

HERBERT FREEDEN

# Jüdisches Theater in Nazideutschland

*Schriftenreihe  
wissenschaftlicher Abhandlungen  
des Leo Baeck Instituts  
12*

---

**Mohr Siebeck**





Umschlag (Vorderseite) des Almanachs „PULT und BÜHNE“, Berlin 1938

SCHRIFTENREIHE WISSENSCHAFTLICHER ABHANDLUNGEN  
DES LEO BAECK INSTITUTS





# JÜDISCHES THEATER IN NAZIDEUTSCHLAND

von

HERBERT FREEDEN

mit 4 Kunstdrucktafeln



1964

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

Dieses Open Access eBook wird durch eine Förderung des Leo Baeck Institute London und des Bundesministeriums des Innern und für Heimat ermöglicht.

©

Herbert Freeden

J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1964

Dieses Werk ist seit 04/2024 lizenziert unter der Lizenz ‚Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International‘ (CC BY-SA 4.0).

Eine vollständige Version des Lizenztextes findet sich unter:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Printed in Germany

Satz und Druck: Buchdruckerei Eugen Göbel, Tübingen

Einband: Großbuchbinderei Heinr. Koch, Tübingen

eISBN 978-3-16-163571-7 unveränderte eBook-Ausgabe 2024

*Für Marianne und Michael*



## INHALT

Vorwort . . . . .	IX
Einleitung . . . . .	1
1. Kapitel: Werden und Beginn . . . . .	9
2. Kapitel: Von der sozialen zur moralischen Anstalt . . . . .	22
3. Kapitel: Nathan der Weise . . . . .	27
4. Kapitel: Das Publikum . . . . .	34
5. Kapitel: Advocatus Diaboli . . . . .	40
6. Kapitel: Dachverband unter Zwang . . . . .	53
7. Kapitel: Ringen um das Repertoire . . . . .	66
I. Schauspiel . . . . .	66
II. Oper . . . . .	74
8. Kapitel: Kulturtagung . . . . .	79
9. Kapitel: Die Verwaltung . . . . .	88
10. Kapitel: Künstlerische Arbeit außerhalb Berlins . . . . .	97
11. Kapitel: Der Reichsverband . . . . .	110
12. Kapitel: Jüdische Jugend und Kulturbund . . . . .	117
13. Kapitel: Weitere Arbeitsgebiete . . . . .	123
14. Kapitel: Der Pogrom . . . . .	139
15. Kapitel: Bis zur bitteren Neige . . . . .	150
Epilog . . . . .	166
Anhang: Leitung und Künstler des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland (1938) . . . . .	171
Nationalsozialistische Verordnungen . . . . .	175
Personen- und Ortsverzeichnis . . . . .	177



## VORWORT

In diesem Buche, das die Geschichte und die Wirksamkeit des Jüdischen Kulturbundes nachzeichnet, wird die Not deutlich, die das Leben der Juden in Deutschland seit 1933 bestimmte. Ausgestoßen von tätiger Teilnahme und ausgeliefert immer einschränkenderen Maßnahmen mußten die Juden versuchen, auch auf geistigem, auf künstlerischem Gebiet aus eigenem Ersatz für das ihnen Geraubte und Verslossene zu schaffen. War auch die materielle Not der plötzlich ihrer Posten enthobenen jüdischen Künstler, Musiker und Theaterleute das eine Motiv zur Gründung jüdischer Theater in Nazideutschland, so stand ihm ein gleichwertiges zur Seite, das die Behebung der Einbuße zum Ziele hatte, die durch die Einschnürung in geistiger Beziehung verursacht worden war. Der Jude, durch die neue staatliche Ordnung mit dem Stigma des Ausgesetzten behaftet, sollte durch die Darbietungen und die künstlerischen Erlebnisse nach einem Worte Martin Bubers ausgerüstet werden, der Situation standzuhalten und ihr als Jude standzuhalten.

Wurde auch das offizielle Verbot, nach dem Juden der Zutritt zu Theatern, Konzerten, Vorträgen in Deutschland nicht mehr gestattet war, erst später ausgesprochen, so schloß sich andererseits der Besuch deutscher Theater für Juden fast von Beginn der Naziherrschaft an von selber aus, ja er war sogar vielerorts erklärtermaßen „unerwünscht“. Außerdem sahen die Juden ihre Abkehr vom deutschen Theater nicht nur infolge der gegen sie gerichteten Atmosphäre unausweichlich geboten, sondern auch weil die Spielpläne der Theater in Deutschland sofort nach dem Machtantritt der Nazis jene „Bereinigung“ und Umgestaltung erfuhren, die man damals „wesens- und artgemäß“ nannte. Damit ergab sich für das jüdische Theater, wollte es die Leere ausfüllen und der Situation, in der sich die deutschen Juden befanden, gerecht



werden, ein doppeltes Erfordernis: Es sollte das europäische Kulturgut wach halten und es mußte die Kraft und die Macht der jüdischen Geisteswelt vermitteln. Jüdisches Theater hatte die Aufgabe, das kulturelle Bewußtsein des von außen verfeimten Juden nicht verkümmern zu lassen und stets von neuem anzufachen, und es mußte gleichzeitig bestrebt sein, dem westeuropäischen Juden die Ursprünge seines Seins und die jüdischen Kulturwerte als tröstende und haltverleihende Gewißheit erlebnishaft und deutend darzustellen. Auf diese Weise half das jüdische Theater durch eine durchdachte, und trotz aller Zensureingriffe durchgeführte, Spielplangestaltung, die Einheit und Ganzheit des in jener Zeit so gefährdeten jüdischen Menschen zu bewahren.

In diesem Buche wird zum ersten Male eine zusammenhängende geschichtliche Darstellung des Jüdischen Kulturbundes im Dritten Reich geboten. Die vorliegende Untersuchung wurde im Auftrage des Leo Baeck Instituts durchgeführt, das sie hiermit als einen Beitrag zur Geschichte des Geisteslebens der deutschen Juden in der Nazizeit der Öffentlichkeit übergibt.

Leo Baeck Institut

## EINLEITUNG

Achthundert Augenpaare sind auf die Bühne gerichtet. Die Scheinwerfer beleuchten ein von Vorhängen begrenztes Halbrund, mit zwei stilisierten Bäumen als Dekorationsstück eine Landschaft andeutend. Der Verkleidungsakt des »Wintermärchens« hat gerade eine Welle des Lachens ausgelöst, und nun ist Autolycus allein auf der Szene, ein echter Shakespearescher Schelm und Gauner, mit spitzer Zunge und langen Fingern und einer gehörigen Portion Lebensklugheit. Während er das Witzwerk seines kurzen Monologs abfeuert, nähert er sich der Rampe und mit überspielter Emphase, über das Maß hinausgehend, das ihm der Regisseur auferlegt hatte, spricht er wie der Text es vorschreibt: »Ich sehe, dies ist eine Zeit, in der der Ungerechte gedeiht«. Das Publikum hat verstanden. Ein paar Hände klatschen Beifall.

Der Zeitpunkt ist: Februar 1939. In einer Loge machen zwei Männer eifrig Notizen – Beamte der Gestapo. Die Zensur hatte diesen Satz nicht gestrichen. Erst durch die Emphase und den Beifall erhielt er eine unvorhergesehene Aktualität. Die Menschen im Parkett sind Juden. Juden sind die Logenschließer, der Vorhangzieher, die Garderobenfrauen – kurz: jeder in diesem Theater ist Jude, vom Intendanten über die Schauspieler bis zum Publikum und Portier. Schauplatz: Berlin –, drei Monate nach der »Kristallnacht«, dem Novemberpogrom von 1938.

Die wirtschaftliche Basis jüdischen Lebens in Deutschland war zer schlagen. Zwangs-»Arisierungen«, Kollektivstrafen, Entlassungen, Betätigungsverbote hatten den letzten Rest jüdischer Existenz liquidiert, die seit dem 1. April 1933 in ständigem Schrumpfen war. Viele der Männer, die im November in die Konzentrationslager geworfen wurden, waren wieder freigelassen oder konnten unter der Bedingung befreit werden, daß sie innerhalb befristeter Zeit Deutschland verlassen würden. Aber wohin? Vor den ausländischen Konsulaten drängten sich

Tausende von Frauen um Visa, um Hilfe, um Rettung . . . Die einzige jüdische Organisation, von den Gemeinden und den Auswanderungsämtern abgesehen, die weiterhin tätig sein durfte, war das Theater des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland. Für die Welt Shakespeares bedurfte es keines Visums. Ins Land der Phantasie gab es keine Paßkontrolle – oder so schien es wenigstens.

Ein europäisches Theater, von Juden für Juden, in der Hauptstadt des Judenhasses zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes.

Wenn man die Bühnen des Jüdischen Kulturbundes, der 1933 in Berlin erstand und dann als Bewegung durch das Reich ging, in diesen Begriffen definiert, dann steht man vor einem politisch, kulturhistorisch und theatergeschichtlich einzigartigen Phänomen und darüber hinaus vor einer Erscheinung des jüdischen Geisteslebens in Deutschland, die von vielen Seiten her beleuchtet zu werden verdient.

Juden hatten entscheidend dazu beigetragen, das Gesicht des deutschen Theaters zu formen – von Otto Brahm um die Jahrhundertwende bis zu Max Reinhardt und Leopold Jessner, von Emanuel Reicher und Rudolf Schildkraut bis zu den »stars« der zwanziger Jahre; sie hatten das ihre getan, um den Bühnenstil zu beeinflussen, die Schauspielkunst zu entwickeln, dem Bühnenbild Richtung zu geben, der Theaterkritik Wege zu weisen, neue Autoren zu fördern. Und es war das jüdische Publikum, das einem intelligenten, fortschrittlichen Theater Stimulanz und Resonanz gab. Das galt nicht weniger für das Musikwesen, und unter denen, die 1933 das Dirigentenpult verlassen mußten, waren Bruno Walter, Otto Klemperer, Ignaz Waghalter, Fritz Stiedry und später Leo Blech. Auch die jüdischen Kunstwissenschaftler, Kunstmäzene, Kunsthändler, Kunstkritiker waren plötzlich »ausgeschaltet« worden, nicht zu sprechen von bildenden Künstlern wie Max Liebermann, Lesser Ury, Ludwig Meidner, Emil Orlik, Eugen Spiro. Eine Fülle von produktiven und reproduktiven Kräften war ohne Übergang ihres Wirkungsfeldes beraubt, und gerade die reproduktive Kunst bedarf des Zuschauers, des Zuhörers, des Spielraums im wahrsten Sinne des Wortes. Dieses gewaltige Arsenal Kunstschaffender und Kunstvermittelnder suchte nach einem neuen Podium.

Viele wanderten aus, und manche fanden draußen in der Welt, was ihnen Deutschland versagte. Genug jedoch blieben, um ihre Organisie-

rung notwendig zu machen und einen geistigen und sozialen Notstand zu beheben. So entstand der Jüdische Kulturbund. Was er tat, war noch von den Strahlen der untergehenden Sonne jüdischer Kunstleistung in Deutschland gefärbt: das letzte Abendlicht der großen Tage europäischen Judeseins lag noch über seinem Werk, das letzte Licht – und der erste Schatten! Die Größe des Vermächtnisses, Maßstab eines verwöhnten, gebildeten Publikums, spornte sowohl an wie sie bedrückte, denn die technischen Mittel waren improvisiert, die finanziellen Möglichkeiten begrenzt, die politischen Gegebenheiten lähmend, und die ständige Abwanderung der künstlerischen Kräfte unterbrach jede Kontinuität.

Aber mit einer genialen Wendung, die den modernen deutschen Juden ein verjüngendes Moment brachte, entdeckten die Künstler das Wagnishafte, Avantgardistische im *jüdischen* Thema. Gerade sie, die auf deutschen Bühnen und Podien Kündler des Wortes und der Musik gewesen waren, hatten sich vom Judentum entfernt; sie waren zu weit in das Meer westlicher Kunst hinausgeschwommen, um noch Gefallen an jüdischer Tradition zu haben. Und plötzlich geschah das Unerwartete: von den öffentlichen Bühnen ausgeschlossen, aus den Konzertsälen gewiesen, aus den Kunstgalerien verbannt, suchten sie ihren künstlerischen Ausdruck im Jüdischen zu finden und zu letzten Definitionen und zur End-Deutung zu gelangen. Das geschah nicht in einer Zeit behaglicher Reflexion, sondern in jener Epoche des Drucks und der Verfolgung, die mit dem Judenboykott des April 1933 beginnt, zweieinhalb Jahre später in Nürnberg ihre »gesetzliche« Verankerung in der Ausbürgerung und Entrechtung der deutschen Juden findet und schließlich in den Flammen der Synagogen und in den Baracken der Konzentrationslager im November 1938 zum Ende kam. Gerade damals wurden die Fragen nach jüdischer Kunst, nach jüdischer Kultur, zu einer geistigen Lebensfrage. Läßt Kultur sich organisieren? Kann sie »gemacht« werden, d. h. ist sie überhaupt ein Willensakt, oder muß sie in entsprechendem Boden und geeigneten »klimatischen« Bedingungen langsam und organisch wachsen? Zum langsamen Wachstum war keine Zeit. Jetzt oder nie galt es, jüdische Inhalte und Formen in der Musik und auf der Bühne zu schaffen.

Wenn Thomas Mann im »Zauberberg« sagen läßt, Musik sei politisch

verdächtig, so dürfte auf das Theater zutreffen, daß es politisch verpflichtend ist. Es kann an der Politik – im weitesten Sinne – nicht vorbeigehen, weil selbst ein Vorbeigehen schon Stellungnahme bedeutet. *Theater muß bekennen.* Unter allen Gestalten und Gestaltungen der Kulturbundbewegung hat deshalb die Bühne die lebhafteste Auseinandersetzung ausgelöst. Je nach dem Standort des Beschauers war das jüdische Theater in Deutschland der letzte Akt der deutsch-jüdischen Symbiose oder das Vorspiel zu einem eigenen, neuen kulturellen Weg. Es empfing nicht viel Hilfe von draußen. Die wenigen Erzeugnisse hebräischer Dramatik in Palästina erwiesen sich meist als unzulänglich; aus der Fülle ostjüdischer Literatur kamen wertvolle Anregungen, aber viele der Werke waren unter bestimmten politischen, sozialen und psychologischen Voraussetzungen entstanden, die den deutschen Juden fehlten. Um das Repertoire des Schauspiels mehr als um das Programm der Oper und Konzerte entbrannte eine Art »Kulturkampf«: gibt es ein jüdisches Drama? Kann ein jüdisches Theater eigener Prägung in Deutschland entstehen? Für jüdische Deutsche oder für Juden in Deutschland? Die Diskussionen über diese Fragen hörten nicht auf, während sich von außen der Würgegriff enger und enger um die jüdischen Menschen schloß.

Die Jüdischen Kulturbünde der Jahre 1933–1938 (in beschränktem Maße wirkten sie bis zum Jahre 1941) unterhielten drei Schauspielensembles, eine Oper, zwei Symphonieorchester, eine Kleinkunsthöhne, ein Theater für die jüdischen Schulen, einige Chöre, zahlreiche Kammermusikgruppen, und veranstalteten darüber hinaus Vorträge und Kunstausstellungen. Etwa 2500 Künstler (Schauspieler, Sänger, Instrumentalisten, Rezitatoren, Regisseure, Tänzer, Bildende Künstler) und vortragende Dozenten waren in ihrer Organisation zusammengefaßt, und fast 70 000 Menschen in etwa 100 Städten bildeten das Publikum, der größte freiwillige Zusammenschluß von Juden in Deutschland.

Die Frage ist oftmals gestellt worden, was die Nazibehörden veranlaßt hat, eine solche Organisation zu billigen. Die Motive sind komplex, und es wird später noch mehrfach auf sie hingewiesen werden. Damals, im Jahre 1933, schien es den Nazis, daß sie den kulturellen Elan der Juden nicht über Nacht abdrosseln konnten – so legten sie einen »cordon sanitaire« um ihre künstlerische Tätigkeit. Sie entfernten die Juden

aus dem deutschen Kreis und hatten nichts gegen eine jüdische Auf-  
fangorganisation einzuwenden, solange sie unter Ausschluß der deut-  
schen Öffentlichkeit funktionierte. Die Veranstaltungen des Kulturbundes waren nur Juden gegen Ausweis zugänglich. Die deutsche Presse, von behördlich inspirierten Ausnahmen abgesehen, mußte darüber schweigen. In anderen Worten: die Behörden sahen nicht ungern, daß die Juden aus eigener Kraft sich ein Haus für die Kunst bauten – sie konnten so leichter eine hohe Mauer von Verordnungen und Verboten um das Haus errichten, um es zum Gefängnis, zum Ghetto zu machen. Dieser Versuch der Ghettoisierung blieb nicht auf das Organisatorische beschränkt. Nicht weniger ausgeklügelt waren die Machinationen, den Juden den geistigen Boden zu entziehen. Eine Zensur, die sich bald ins Grotteske überschlug, legte es darauf an, Repertoire und Programme mehr und mehr einzuengen.

Aber was auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet gelungen war, scheiterte im Geistigen. Es geschah etwas, das von den Nazis nicht vorgesehen war: Das Jüdische, auf das sie die Künstler zu »beschränken« beabsichtigt hatten, entwickelte sich unter ihren Händen zu einer neuen literarischen Ausrichtung und zu einer Klangbereicherung im Musikalischen. Mehr noch: in dem Haus, über die hohen Mauern hinweg – um bei diesem Bilde zu bleiben –, öffneten die Juden Fenster, weite Fenster in die Welt. Solange sie konnten, spielten sie Beethoven und Mozart, Goethe und Lessing, Haydn und Händel, Shakespeare und Molière, Ibsen und Shaw; denn eines waren sie entschlossen niemals aufzugeben: ihr Recht auf die Welt, ihr Recht an der Welt, an den Schätzen ihrer Genien, Anteil zu behalten.

In Deutschland waren sie Parias, wirtschaftlich enteignet, rechtlich schutzlos, gesellschaftlich deklariert – aber eines ließen sie sich nicht nehmen: zur Menschheit zu gehören. Die Nazibehörden wollten den Kulturbund für ihre Zwecke mißbrauchen, aber er schlug andere Wege ein, als sie geplant hatten. Die Organisation zur Reglementierung der Kultur wurde ein moralisches Reservoir und Elixier. Das Instrument zur Kulturdrosselung erwuchs zu einem Zentrum des geistigen Widerstandes. Nicht in der Freiheit des Spiels und Spielens, auch nicht in den Freiheiten des oben zitierten *Autolycus* lag der Widerstand, nicht einmal darin, der Gemeinheit die Schönheit entgegenzusetzen, dem



»tausendjährigen« Reich den ewigen Bereich der Kunst, – sondern in der hartnäckigen Weigerung der deutschen Juden, ihre Bindung mit Europa aufzugeben, ihre geistige Tradition zu verleugnen, sich kulturell herabdrücken zu lassen.

Nicht alle, die am Werk des Kulturbundes teilhatten, waren sich dieser seiner Wirkung unmittelbar bewußt. Von den einen wurde »Europa« nur zu oft mit Assimilation und Anbiederei verwechselt, von den anderen »Judentum« als etwas von außen Dekretiertes, Aufgezwungenes angesehen. Allerdings muß man berücksichtigen, daß in öffentlichen Diskussionen und in der jüdischen Presse jener Tage in einer verklausulierten Sprache gesprochen und geschrieben wurde, die heute nicht immer richtig interpretiert wird. Auch in den Äußerungen des Kulturbundes findet sich ein Stil, der verkrampft wirkt, weil man seinem Publikum in abgewogenen Andeutungen sagen mußte, was klar auszusprechen gefährlich gewesen wäre<sup>1</sup>.

Wie gesagt, eine Reihe von Gründen, auf die noch zurückgekommen wird, hatte die Behörden bewogen, den Kulturbund gewähren zu lassen, und nicht alle diese Gründe waren rational. Rückblickend darf man feststellen, daß von offizieller Seite in jenen Jahren zwei Bewegungen unter den deutschen Juden gefördert wurden: die der Auswanderung und die des Kulturbundes. Zu seiner Gründung gaben die Nazis nur zögernd ihr Einverständnis, und einflußreiche Parteikreise hatten starke Bedenken – aber aus Zögern wurde nach einiger Zeit bewußte Unterstützung und schließlich, Ende 1938, Befehl. Draußen wurde geplündert und gemordet: die Juden mußten Theater spielen. Die Vorstellungen auf der Bühne wurden zu Zwangsvorstellungen . . .

Auf allen drei Stufen der »Zwangsgemeinschaft« – um ein Wort von H. G. Adler<sup>2</sup> zu gebrauchen – war es das Spiel, der Mummenschanz, den die Nazis begünstigten: unter den Juden Deutschlands während der

<sup>1</sup> *Leo Strauss*, *Persecution and the Art of Writing*. The Free Press Publishers, Glencoe, Ill., 1952, S. 25: »Persecution . . . gives rise to a peculiar technique of writing . . . in which the truth about all crucial things is presented exclusively between the lines . . . It has all the advantages of *private* communication without having its greatest disadvantage – that it reaches only the writer's acquaintances. It has all the advantages of *public* communication without having its greatest disadvantage – capital punishment for the author.«

<sup>2</sup> *H. G. Adler*, *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1955.

Jahre 1933–1941; im Ghetto Theresienstadt; und in den Konzentrationslagern. Der Komiker Max Ehrlich trat mit Klavier-Begleitung des Komponisten Willy Rosen, im Lager Westerbork auf wie in den Tagen des Berliner Kulturbundes... bis er nach Osten in ein Todeslager abgeschoben wurde.

Die Parallele zwischen Ghetto und Kulturbund wird sichtbar in Adlers Beschreibung von Theresienstadt:

»... Es gab zwar kein Kino, aber sonst so ziemlich alles, was eine Großstadt an kulturellen Einrichtungen und leichtem Vergnügen bietet, wenn auch in einer einmaligen, für dieses ›Ghetto‹ typischen Abwandlung: Theater, Konzerte, Vorträge... Alles verlockte: von ernster Kunst bis zum nichtsnutzigen Tingeltangel... Man spielte z. B. Molières ›Georges Dandin‹, Gogols ›Hochzeit‹, ›Cyrano de Bergerac‹, ›Maria Stuart‹, aber auch Shakespeare usw. Von modernen Autoren Shaw, Hofmannsthal, Molnar, Herzl... Opern waren noch beliebter als Dramen und mußten besonders oft wiederholt werden. Man bot sie meist konzertant mit Klavierbegleitung, doch kam es auch zu szenischen Aufführungen in Kostümen... Zunächst spielte man die ›Verkaufte Braut‹ [sie wurde etwa 35mal aufgeführt]... Außerdem wurde von Smetana ›Der Kuß‹ einstudiert; ferner ›La Serva Padrona‹, ›Bastien und Bastienne‹, ›Die Entführung aus dem Serail‹, ›Die Zauberflöte‹, ›Carmen‹, ›Aida‹, ›Hoffmanns Erzählungen‹, ›La Bohème‹, ›Tosca‹, ›Die Fledermaus‹ u. a. ... Man wagte sich an Oratorien heran, die mit Klavier aufgeführt wurden. Auf das Programm kamen Haydns ›Schöpfung‹, Mendelssohns ›Elias‹ und... Verdis ›Requiem‹... Ein hohes Niveau wurde in Konzerten einiger Instrumentalisten, Kammermusiker, Sänger und schließlich sogar eines Orchesters erreicht. Werke fast aller großen Meister seit Bach wurden aufgeführt...«<sup>3</sup>

Fast glaubt man, einen Bericht über den Kulturbund zu lesen, und in der Tat erscheint der Kunstbetrieb in Theresienstadt in gewisser Weise wie eine Fortsetzung des Kulturbundes – wenn auch in einem Zerrspiegel. Die Verflechtung von Spiel und Sterben, Tand und Tod, ist ein deutscher Wesenszug, »daß williger mein Herz, vom süßen Spiele gesättigt, dann mir sterbe«<sup>4</sup>, so wie der Flirt mit dem Tode ein Prärogativ der deutschen Romantik ist: »Welche Wollust, welchen Genuß bietet dein Leben, die aufwögen des Todes Entzückungen«<sup>5</sup>. Aus jenem Reich jenseits der Vernunft, aus jenen romantischen Hintergründen, die so leicht zu Abgründen werden können, stammte, pervertiert, jene Lust der Nazis, vor den Gaskammern der Vernichtungslager eine Jazzband

<sup>3</sup> A.a.O., S. 579–585.

<sup>4</sup> Hölderlin, An die Parzen.

<sup>5</sup> Novalis, Hymnen an die Nacht.



spielen zu lassen und das Ghetto Theresienstadt »in lauter Spiel und Theater aufzulösen«<sup>6</sup>.

Die gleichen irrationalen Kräfte – neben politischen Erwägungen und utilitären Motiven – haben auch das Werk des Kulturbundes in Bewegung gesetzt, an seiner Spitze das Theater – Theater, in Hofmannsthals Worten »ein ewiges Institut . . . durchaus eine Welt für sich, und von den großen, geselligen Institutionen, die in einer verwirrten und vereinsamten Welt noch in Kraft stehen, die älteste, die ehrwürdigste, und die liebevollste«.

In seinem Spiegel zeichnete sich gleichnishaft das Schicksal des deutschen Judentums jener Tage ab.

---

<sup>6</sup> *H. G. Adler*, a.a.O., S. 583.

## 1. KAPITEL

### WERDEN UND BEGINN

Zu Beginn des Jahres 1933, im Jahre der Machtübernahme durch Hitler, lebten in Deutschland 520 000 Juden, weniger als ein Prozent der damaligen deutschen Bevölkerung. Sie hatten sich in guten und schlechten Zeiten der deutschen Geschichte bewährt, – in Handel, Kunst und Wissenschaft. Tausende gaben als Soldaten im Ersten Weltkrieg ihr Leben für Deutschland. Jüdische Forscher hatten als Träger des Nobelpreises dem Namen Deutschlands in der Welt Ehre gebracht. Und die Gedichte Heinrich Heines wie die Melodien Felix Mendelssohn-Bartholdys waren in den Bestand deutschen Kulturgutes eingegangen.

Zwei Monate nach Hitlers Machtergreifung, am 1. April 1933, zogen vor den jüdischen Geschäften in Stadt und Land SA-Wachen auf, Käufern und Kunden den Eintritt zu verwehren. Vor den Kliniken jüdischer Ärzte nahmen braununiformierte Posten Aufstellung. Jüdische Beamte wurden entlassen, jüdische Kinder aus den Schulen entfernt, jüdische Professoren von ihren Lehrstühlen verjagt und jüdische Künstler von Bühne und Podium gewiesen.

In der Literatur über die Judenverfolgung im »Dritten Reich« liegt verständlicherweise der Schwerpunkt auf den Jahren 1941–1945, die gezeichnet waren von Deportationen nach dem Osten, von Massenerschießungen, Vernichtungslagern, Gaskammern.

Jenen dunkelsten Tagen der »Endlösung« ging die Zeit des Zwielichtes voraus, – die Jahre 1933–1938, als die Juden Deutschlands, eine bedrängte, isolierte, umzingelte Minderheit, noch einen gewissen Bewegungsraum für eine eigene Existenz bewahren konnten, bevor sie als Opfer zur Schlachtbank geführt wurden.

Der 1. April 1933, an dem die Judenpolitik der Nazis sich noch nicht kristallisiert hatte und von heterogenen Strömungen beeinflusst wurde,

wird heute unterschiedlich eingeschätzt. Einerseits verblaßt der Boykott-Tag gegen die Juden Deutschlands mit seinen zerbrochenen Fensterscheiben, geplünderten Geschäften und der Ausschaltung der Juden aus den öffentlichen Ämtern und Stellungen gegenüber dem, was zehn Jahre später geschah; auf der anderen Seite dürfte es gerade in der Rückschau deutlich werden, daß jener Tag nicht nur das Ende der hundertjährigen Emanzipationsperiode der deutschen Juden darstellt, sondern den eigentlichen Beginn des Zweiten Weltkrieges, der erst 6 1/2 Jahre später ausbrechen sollte. Am 1. April 1933 erfolgte die Kriegserklärung der Nazis an die zivilisierte Welt <sup>1</sup>.

Es war damals kaum möglich, zu einer adäquaten Bewertung der Geschehnisse zu kommen. Deutschland war noch Mitglied des Völkerbundes, in der Koalitionsregierung mit Hitler als Reichskanzler saßen Deutschnationale im Schatten des Reichspräsidenten Hindenburg, desselben Hindenburg, der, kaum acht Monate zuvor, den deutschen Juden ihre Bürgerrechte noch einmal garantiert hatte <sup>2</sup>. Im März 1933 begann die gewaltige Propagandamaschine der nationalsozialistischen Partei mit ihrer ersten Großaktion nach der Machtübernahme. Die Juden im Ausland, hieß es, drohten mit einem Boykott Deutschlands und verbreiteten »Greuelmärchen« über die Behandlung ihrer Glaubensgenossen im Reich; in »Selbstverteidigung«, ja in »Notwehr«, wurde die totale wirtschaftliche Ausschaltung der deutschen Juden gefordert. Aber noch war diese Aktion nicht »regierungsamtlich«; Vorsitzender des »Zentralkomitees zur Abwehr der jüdischen Greuel- und Boykotthetze« war Julius Streicher und sein Stellvertreter Karl Holz, Redakteur des »Stürmer«. Der eigentliche Beschluß zu einem unbefristeten, totalen Boykott wurde erst Dienstag, den 27. März, verlautbart. Jedoch drei

<sup>1</sup> »It is war – of a sort – but it is not magnificent«, The Times, London, 3. April 1933, zit. nach: The Persecution of the Jews in Germany, publ. by the Joint Foreign Committee of the Board of Deputies of British Jews and the Anglo-Jewish Association, London, April 1933, S. 44.

<sup>2</sup> Staatssekretär *Meissner* an den Central-Verein Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens: »... Das Schreiben des Central-Vereins und die diesem beigefügte Materialsammlung hat dem Herrn Reichspräsidenten vorgelegen. Der Herr Reichspräsident, der jeden Versuch einer Einschränkung der verfassungsmäßigen politischen und religiösen Rechte deutscher Staatsbürger und die von Ihnen mitgeteilten Ausschreitungen jüdischen Reichsangehörigen gegenüber lebhaft mißbilligt und bedauert, hat das Schreiben und die Anlagen dem Herrn Reichsminister des Innern zur Nachprüfung zugeleitet«. – Jüdische Rundschau, Berlin, 16. August 1932.

Tage später, am 30. März, wurde der Plan geändert. An jenem Freitagabend sprach Goebbels über den Rundfunk aus einer Massenversammlung von Amtswaltern, auf der er die Direktiven für den Boykott gab, unterbrochen von donnerndem Beifall, schallendem Gelächter und Heilrufen. Aber die Änderung war drastisch. Der offizielle Boykott wurde auf einen Tag beschränkt, den 1. April. Und tatsächlich nahm die Ausschaltung der Juden aus dem deutschen Wirtschaftsleben einen längeren Verlauf – über fünf Jahre, bis zu den Novemberpogromen des Jahres 1938<sup>3</sup>.

Die Reaktion der deutschen Juden auf diese Ereignisse ist nur aus der Zeit heraus zu verstehen. Für die Einschätzung von Hitlers Politik hatten sie damals nur einen Gradmesser – den Spiegel der freien Meinungsäußerung des Auslandes. Wenn sie sich darin eines Irrtums schuldig gemacht haben, so teilen sie diese Schuld mit den Staatsmännern der westlichen Welt, den Organen ihrer öffentlichen Meinung und den fortschrittlichen Kreisen der Demokratien, zu denen sie geistig und kulturell gehörten.

Die öffentliche Meinung in England und den Vereinigten Staaten in den ersten Monaten des Jahres 1933 neigte überwiegend dazu, den Erklärungen Hitlers über seine friedlichen Absichten Glauben zu schenken<sup>4</sup>. »Die Straße frei den braunen Bataillonen«? Für eine befristete Weile würde die Regierung dem Mob gestatten, sich »revolutionär« auszutoben, und dann würde Deutschland, seiner Pflichten als europäischer Großmacht eingedenk, in den Schoß der Kulturnationen zurückkehren.

Der Ausschaltung der Juden aus öffentlichen Ämtern und dem politischen und kulturellen Leben folgte nicht unmittelbar die Liquidierung ihrer Wirtschaftsunternehmen. Es ging damals darum, mit Würde und Selbstachtung die wirtschaftliche und geistige Existenz all jener Juden

---

<sup>3</sup> »The ignominious shop-war was called off after one day. It looks as though that theatrical boycott would not be repeated... but... Jews are cleared out of the State services... They are driven from the universities, from the law, from all the professions, from the newspapers, from the theatre, from the cinema. Yes, even from the concert rooms, where music is the only common language of civilised mankind.« *J. L. Garvin* in: *The Observer*, London, 9. April 1933, zit. nach: *The Persecution of the Jews in Germany*, S. 43.

<sup>4</sup> *William L. Shirer*, *The Rise and Fall of the Third Reich. A History of Nazi Germany*. Fawcett Publications, Greenwich, Conn., Crest Reprint 1962, S. 292.

zu sichern, die nicht oder noch nicht auswandern konnten, diese Auswanderung aber so planmäßig zu betreiben, wie es die von den potentiellen Einwanderungsländern diktierten Umstände ermöglichten. Nicht die Emigration der Juden aus Deutschland stieß damals auf Schwierigkeiten, sondern ihre Immigration in die freie Welt.

Wenn also die deutschen Juden nach dem ersten Schock auf der verkleinerten Basis ihrer Existenz einen *modus vivendi* suchten, so folgten sie darin einerseits dem Beispiel des italienischen Judentums, das schon mehr als ein Jahrzehnt unter dem Faschismus lebte, andererseits dem der Judenheiten Ost- und Südosteuropas, die eine lange Erfahrung in der Koexistenz mit antijüdischen Regierungen hatten. Die Tatsache, daß am 20. Juli 1933 der Vatikan ein Konkordat mit der neuen deutschen Regierung schloß, schien nur ein weiterer Beweis dafür, daß auch die höchste Instanz der christlichen Welt die zivilisatorischen Absichten eines Deutschlands unter Hitler für gegeben erachtete.

Darüber hinaus war es zweifelhaft, ob das nationalsozialistische Regime mehr als eine bloße Episode sein würde. Die Entscheidung darüber hing weniger von internen Konflikten ab, wie denen innerhalb des nationalen Lagers und innerhalb der Partei, als vom Ausland. Vom Mai 1933 bis zum Sommer 1936 gab es eine Reihe von Situationen, in denen – als Antwort auf Hitlers Vertragsbrüche – mit Sanktionen, ja sogar mit einer militärischen Besetzung des Rheinlands gerechnet werden konnte<sup>5</sup>. Es bestanden Gründe anzunehmen, daß die nationalsozialistische Regierung solche Maßnahmen nicht überdauert hätte.

Auf diesem Hintergrund sind die jüdischen Stimmen zu verstehen, wie sie sich zu den Ereignissen des 1. April 1933 in der jüdischen Presse geäußert haben. Die jüdische Presse Deutschlands – sie umfaßte im Jahre 1935<sup>6</sup> über 60 verschiedene Wochenzeitungen, Zeitschriften und Bulletins mit einer Gesamtauflage von etwa 350 000 – spiegelte in jenen Tagen noch die Vielfältigkeit der geistigen und politischen Schichtung der deutschen Judenheit wider, bevor sie, erdrückt von der Diktatur, ihr individuelles Gesicht verlor. Diese Publikationen waren in der

---

<sup>5</sup> A.a.O., S. 293 f.

<sup>6</sup> *Margaret T. Edelheim-Muehsam*, *The Jewish Press in Germany*, Year Book I of the Leo Baeck Institute, East and West Library, London, 1956, S. 175 f.

überwiegenden Mehrzahl die Organe von jüdischen Gemeinden, Organisationen oder Vereinen.

Zu Beginn der Boykotthetze im März 1933 gab die CV-Zeitung des Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens, der seinerzeit größten jüdisch-politischen Vereinigung – einer auf »bewußt deutschem und jüdischem Boden stehenden Gesinnungs- und Zweckgemeinschaft«, deren Satzung »tatkraftige Wahrung der staatsbürgerlichen und gesellschaftlichen Gleichstellung« der deutschen Juden sowie »unbeirrbar Pflege deutscher Gesinnung« forderte<sup>7</sup> – die Parole aus:

»... Die Pflege deutscher Gesinnung in unseren Reihen unbeirrt fortsetzen! Unseren zahllosen Freunden in Stadt und Land Mut machen, sie stärken und sie lehren, daß Deutschland Deutschland bleibt und daß uns niemand unsere Heimerde und unser Vaterland rauben kann.«<sup>8</sup>

Zur etwa gleichen Zeit schrieb im »Schild«, der Zeitschrift des »Reichsbundes Jüdischer Frontsoldaten« (»Zweck: Wahrung soldatischer Tradition, gegründet auf Heimat- und Glaubensbewußtsein«<sup>9</sup>) der Bundesvorsitzende:

»Als ich einst die hohe Ehre hatte, unserem von uns allen hochverehrten Generalfeldmarschall, unserem Führer in Krieg und Frieden, zu seinem 80. Geburtstag die Wünsche und das Gelöbnis der Treue des RJF zu überbringen, da machte es auf uns alle einen unauslöschlichen Eindruck, als er beim Abschied dieses Gelöbnis der Treue mit besonderem Nachdruck bestätigte. In dieser Treue stehen wir auch heute zu ihm und zu dem von ihm erschlossenen neuen Deutschen Reich.«<sup>10</sup>

Diesen Äußerungen polar entgegengesetzt war die Reaktion der Jüdischen Rundschau, der zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitung der »Zionistischen Vereinigung für Deutschland«. In einer Artikelserie ihres Chefredakteurs Robert Weltsch, die die inzwischen oft zitierten Beiträge »Tragt ihn mit Stolz, den Gelben Fleck« und »Ja-sagen zum Judentum« enthielt, zeigte sie Tausenden deutscher Juden neue Perspektiven jüdischen Bewußtseins auf.

»Der 1. April kann ein Tag des jüdischen Erwachens und der jüdischen Wiedergeburt werden. *Wenn die Juden wollen.* Wenn die Juden reif sind

<sup>7</sup> Philo-Lexikon. Handbuch des jüdischen Wissens. Philo Verlag, Berlin, 1935.

<sup>8</sup> C.V.-Zeitung. Organ des Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens. Berlin, 9. März 1933.

<sup>9</sup> Philo-Lexikon.

<sup>10</sup> Der Schild. Zeitschrift des Reichsbundes jüdischer Frontsoldaten, Berlin, 23. März 1933.



und innere Größe besitzen . . . Es ist nicht wahr, daß die Juden Deutschland verraten haben. Wenn sie etwas verraten haben, so haben sie sich selbst, das Judentum, verraten . . .«<sup>11</sup>

Es ist wichtig, diese ideologischen Differenzierungen im deutschen Judentum zu Beginn der Nazi-Ära in Erinnerung zu rufen, denn nur so sind die Schwierigkeiten der Formulierung einer gemeinsamen Kulturpolitik zu verstehen, wie sie ihren Niederschlag im Jüdischen Kulturbund fanden und während der ersten Jahre sein Gesicht, seine Programmatik, seine künstlerische Konzeption beeinflussen.

Unter den ersten, deren öffentlichem Wirken durch den 1. April ein Ende gesetzt wurde, waren die jüdischen Künstler – Schauspieler, Regisseure, Sänger, Instrumentalmusiker. Ihre Zahl zu bestimmen ist schwer. »Es sind keineswegs so viele, wie man nach weit verbreitetem Gerücht glauben sollte«, meinte Julius Bab, ein Kenner dieser Materie, und schätzte die Zahl der jüdischen Schauspieler auf 3 Prozent ihrer Berufskollegen – »aber das sind doch immerhin mehrere hundert brotlos gewordener Menschen«<sup>12</sup>. Nach Heinrich Silbergleit<sup>13</sup> gab es im Freistaat Preußen am 16. Juni 1925 an jüdischen Künstlern: Musiker, Musiklehrer, Kapellmeister – 899; Regisseure, Spielleiter – 65; Sänger und Gesanglehrer – 443; Schauspieler – 399; Tänzer – 66; Varietékünstler, Artisten – 175; Bildende Künstler (Maler, Bildhauer usw.) – 317, alles in allem 2364. Wenn man davon ausgeht, daß in Preußen etwa die Hälfte aller jüdischen Künstler lebte, so dürfte diese Zahl für das Reichsgebiet über 4000 betragen haben. Aber das Ergebnis ist nicht ganz realistisch. Nur ein Teil der gezählten Personen hat sich zur jüdischen »Konfession« bekannt, und unter den Künstlern wird der Prozentsatz der Konfessionslosen – von den Getauften ganz zu schweigen – nicht klein gewesen sein. Außerdem hatte sich in den Jahren von 1925–1933 die Zahl der jüdischen Künstler in Deutschland durch Einwanderung aus Osteuropa und Österreich vermehrt: 1933 war ein Fünftel aller Juden in Deutschland »ausländischer Herkunft«<sup>14</sup>. Man wird deshalb

<sup>11</sup> Jüdische Rundschau, 4. April 1933.

<sup>12</sup> Der Schild, 14. September 1933.

<sup>13</sup> *Heinrich Silbergleit*, Die Bevölkerungs- und Berufsverhältnisse der Juden im Deutschen Reich, Bd. I, Freistaat Preußen. Akademie-Verlag, Berlin, 1930, S. 333–337.

<sup>14</sup> *Bernard D. Weinryb*, Prolegomena to an Economic History of the Jews in Germany in Modern Times, Year Book I of the Leo Baeck Institute, 1956, S. 303.

nicht fehlgehen, wenn man die Gesamtzahl auf ungefähr 8000 veranschlagt.

Diese plötzlich erwerbslos gewordenen jüdischen Künstler schufen ein akutes soziales Problem. Deklarationen der Sympathie mit den Verfolgten und Proteste gegen die Verfolger, die in vielen Ländern laut wurden, änderten wenig an der Rigorosität der Einwanderungsgesetze dieser Staaten. Zwar gelang es den Prominenteren unter den Künstlern draußen Zuflucht zu finden<sup>15</sup>, die Mehrheit jedoch mußte bleiben, und die Notwendigkeit, Brot und Arbeit für sie zu finden, gab den unmittelbaren Anlaß, die Möglichkeit ihrer Beschäftigung im jüdischen Kreise und die Frage eines jüdischen Theaters, darüber hinaus eines jüdischen Kulturinstituts zu prüfen.

Bekanntlich haben sieben griechische Städte um die Ehre gestritten, als Geburtsort von Homer zu gelten. Die Zahl sieben mag zwar im vorliegenden Falle zu hoch sein, aber es gab mehrere Personen, die das geistige Urheberrecht für eine solche Kulturorganisation beanspruchten. Tatsächlich dürfte der Gedanke zuerst einem jungen Regisseur namens Kurt Baumann eingefallen sein, der ihn Dr. Kurt Singer mitteilte.

Dr. Singer war eine interessante Persönlichkeit. Er war von kleiner, gedrungenen Statur, mit einem feinen Kopf, der von einer weißen Mähne gekrönt war, mit wachsamen, klugen Augen, die verrieten, daß hinter der Fassade des sarkastischen Aperçus, das manchmal wie ein Degenstich traf, ein künstlerisch sensitiver Mensch stand. Er konnte Menschen leiten, ein geborener Redner, der das rechte Wort im rechten Augenblick fand und eine nicht weniger beredsame Feder führte, wie viele seiner Essays und Schriften zeigen. Von Beruf war er Arzt, Neurologe. Aber seine musikalische Begabung ging weit über die Grenzen des Amateurs hinaus, und er hatte sich früh einen Namen als Musikwissenschaftler gemacht. Nicht nur als Gründer und Dirigent des »Doktors Chor«, sondern auch in einer Anzahl wissenschaftlicher Aufsätze suchte er Verbindungen zwischen Musik und Medizin aufzuspüren.

Kurt Singer wurde am 11. Oktober 1885 in Berent in Westpreußen

---

<sup>15</sup> »It is rapidly becoming impossible for a Jew to earn a living in Germany in the law, medicine, or science, and dozens of Jewish actors and artists are leaving the country« – Manchester Guardian, 3. April 1933, zit. nach: The Persecution of the Jews in Germany, S. 26.



geboren. Er wuchs im Rheinland auf, in Koblenz, wo sein Vater als Rabbiner amtierte. An der Universität Berlin bereitete er sich auf den Arztberuf vor und betrieb nebenher, unter der Leitung des Violinpädagogen Grünberg, musikalische Studien. Der junge Arzt, der trotz seiner ausgedehnten Praxis als Musikschriftsteller hervortrat, veröffentlichte die Schriften »Musik und Charakter«, »Wesen und Heilwirkung der Musik« und »Berufskrankheiten der Musiker«. Entscheidend für Singers Entwicklung war seine Begegnung mit Siegfried Ochs, dem großen Reformator des Chorwesens, dessen Schüler er wurde. Im Jahre 1912 gründete der damals 27jährige den Berliner Ärztechor, mit dem er die ersten Erfolge als ausübender Musiker errang. Wie stark persönliche Bande Singer mit seinen Mitarbeitern verknüpften, bezeugt die Tatsache, daß 21 Jahre später, da er als Jude die Leitung dieses Chores niederlegen mußte, die Mitglieder fast geschlossen ihm folgten, um unter dem Namen »Kurt Singer'scher Chor« weiter zu musizieren.

Im Jahre 1927 erhielt Dr. Singer die Berufung als stellvertretender Intendant der Städtischen Oper Charlottenburg.

»Wer war dieser Dr. Singer, der immer da war, wenn Not am Mann war in künstlerischen Dingen? . . . Als die Städtische Oper Charlottenburg nicht mehr weiter konnte, vor der Schließung stand und mehrere hundert Angestellte ihr Brot verlieren sollten, gingen sie zu Dr. Singer und baten ihn, die Leitung zu übernehmen . . . Als nun 1933 Baumann von der Gründung eines jüdischen Unternehmens sprach, nahm er die Sache auf sich. Das war diesmal nicht nur ein Helfen und Werben um Gelder und Verständnis, diesmal galt es sich selbst, seinen ganzen Menschen, seinen jüdischen Menschen einzusetzen, unter der ständigen Gefahr, im nächsten Moment ins Gefängnis zu kommen oder im KZ zu verschwinden. Hier galt es den Mut zu haben, eine Organisation auf die Beine zu stellen, die, wenn sie formale Fehler machte, morgen gesperrt und verboten werden würde und die die Existenz ihrer Leiter ständig gefährdete . . .«<sup>16</sup>

Der Musiker und Organisator Singer hielt Ausschau nach einem Mann des Wortes und des Theaters: er fand für den zu gründenden Kulturbund in Julius Bab sein literarisches Gegenstück. Bab (in Berlin am 11. Dezember 1880 geboren) hatte dreißig Jahre lang dem Berliner Theaterleben den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt – bevor Singers Ruf an ihn kam – als »umfassender Chronist des deutschen

<sup>16</sup> *Lilli Striemer-Eisenstädt*, Die Mitgliederorganisation des Kulturbundes 1933 bis 1938. Dokument 01/240 (1958) im Archiv von Yad Washem, Martyrs' and Heroes' Memorial Authority, Jerusalem.

Dramas, Biograph großer Vertreter europäischer Schauspielkunst und europäischen Schrifttums, kritischer Kulturpolitiker, vielseitiger Schriftsteller und Journalist, beehrter Redner und Lehrer«<sup>17</sup>. Bab war Vorstandsmitglied der »Berliner Volksbühne«, hatte die »Deutsche Buchgemeinschaft« mitgegründet und gehörte fast 25 Jahre dem Dozentenkollegium der Berliner Humboldt-Hochschule an. Die Berliner Volkszeitung im Rudolf Mosse-Verlag diente ihm als Forum seiner theaterkritischen Tätigkeit. Im Gegensatz zu Singer war Bab jüdisch-politisch gebunden und zählte zu den Hauptvorstandsmitgliedern des »Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens«, was nicht ohne Einfluß auf die Diskussion blieb, die um die Gestaltung des Kulturbund-Spielplans ausbrechen sollte.

Der damals 53jährige hatte ein literarisches Werk geschaffen, das die Menschen des Theaters, die Probleme der Bühne, die Entwicklung des Dramas und Gestalter und Gestalten vieler literarischer Strömungen umfaßte – Goethe, Rembrandt, Spinoza, Shaw, Dehmel, Gustav Landauer, Alfred Mombert, Moritz Heimann, Agnes Sorma, Albert Bassermann, Joseph Kainz, Adalbert Matkowsky, Max Reinhardt – neben vielbändigen Werken über die Deutsche Romantik, über neue Wege zum Drama, über das Theater der Gegenwart. Im Grunde jedoch gipfelte sein Werk im Menschen: die Studie des Problems war ihm ein Weg, um den Schaffenden besser zu verstehen.

Hinter einer Brille, unter buschigen Brauen wetterleuchteten kleine, wasserhelle Augen, voller Witz und Güte und verrieten, daß Bab keineswegs so alt und würdig war, wie sein Bart ihn erscheinen ließ. Zu seinem Büro im Theater in der Kommandantenstraße, in dem er das Amt des Dramaturgen des Berliner Jüdischen Kulturbundes ausübte, stieg man eine Wendeltreppe hinauf. Es war ein kleines Zimmer, mit niemals entstaubten Regalen voller Manuskripte, Bücher, Broschüren und Zeitschriften. Gegenüber dem Schreibtisch stand ein Umbausofa aus rotem Plüsch, auf dem der Besucher Platz nehmen konnte – die Stühle waren von Folianten belegt. An einer der Wände hing ein Original von Menzel. Durch das Fenster sah man auf Dächer und Türme, Berliner Höfe und den Rauch von Schornsteinen . . .

---

<sup>17</sup> Dr. E. G. Lowenthal in: *Chronica Israelita*, S. Paulo, Dezember 1950.

»Herr Bab sitzt an seinem Schreibtisch und schaut schauernd aufs Postpaket. Es gibt wohl nur wenige Besitzer eines Füllfederhalters, die ihm nicht zumindest ein Drama zur gefälligen Prüfung überreicht haben. Mit geduldigem Lächeln ... liest er das Drama ›Simeon, der Sohn des Rabausus‹, ... liest er all die biblischen Tragödien, ... liest er das Portugiesische Nonnendrama, die Daseinsgeschichte von Chaplin ... hört sich alles an und denkt nervös an die nächsten Ultimos, an denen man shylock-streng geeignete Manuskripte vorgelegt zu haben wünscht ...«<sup>18</sup>

Zum Sekretär, der die Verwaltung übernehmen sollte, berief Dr. Singer den damals dreißigjährigen Dr. Werner Levie, Schüler von Werner Sombart, der sich als Journalist bei Ullstein und als Verleger versucht hatte. Levie sagte einmal von sich selbst: »Mein Entwicklungsgang ist typisch für die ganze Generation junger jüdischer Menschen in Deutschland, die, aus der bürgerlichen Mittelschicht stammend, in den Knabenjahren den Krieg und später den Umbruch eben dieser bürgerlichen Sphäre, aus der sie stammte, erlebte.«<sup>19</sup>

Ein Bild der ersten Vorarbeiten im Jahre 1933 ergibt sich aus Schilderungen Singers:

»In den Tagen, da wir Juden mit schwerer Einbuße unserer bisherigen Arbeitsfreizügigkeit rechnen mußten, Anfang April, kam der junge Regisseur Kurt Baumann mit einem Organisationsplan zur Gründung eines Theaters und einer Mitgliederorganisation zu mir. Ich hatte einen ähnlichen Plan ausgearbeitet und überreichte beide zur Prüfung Herrn Rabbiner Dr. Baeck. Mit der Befürwortung durch ihn zog ich zu ersten Besprechungen führende Männer jüdischer Organisationen heran ... Ein Arbeitsausschuß formulierte Statuten, ein anderer bereitete Werbeabende organisatorisch, ein anderer künstlerisch vor. Ich überreichte offizielle Anträge zur Genehmigung des ›Kulturbundes Deutscher Juden‹ den verschiedenen Regierungsstellen. Die Entscheidung darüber wurde von dem Herrn Ministerpräsidenten dem Kultusministerium übertragen, in dessen Ressort der Präsident des Preußischen Theaterrausschusses, Staatskommissar Hinkel, zum Teil durch Vertreter, zum Teil persönlich die Verhandlungen führte. Gleichzeitig habe ich dem Polizeipräsidium und dem Propagandaministerium – hier dem Präsidenten der Theaterkammer, Ministerialrat Laubinger – über den Stand der Rücksprachen fortlaufend Mitteilung gemacht. ...«<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Egon Jacobsohn, Baedeker durchs Haus, in: Almanach, Kulturbund Deutscher Juden, 1934/1935, Berlin, S. 62.

<sup>19</sup> Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, Köln, September 1936.

<sup>20</sup> C.V.-Zeitung, 28. September 1933.

Und später fügt er dem hinzu:

»Wenn ich heute rückdenkend die Gänge wiederhole, die in Ministerien, bei der Polizei und Staatspolizei, in den Büros jüdischer repräsentativer Persönlichkeiten endeten . . .«<sup>21</sup>

Die Genehmigung zur Gründung erfolgte am 16. Juni 1933 in einem von Hinkel gezeichneten Schreiben – im Auftrag des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Rust – mit der Auflage, daß nur Juden Mitglieder des Bundes sein und daß nur Mitglieder Zutritt zu den geschlossenen Veranstaltungen haben dürften<sup>22</sup>. Am gleichen Tage wurde in Singers Wohnung mit primitivsten geldlichen Mitteln ein Büro eröffnet, das zuerst fünf, später zwölf Menschen beschäftigte. Die Wirtschaftshilfe der Jüdischen Gemeinde Berlin, der Centralverein, die Zentralwohlfahrtsstelle und andere jüdische Instanzen stifteten Einzelbeträge, und Förderer setzten sich für die Arbeit ein. Die behördliche Genehmigung schloß auch die Pachtung eines Theaters ein, und unter den wenigen in Betracht kommenden Gebäuden wurde das Berliner Theater in der Charlottenstraße gewählt. Schon damals wurden die Keime gelegt zur Konstituierung eines Kammerchors unter Berthold Sander und eines Kammerorchesters unter Michael Taube; aus beiden Körperschaften entwickelte sich der Opernchor und das Opernorchester. Inzwischen war der Ruf des Kulturbundes zu den jüdischen Gemeinden außerhalb Berlins gedrungen, die brennendes Interesse an der neuen Bewegung bekundeten.

Das Ehrenpräsidium des Bundes bestand aus Rabbiner Leo Baeck, Martin Buber, Arthur Eloesser, Georg Hermann, Leonid Kreutzer, Max Liebermann, Max Osborn, Franz Oppenheimer und Jakob Wassermann. Dem Vorstand gehörten an: Kurt Singer, Julius Bab, Kurt Baumann, Arthur Lilienthal, Leo Löwenstein, Friedrich Ollendorff, Arthur Rau, Eva Reichmann-Jungmann und Hermann Schildberger. In zwei

<sup>21</sup> Kurt Singer, Aus der Arbeit des Kulturbundes, in: Almanach 1934/35, S. 11.

<sup>22</sup> »In Berlin wurde, mit der von Staatskommissar Hinkel erhaltenen Genehmigung, der Kulturbund Deutscher Juden gegründet. Einem Aufruf des Kulturbundes an die deutschen Juden ist zu entnehmen, daß durch ihn Veranstaltungen ins Leben gerufen werden sollen, in denen Juden für Juden Schauspiel, Oper, Musik, bildende Kunst und Vorträge im geschlossenen Kreise bringen wollen. Gleichzeitig soll jüdischen Künstlern und Dozenten wieder eine Lebens- und Schaffensmöglichkeit geboten werden« – Informationsblätter, herausgegeben vom Zentralausschuß für Hilfe und Aufbau, 10. August 1933.

Propagandaveranstaltungen – in den Synagogen Oranienburgerstraße und Prinzregentenstraße – wurde ein Publikum von zehntausend Menschen über die Ziele des neuen Bundes informiert. Inzwischen hatte sich ein Arbeitsbüro gebildet, um die Organisierung des zukünftigen Mitgliederstammes in die Wege zu leiten. Es galt, Erfahrungen im Abonnementswesen auf neuer Basis zu erproben. Dabei wurde der Rat von Männern eingeholt, die früher auf ähnlichen Gebieten, etwa in der Volksbühne oder im Volksbühnenverein, gewirkt hatten. Dann erfolgte Prüfung der noch in Deutschland verbliebenen jüdischen Schauspieler. Es sprachen mehr als 150 vor, aber kaum mehr als ein Dutzend konnte der Etat damals tragen. Manche, die man engagieren wollte, waren schon nach Prag oder in die Schweiz ausgewandert. Die erste Auswahl war keine endgültige und enthielt Namen wie Wisten, Katsch, Lion, Brandt, Wolfgang, Kann, Reimer, Schaffer, Förder, Rosowsky, Lenart, Weißmann. Carl Loewenberg aus Frankfurt am Main wurde mit der Inszenierung des ersten Stückes betraut.

Daß Juden kulturelle und künstlerische Darbietungen nur als Juden im jüdischen Kreise bringen und erleben durften, war ein solches Novum, daß man zunächst sowohl beim jüdischen Publikum wie in der deutschen Öffentlichkeit, soweit sie davon erfuhr, eine gewisse Desorientierung feststellen konnte. War eine Kultur-Autonomie beabsichtigt oder drohte eine Ghettoisierung – oder wurde die bisherige kulturelle Linie fortgesetzt, nur im geschlossenen Kreis? Der deutschnationale Reichstagsabgeordnete Professor Freiherr von Freytagh-Loringhoven sagte: »Ich denke an die Möglichkeit, den *Juden Kulturautonomie* zu gewähren. Das heißt mit anderen Worten, daß die Juden in vollem Einklange mit völkischen Grundsätzen für ein *Fremdvolk* erklärt werden. Sie würden das Recht erhalten, selbstverständlich unter staatlicher Aufsicht, ihre kulturellen Angelegenheiten . . . zu verwalten.«<sup>23</sup> Wozu Dr. Fritz Klein in der Deutschen Allgemeinen Zeitung kommentierte: »Der Gedanke ist ein Fortschritt; nur *übersieht* er, daß die kulturelle Selbstverwaltung ausschließlich auf *bewußte* und geschlossene politische oder religiöse Gemeinschaften anwendbar ist.«<sup>24</sup>

In einem Gespräch mit dem Chefredakteur der Conti-Nachrichten-

<sup>23</sup> Berliner Lokalanzeiger, zit. nach: Jüdische Rundschau, 12. Mai 1933.

<sup>24</sup> Zit. nach: Jüdische Rundschau, 12. Mai 1933.

agentur betonte Hinkel<sup>25</sup>, daß der Kulturbund eine rein jüdisch-kulturelle Angelegenheit sei, die von solchen Juden gefördert werde, die Deutschland nicht verlassen haben – »um im Ausland bössartige Greuelpropaganda zu betreiben«. Scheinheilig fügte er hinzu: »So konnte man diesen größtenteils seit Jahrzehnten in Deutschland ansässigen Juden die Möglichkeit eigener kultureller Arbeit geben.« Das Bild des jüdischen Menschen, wie es damals den Deutschen präsentiert wurde, war die Fratze aus den Karikaturen des »Stürmer« und nicht das Gesicht des schaffenden Künstlers. Hinkel ließ deshalb sozusagen den Vorhang herunter, bevor die Bühne noch eröffnet wurde, indem er klarstellte: Diese Arbeit dürfe in der Öffentlichkeit nicht in Erscheinung treten – sie sei »von Juden nur für Juden« bestimmt. »Nach diesem Prinzip ist . . . Kritikern der Tageszeitungen der Zutritt nicht gestattet, sondern nur rein jüdischen Blättern.«

---

<sup>25</sup> A.a.O., 29. September 1933.



## 2. KAPITEL

### VON DER SOZIALEN ZUR MORALISCHEN ANSTALT

Der Jüdische Kulturbund war in erster Linie gegründet worden, um der sozialen Not der plötzlich arbeitslos gewordenen jüdischen Künstler zu steuern. Von seiner Funktion als Notstandswerk bis zu seiner Sendung als moralische Anstalt, von der Wirtschaftshilfe für Kulturschaffende bis zum Kulturinstitut, war der Weg weit<sup>1</sup>.

In § 1 seiner Satzung hieß es:

»Der Jüdische Kulturbund verfolgt den Zweck, die künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen der jüdischen Bevölkerung zu pflegen und für die Arbeitsbeschaffung zugunsten jüdischer Künstler und Wissenschaftler nutzbar zu machen. Er soll zu diesem Zweck für seine Mitglieder insbesondere Theateraufführungen und Konzerte, Vorträge und Kunstaussstellungen veranstalten, deren künstlerischer und wissenschaftlicher Teil grundsätzlich von Juden bestritten wird.

Jeder Erwerbszweck ist ausgeschlossen. Überschüsse dürfen nur für die Zwecke des Kulturbundes verwandt werden.«

Es liefen alles in allem 2000 Bewerbungen von künstlerischen, technischen und gewerblichen Arbeitskräften ein. Engagiert wurden: 35 Schauspieler und Sänger (Damen und Herren), 35 Orchestermittglieder (mit Verstärkung bis zu 45 Personen), 22 Choristen und Choristinnen, 10 Tänzerinnen und eine von Stück zu Stück in der Personenzahl schwankende Statisterie; 25 Arbeitskräfte als technisches Personal (Bühnenarbeiter, Bühnen-Garderobiers, Inspizienten, Souffleusen, Requisiteure), 26 Logenschließerinnen und Garderobefrauen sowie 12 Angestellte der Mitgliederbüros, 10 Personen im Verwaltungsapparat

---

<sup>1</sup> »Es soll aber nicht vergessen werden, daß der Kulturbund nicht nur prinzipiell jüdische, sondern auch *gesellschaftliche und soziale Motive* hat. Es handelt sich darum, einer großen Zahl von jüdischen Künstlern die Möglichkeit der Ausübung ihres Berufes zu geben, ferner dem jüdischen Publikum eine Stätte ungestörten Kunstgenusses zu bieten« – Jüdische Rundschau, 21. Juli 1933.

(Sekretärinnen, Stenotypistinnen) und einige gewerbliche Angestellte (Portiers, Nachtwächter, Boten usw.) – insgesamt ca. 200 Personen. An der Spitze dieses Apparates standen 14 Vorstände, die die künstlerische, die administrative Leitung und das Regiekollegium bildeten. Darüber hinaus hatte der Kulturbund bereits im ersten Jahre vier Gastdirigenten, 36 Konzertsolisten, über 50 Vortragenden und einer großen Anzahl von sonstigen Mitwirkenden Gelegenheit gegeben, vor das Publikum zu treten<sup>2</sup>. Von dem Jahresumsatz 1933/1934 von 600 000 RM betrug der Gagenetat von 350 000 RM mehr als die Hälfte der Gesamteinnahmen. Ein anderer erheblicher Teil floß in Gestalt von Aufträgen in den jüdischen Wirtschaftssektor (an Maler, Tischler, Drucker, Installateure usw.). Dazu kamen noch Honorare für gastierende Künstler, Konzertsolisten und Begleiter und für Vortragende<sup>3</sup>.

In der Spielzeit 1934/1935 lag – allerdings für den Sommer, der immer etwas niedriger dotiert wurde – das Spitzengehalt des Solopersonals im Schauspiel bei 315 RM im Monat; die Mehrzahl hatte eine Monatsgage von 200 RM; die niedrigste Gage war 75 RM. Das Spitzengehalt der Opernsolisten war 400 RM; die durchschnittliche Monatsgage lag, wie beim Schauspiel, bei 200 RM; die niedrigste Bezahlung war 150 RM. Unter den künstlerischen Vorständen verdiente der Oberspielleiter 600 RM monatlich, der Bühnenbildner 400 RM. Die Orchestermitglieder hatten ein Monatseinkommen von 180 RM; die Herren des Chors 180 RM, die Damen 165 RM<sup>4</sup>.

Den Mitgliedern (der Berliner Jüdische Kulturbund zählte im ersten Jahre fast 20 000 Mitglieder) wurden gegen einen Beitrag von 2,50 RM zwei Veranstaltungen pro Monat geboten – alternativ ein Schauspiel und Konzert, bzw. eine Oper und ein Vortrag. Für Sonderveranstaltungen wurde eine zusätzliche Gebühr erhoben. Da alle Mitglieder den gleichen Monatsbeitrag zahlten, mußten sie auch die gleichen Rechte haben. Die Mitgliedshefte waren deshalb so angeordnet, daß von je drei Vorstellungen eine in die Kategorie A, die zweite in B und die dritte in

---

<sup>2</sup> A.a.O., 15. September 1933, und Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Berlin, Juli 1934.

<sup>3</sup> Dr. *Werner Levie*, Der Kulturbund als wirtschaftliche Unternehmung, in: Almanach 1934/1935, S. 57 f.

<sup>4</sup> Jüdischer Kulturbund, *Varia*, 1934/1936. Dokument M 24 der Jewish Historical General Archives, Jerusalem.



C fiel. Das bedeutete, daß am Abend der Vorstellung das Mitglied sein Billett aus der Urne der besten Platzkategorie A, der mittleren B oder der schlechtesten C zog. So genossen alle Mitglieder das gleiche Recht, von allen Plätzen Gebrauch zu machen. Laut behördlicher Vorschrift war die Mitgliedskarte mit Lichtbild zu versehen. Hierzu erzählt eine Mitarbeiterin:

»Am Sonnabend vor der Eröffnung des Kulturbundes – die Premiere sollte am Sonntag abend stattfinden – hörte ich zornige Ausrufe aus dem Zimmer des Intendanten, was ich nie wieder von Dr. Singer hören sollte, denn er war eine äußerst beherrschte Persönlichkeit. Ich stürzte hinein und fragte, was geschehen ist. ›Wir können morgen die Premiere nicht geben, es ist vergessen worden, den Mitgliedern mitzuteilen, daß auf der Mitgliedskarte ein Lichtbild des Betreffenden sein muß.‹ Ich sah auf die Uhr, es war 6 Uhr abends, und sagte: ›Dr. Singer, regen Sie sich nicht auf, wir werden die Lichtbilder haben.‹ ›Das ist unmöglich, wie wollen Sie das machen?‹ ›Wir schreiben jetzt sofort an die ganze Gruppe I, die morgen ins Theater kommt, und teilen ihnen mit, daß sie morgen nur zur Aufführung kommen können, wenn sie neben der Mitgliedskarte einen Lichtbildausweis mitbringen . . . Überlassen Sie das mir, bis 12 Uhr nachts werden alle Karten auf dem Rohrpostamt sein und morgen früh liegen überall die Karten auf dem Frühstückstisch‹ – und damit verschwand ich . . . Um 11 Uhr liefen zwei Männer auf das Rohrpostamt, und um 11.30 Uhr telefonierten sie Dr. Singer, die Verständigungen seien fort. Wir hatten es geschafft. Die Vorstellung fand statt, das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt, eine dankbare Menge klatschte Beifall. Niemand außer Dr. Singer ahnte, was sich hätte ereignen können.«<sup>5</sup>

Der künstlerische Apparat umfaßte zunächst vier Gruppen – Oper, Schauspiel, Konzert, Vortrag, später auch Kleinkunst und Film. Jede dieser Sparten bedurfte eines besonderen Vorbereitungsplans, der die Grenzen des Möglichen nach der Seite der Organisation, der Wirtschaftlichkeit, der künstlerischen Ausmaße absteckte. Mehr als 70 Veranstaltungen im Monat: das hieß, der Theaterraum genügte nicht und zusätzliche Säle mußten gemietet werden; und Hunderte von Spielern, Rednern, Musikern, Arbeitern, Angestellten, Ordnern waren zu verschiedenen Diensten zu verschiedenen Zeiten einzusetzen. 50 Zahlstellen arbeiteten mit dem Mitgliederbüro, dieses wieder mit dem Werbe-Büro, beide mit der Gesamtverwaltung Hand in Hand. Die Post brachte täglich 500–600 Briefe.

<sup>5</sup> *Lilli Striemer-Eisenstädt*, a.a.O.

In den ersten 10 Monaten seiner Tätigkeit bot der Kulturbund 403 Veranstaltungen – 171 Theaterabende (102 Schauspiele und 69 Opern), 107 Konzertabende (53 Orchesterkonzerte, 30 Kammermusik-Abende, 14 Chorkonzerte, 10 Liederabende). Allein die Veranstaltungen der Konzert-Abteilung überschritten bei weitem den Rahmen einer großen Konzert-Agentur. Weiterhin fanden statt: 114 Vorträge, 4 Veranstaltungen der Kinderbühne und 7 Sonderveranstaltungen, darunter ein Festkonzert zugunsten des Orchesters. Das Mitgliederbüro hatte in diesen 10 Monaten rund 20 000 Umtausch-Anträge zu bearbeiten, d. h. jedes Mitglied hatte im Durchschnitt einmal von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, eine Vorstellung oder ein Konzert an einem turnusmäßig nicht vorgesehenen Abend wahrzunehmen<sup>6</sup>.

Fast gleichzeitig, vom Berliner Beispiel inspiriert, begannen sich im Reich Kulturbünde zu formen, von denen drei zu »Produzenten« wurden – der Kulturbund Rhein-Ruhr, mit Sitz Köln, der mit eigenem Schauspielensemble in zehn Städten gastierte und der in den ersten sechs Monaten des Spieljahres 1934/1935 über 300 Personen Beschäftigung gab, davon einem Teil in fester Anstellung<sup>7</sup>; der Kulturbund Rhein-Main, mit Sitz Frankfurt, der ein Symphonie-Orchester von etwa 40 Mitgliedern aufstellte; und etwas später der Kulturbund Hamburg, der ebenfalls ein eigenes Theater-Ensemble gründete, das zu einer Tournee-Gruppe wurde<sup>8</sup>. In München und Breslau wurden um diese Zeit kleinere Orchestervereinigungen geschaffen. Nimmt man die vielen Kulturbünde hinzu, die zwar keine eigene künstlerische Organisation errichteten, sondern nur eine Hörer-Vereinigung bildeten und in loser Folge Sänger, Rezitatoren, Kammermusiker, Kabarettisten engagierten, so erreichte die Zahl der durch die Jüdischen Kulturbünde beschäftigten Künstler fast 600 und die der kaufmännischen, gewerblichen und Verwaltungsangestellten wiederum 600. Rechnet man noch Handwerker, wie Tischler, Schreiner, Friseure, Drucker, Schneider,

---

<sup>6</sup> Dr. *Werner Levie*, 10 Monate Kulturbundarbeit, in: Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Juli 1934.

<sup>7</sup> Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, Mai 1935.

<sup>8</sup> »In den vergangenen 12 Monaten haben wir an jüdische Künstler, Angestellte und Hilfskräfte sowie an jüdische Gewerbetreibende und Lieferanten einen Betrag von rund 75 000 RM gezahlt – weit mehr als die Hälfte unseres Gesamtumsatzes« – Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes Hamburg, September 1936.

Elektriker, Anstreicher, hinzu, die die Szenerie, Perücken, Kostüme, das Informationsmaterial herstellen mußten, so dürften nicht weit unter 1500 Kräfte durch die Kulturbünde entweder gelegentliche Beschäftigung oder dauernde Anstellung gefunden haben. Damit wurde die Kulturbundbewegung zum größten Einzelfaktor in der Arbeitsbeschaffung für jüdische Menschen im Deutschland unter Naziherrschaft. Dr. Werner Levie vermerkt dazu später:

»Als mich im Jahre 1933 Dr. Kurt Singer dazu berief, seiner Idee der Jüdischen Kulturbundarbeit zunächst in Berlin den organisatorischen Unterbau zu geben, war meine Aufgabe von seiten des Kulturbetriebes aus gesehen mehr eine sozialpolitische denn eine kulturpolitische. Es galt, durch Sammlung eines jüdischen Publikums den materiellen Grundstock für die Beschäftigung jüdischer Künstler zu schaffen, die zunächst genauso arbeiteten, wie sie es bis zum Ausscheiden aus dem deutschen Kulturkreis im Rahmen der allgemeinen Theater getan hatten. Diese organisatorische Aufgabe zu lösen war kein großes Verdienst, wenn man berücksichtigt, daß Sammlung die natürliche Folge der jüdischen Situation war.«<sup>9</sup>

Die Idee der Nothilfe, des Sozialwerkes lag der Entstehung des Kulturbundes zugrunde: das treibende Motiv seiner Entstehung war das der produktiven Selbsthilfe. Es gab kein Kulturprogramm. Und wenn in jenen Tagen von Kulturpolitik die Rede war, dann nur insofern, als sie den Beschäftigungsgrad der Künstler bestimmte. Die Situation änderte sich in dem Augenblick, da der Bund aus dem Stadium der Vorbereitung in das der Verwirklichung trat und sich zum erstenmal der Öffentlichkeit vorstellte.

---

<sup>9</sup> Ziele der jüdischen Kulturbundarbeit in Deutschland, in: Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, September 1936.

### 3. KAPITEL

## NATHAN DER WEISE

Die Premiere des Berliner Kulturbundes im Berliner Theater wurde zugleich der Auftakt zum Kampf um seine geistige Existenz und Formgebung.

»Wenn Herr Bab ankündigte, daß Lessings ›Nathan der Weise‹ als Eröffnung der jüdischen Bühne gespielt werden soll, so ist dagegen nichts einzuwenden, sofern man nicht diese Aufführung aus einem künstlerischen Akt zu einem halb oder ganz ›politischen‹ gestalten will . . . wir wollen nicht den Anschein erwecken, als ob wir etwa . . . uns zu Präzeptoren des deutschen Volkes aufwerfen wollten, die gewissermaßen sagen: Seht, hier ist der ›echte‹ deutsche Geist . . . Zu einer solchen Belehrung der Deutschen sind wir nicht legitimiert.

. . . wir wollen uns nicht damit trösten, daß vor 150 Jahren Lessing den ›Nathan‹ schrieb, sondern wir wollen sehen, wie wir mit der heutigen Not der Juden fertig werden. Sollte die Aufführung . . . den Nebensinn haben, die deutschen Juden nach alter Methode in eine Welt der Illusionen einzuspinnen, dann müßten wir uns *gegen* dieses Beginnen aussprechen.«<sup>1</sup>

Am 1. Oktober 1933 ging im Theater des Berliner Jüdischen Kulturbundes der Vorhang zum erstenmal auf. Als Regisseur waltete Dr. Carl Loewenberg, ehemals vom Schauspielhaus Frankfurt a. M. Den Nathan spielte Kurt Katsch. Der Abend war eines der großen Erlebnisse im Berliner Judentum jener Jahre. Noch trat die beginnende Pauperisierung nicht in äußeren Formen in Erscheinung, man lebte von den Reserven aus besseren Tagen. Das Parkett bot ein Bild wie bei den Premieren der Reinhardt-Zeit. Aber in einer feindlichen Umwelt konnte jede Ansammlung von Juden Anlaß zu Zwischenfällen geben, so daß im Programmheft vermerkt werden mußte: »Wir bitten unsere Mitglieder dringend, jede große Autoauffahrt vor dem Haus zu vermeiden . . . in Auftreten, Kleidung und Haltung zu berücksichtigen, daß wir Reprä-

---

<sup>1</sup> Jüdische Rundschau, 25. Juli 1933.

sentanten einer in Not befindlichen Gemeinschaft sind... politische Gespräche jeder Art während der Veranstaltungen zu vermeiden.«<sup>2</sup>

Das Publikum hatte jüdische Ensembles schon zuvor gesehen – Gastspiele von Granowskys jüdischem Künstlertheater aus Moskau und die Tournee der »Habimah« –, aber hier waren nicht nur die Künstler, sondern auch die Garderobefrauen jüdisch, die Platzanweiserinnen und der Vorhangzieher<sup>3</sup>. Und was eben noch zeitbedingtes Experiment schien, erhielt eine überzeitliche Bedeutung, als Kurt Singer vor die Rampe trat und die in den »Monatsblättern« des Kulturbundes Berlin (November 1933) berichteten Worte sprach:

»Wenn sich heute zum erstenmal der Vorhang hebt im Theater des ›Kulturbundes Deutscher Juden‹, dann wissen wir alle: es geht um mehr als um Theaterspiel. Wenn sich der Vorhang hebt, dann ahnen wir: aus einer Gemeinschaft, von der Not gezimmert, ist eine Gemeinschaft der schaffenden Arbeit geworden. Nur so kann uns das Theater, sonst wohl als eine Stätte der Unterhaltung und Erbauung geliebt, eine Stätte der Weihe und des Kults in schmerzreicher Zeit werden. Nie ist der Zusammenhang zwischen Bühne und Publikum, zwischen Oben und Unten im Theater so groß gewesen, wie jetzt, nie das Geben und Nehmen so sehr in eins verschmolzen, wie heute, wo jeder Atemzug, jedes Wort, jede Geste zu sagen, ja, uns in die Seele zu hämmern scheint: Schicksalsgemeinschaft...

Wenn sich der Vorhang senkt über dem Bilde eines einsam gewordenen, in seinem Gottgefühl starken Juden, so sollen Sie das als Symbol mit nach Hause nehmen: wir haben aus der Einsamkeit herausgefunden und sind eine wahre Gemeinschaft dankbarer, hoffnungsfreudiger, im Gottgefühl geeinter Menschen geworden, wir Juden in Deutschland, wir deutschen Juden.«

Allerdings ahnte er damals noch nicht, daß er mit der Betonung von Nathans Einsamkeit bereits in eine innerjüdische Kontroverse eintrat. Die Jüdische Rundschau lobte die »besondere Nuance«, die der Schluß erhielt:

»Nach der hart ans Lächerliche streifenden Erkennungszene... läßt Loewenberg die ganze Gesellschaft der neu zusammengefundenen Verwandten... mit ihren bunten Gewändern und in fröhlicher Stimmung... in den Palast abgehen, während Nathans hohe Gestalt umdüstert und vereinsamt im Vordergrund bleibt und dann langsam in sein Haus zu seinem Betpult

<sup>2</sup> Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Oktober 1933.

<sup>3</sup> »Da sind sechsundzwanzig Garderobieren und Logenschließerinnen, die sich einst auf ganz andere Berufe vorbereitet haben: Kindergärtnerinnen, Studentinnen, Stenotypistinnen. Eine Medizinerin ist darunter« – C.V.-Zeitung, 16. August 1934.

zurückkehrt. In diesem Schluß ist wirklich etwas vom Judenschicksal angedeutet . . .«<sup>4</sup>

Gerade dagegen wandte sich die CV-Zeitung:

»Woher aber kam der Regieeinfall, an den Schluß des Ganzen einen wuchtigen, tragischen Akzent zu setzen? Warum läßt der Regisseur Nathan, nachdem der Familienring im Hause Saladins geschlossen ist, in die Einsamkeit wanken, wie ein Zusammengebrochener, so daß man das Schlimmste für ihn befürchten muß? Sollte diese Nuance wirklich dem Lebensgefühl des weisen Nathans, seiner heiteren, fest in Gott ruhenden Resignation entsprechen, die er sich unter den furchtbarsten Schicksalsschlägen bewahrt hat?«<sup>5</sup>

Sonst aber hatte diese Zeitung für die Wahl des Eröffnungstückes nur Lob, glaubte, daß ein von Juden geschaffenes, für Juden bestimmtes Unternehmen, »das zugleich das Krongut deutscher Geisteskultur in liebevolle Obhut zu nehmen gewillt ist«, kein geeigneteres Werk bieten konnte, als dieses, in dem gepredigt wird, »daß Völker und Religionen durch das allumfassende Band der Humanität und der gegenseitigen Duldung zusammengehalten werden«<sup>6</sup>. Auch der Schild fand, »keine besseren, würdigeren Wegbereiter konnte das junge Unternehmen erwählen als Lessing und sein Evangelium der Toleranz«<sup>7</sup>.

Im Bereich des nationalsozialistischen Umsturzes hatten diese Rufe nach Humanität und Toleranz einen besonderen Klang.

Das Israelitische Familienblatt sah in der Wahl des Stückes die Entschlossenheit des Kulturbundes, »den Zusammenhang mit den edelsten Traditionen des deutschen Geistes in einer Zeit wie dieser nicht [zu] verlieren«<sup>8</sup>. Es bestehe die Gefahr, daß manch einer unter dem wirtschaftlichen und seelischen Druck heute verbrennt, was er gestern anbetete – der *echte Ring* dürfe nicht verloren gehen.

Der 14. April des gleichen Jahres hatte ein eigenartiges Jubiläum gebracht – an diesem Tage waren 150 Jahre seit der Berliner Uraufführung von »Nathan der Weise« vergangen. Das Deutschland von 1933 gedachte nicht dieses Jahrestages: es war den Juden vorbehalten, ihn festlich zu begehen. Und das war kein Zufall. Der »Nathan« war durch

<sup>4</sup> Jüdische Rundschau, 4. Oktober 1933.

<sup>5</sup> Dr. *Hugo Lachmanski* in: C.V.-Zeitung, 4. Oktober 1933, zit. nach: Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, November 1933.

<sup>6</sup> C.V.-Zeitung, 4. Oktober 1933.

<sup>7</sup> Der Schild, 13. Oktober 1933.

<sup>8</sup> Israelitisches Familienblatt, Hamburg, 11. Oktober 1933.



mehr als hundert Jahre Rückhalt und Hoffnung der deutschen Juden gewesen, die ihre ganze moralische Existenz auf dem Glauben aufgebaut hatten, daß die volle Durchsetzung der Ideen, die Lessing in diesem Werke verfißt, nur eine Frage der Zeit sei. »So ist dieses Werk eines edlen Geistes den deutschen Juden zum Verhängnis geworden, weil es eine Illusion nährte«, kommentierte melancholisch die Jüdische Rundschau<sup>9</sup>. Und dennoch gäbe auch der Nathan, wenn man ihn richtig sähe, Stoff zur Reflexion über das wirkliche Judenproblem, meinte diese Zeitung.

»Um so zu sprechen, wie Nathan spricht, muß man zunächst ein Jude sein, ›der so ganz nur Jude scheinen wollte«. Nicht die Unterschiede verwischen, sondern jeder seine Tradition, seine Abstammung, seinen Glauben hochhalten und dennoch auch den andern respektieren. Das ist etwas ganz anderes, als was das assimilatorische Judentum unter Toleranz und ›allgemeinem Menschentum« verstand.«<sup>10</sup>

»Nathan der Weise« war der Anlaß, wenn auch nicht die Ursache, nach der Haltung des Kulturbundes zu fragen. Hätte es sich bei der Institution der produktiven Selbsthilfe, die den Gründern vorgeschwebt hatte, um eine weniger bindende Beschäftigung als das Wort gehandelt, das verpflichtet – der Erfolg des Kulturbundes wäre nach der Zahl seiner Angestellten und nicht nach seiner geistigen Ausrichtung gewertet worden. So allerdings mußte Kurt Singer bereits im August 1933 an die »Duldsamkeit« appellieren, »die Lessings weiser Nathan predigte und forderte: soll sie unter Juden verlorengegangen sein?« Er bestritt, daß der Nathan etwa als ein »zeitgemäßes kämpferisches Werk« in den Spielplan aufgenommen worden war, lediglich »sein sprachlicher, sein theatermäßiger, sein Rollen-Wert und dazu die rein-menschliche, zeitlose Seelengebärde« hätten seine Aufführung bestimmt<sup>11</sup>.

Das Phänomen des Kulturbundes darf nicht aus der heutigen Sicht betrachtet werden – das wäre zu billig: man muß es aus der Zeit heraus verstehen, in die es gestellt wurde. In der jüdischen Presse jener Tage spiegelte sich die ganze Problematik dieses neuen Kunst-Unternehmens. Die zionistische Analyse ging von der Frage aus, was an dessen Veranstaltungen nun eigentlich »jüdisch« sei. Für bewußte, nationale Juden, so hieß es, sei es selbstverständlich, die Werke großer Dichter und

<sup>9</sup> Jüdische Rundschau, 13. April 1933.

<sup>10</sup> A.a.O., 4. Oktober 1933.

<sup>11</sup> A.a.O., 8. August 1933.

Musiker als solche zu genießen und sie minderwertigen Produkten jüdischer Provenienz vorzuziehen. Es wäre lächerlich, wenn etwa nur Opern jüdischer Komponisten gespielt werden sollten. Das »Jüdische« eines solchen Kulturbundes dürfe nicht darin bestehen, daß er nun engherzig nach der Abstammung der Künstler, deren Werke aufgeführt werden, fragt, sondern darin, daß er sich bewußt ist und in seinen Mitgliedern das Bewußtsein stärkt, daß sie als *Juden* zusammengeschlossen sind und *als Juden* diese Kunst oder Kulturgüter empfangen. »Die Aufzählung, was jüdische Komponisten oder jüdische Virtuosen geleistet haben . . ., ist ein Überbleibsel der apologetischen Assimilations-Dialektik . . . Für die Welt offen sein, aber als Juden: das ist es, was das *neue* Judentum von dem alten Assimilations-Judentum unterscheidet.«<sup>12</sup>

Damit war ein Schritt zur Klärung der geistigen Grundlagen des Kulturbundes gemacht. Obwohl er aus deutschen Juden bestand und in deutscher Sprache arbeitete, konnte und durfte er, nach Meinung der zionistischen Sprecher, nicht den Anspruch erheben, »deutsche Kultur« zu schaffen. Was aber war im damaligen Deutschland »*jüdische* Kultur«? Diese Frage beantwortete die Jüdische Rundschau so:

»Das jüdische Leben ist im letzten Jahrhundert innerlich sehr arm geworden. Außer in den Bezirken des Religiösen und Konfessionellen gibt es keine bewußte jüdische Gemeinschaftsbetätigung, die künstlerische Formen angenommen hätte. Zwar haben einzelne Juden auf verschiedenen Gebieten der Kultur Beträchtliches geleistet; ihre Leistungen hatten auch eine jüdische Note, aber als »jüdische Kultur« könnte nur bezeichnet werden, was als Blüte und Ausdruck eines großen jüdischen Gemeinschaftserlebnisses entsteht.«<sup>13</sup>

Diesen tragischen Zustand der deutschen Juden, aus der deutschen Kultur ausgeschlossen zu sein, ohne ein jüdisches Äquivalent zu besitzen, bezeichnete Julius Bab als »geistige Not«, die im Augenblick noch nicht so furchtbar empfunden werde wie die wirtschaftliche Not, wie das moralische Leiden, sicherlich aber auf die Dauer die schwerste sein würde.

»Wir haben unsere Kraft aus einer zweifachen Wurzel gezogen, wir waren Juden und Deutsche, und wir sind es noch. Aber wir spüren, wie die Axt an diese Wurzel gelegt wird; unser Deutschtum ist bedroht . . . und gerade im geistigen Sinne . . . So feige und unwürdig es uns schiene, in dieser Situation unser Judentum verleugnen zu wollen . . . scheint es uns ebenso unmöglich und unwahr . . . unser Deutschtum aufzugeben.«<sup>14</sup>

<sup>12</sup> A.a.O., 25. Juli 1933.

<sup>13</sup> A.a.O., 4. Oktober 1933.

<sup>14</sup> Der Schild, 14. September 1933.



Bab fürchtete, daß durch die Organisation einer Gemeinde, in der nur von Juden einem nur jüdischen Publikum geistige Orientierung und künstlerische Erhebung geboten würde, das Ghetto wieder aufgerichtet, der Ausschluß der Juden aus der deutschen Gemeinschaft vollendet sei.

»Die äußere Form der Abgeschlossenheit, die man uns aufzwingt, müssen wir als tragische Tatsache hinnehmen . . . Aber Ghetto im Sinne einer beklemmenden jüdischen Weltabgeschlossenheit, das ist keine Sache der äußeren Form, sondern der Gesinnung und des inneren Willens.«

Zu diesem Ghetto werde der Kulturbund nicht führen, weil er, in Babs Worten, trotz des Einsatzes jüdischer Kräfte, die »große deutsche Kultur einbezieht, auf deren Boden wir erwachsen sind«<sup>15</sup>.

Solchen Erklärungen seitens des autorisierten Sprechers des Kulturbundes fehlte zwar nicht der Mut der persönlichen Überzeugung, aber das Feingefühl für die politischen Erfordernisse der Zeit.

Moritz Goldstein behandelte in der Jüdischen Rundschau die Thematik von einer europäischen Orientierung aus. Die Absonderung, die den Juden in Deutschland aufgezwungen wird, schaffe nur eine rechtlich-organisatorische, aber keine lebendige Besonderheit. Ein Kulturghetto könne nicht mehr aufgerichtet werden.

»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. Die Juden sind mündig geworden. Sie haben sich dem Strom des europäischen Geisteslebens geöffnet, der Strom hat sie mit sich fortgetragen.«<sup>16</sup>

Kurt Singer, immer zum Ausgleich bereit, versuchte, die Diskussion von der politischen Ebene auf die künstlerische umzuleiten. Die gleiche Begeisterung solle Nehmende und Gebende umfassen, wenn eine Symphonie von Mozart oder Schubert, ein Lied von Wolf oder Brahms erklingt, wie wenn die chassidischen Gesänge oder die synagogale Musik zum Thema genommen werden. Diese Gleichwertung nannte er Vielseitigkeit und verwahrte sich dagegen, sie als Mangel an Charakter zu bezeichnen<sup>17</sup>. Offensichtlich wollte Dr. Singer verhindern, den Kulturbund zum Objekt weltanschaulicher, jüdisch-parteilich gebundener

<sup>15</sup> A.a.O.

<sup>16</sup> Jüdische Rundschau, 28. Juli 1933.

<sup>17</sup> C.V.-Zeitung, 20. Juli 1933.

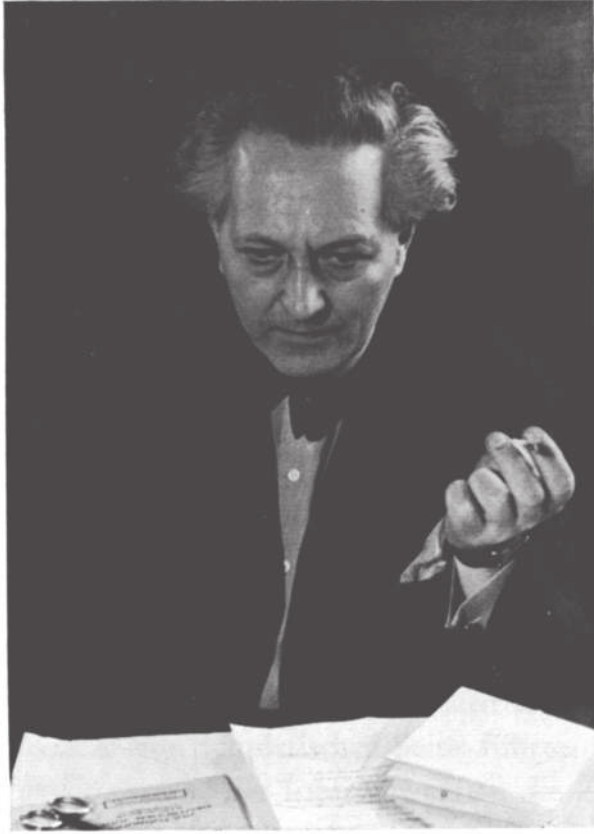


Photo. Pisarek, Berlin

KURT SINGER



WERNER LEVIE



FRITZ WISTEN



Auseinandersetzungen zu machen. Er fürchtete wohl auch, durch solch öffentliches Gespräch den deutschen Behörden Anlaß zu geben, von sich aus das Problem des Kulturbundes noch einmal einer Revision zu unterziehen.

Aus diesen Gründen sah er sich nicht lange danach genötigt, die Debatte in ihrer bisherigen Form abzuschließen. Das Leben unter der Diktatur erzwingt oftmals harte einsame Entschlüsse derer, die ihre Nächsten schützen müssen. In diesem Falle schien Dr. Singer die Verantwortung, die er für sein Unternehmen und seine zweihundert Mitarbeiter trug, schwerer zu wiegen als das Prinzip der freien Diskussion, um so mehr, als er selbst den Behörden mit seiner Freiheit und seinem Leben für jedes Wort, das im Namen des Kulturbundes geäußert wurde, haftete.

Anlaß war ein Aufsatz im Schild, in Form eines Interviews mit Julius Bab, der Beunruhigung in weiten jüdischen Kreisen hervorrief und zu scharfer Kritik von zionistischer Seite führte. Der Aufsatz gipfelte in einer Aufforderung des Interviewers an die Zionisten, den Kulturbund zu verlassen:

»Als Deutscher zu schaffen, ist Julius Babs Ziel und aller derer, die mit ihm arbeiten. Vielleicht, wahrscheinlich kann solche entschiedene Haltung dazu führen, daß der Kulturbund aus den Kreisen der Zionisten an Mitgliedern verliert, aber er muß diesen Verlust dann durch erhöhten Einsatz der Kräfte innerhalb der deutsch-jüdischen Gruppen wettmachen.«<sup>18</sup>

Hierzu erklärte Dr. Singer in einem offenen Brief:

»Mehrere Zeitungsartikel und Interviews . . . veranlassen mich zu der Erklärung, daß die Richtlinien unserer kulturellen Arbeit nicht von einzelnen Vorständen und künstlerischen Mitarbeitern fixiert werden können und dürfen.

Ich habe Veranlassung genommen, Äußerungen, Aufsätze und Interviews über den Kulturbund allen meinen Mitarbeitern in Zukunft zu untersagen, wenn nicht meine Einwilligung und Gegenzeichnung vorliegt.«<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Der Schild, 26. Januar 1934, zit. nach: Jüdische Rundschau, 30. Januar 1934.

<sup>19</sup> Jüdische Rundschau, 30. Januar 1934.

#### 4. KAPITEL

### DAS PUBLIKUM

Es heißt, daß jedes Volk die Regierung hat, die es verdient; aber auch jedes Publikum hat das Theater, das ihm gebührt. Im Anfang war das Wort und zugleich der Hörer, an den es gerichtet war. Theater ist ein Dialog zwischen Bühne und Parkett, ein wechselseitiges Geben und Nehmen. Die Resonanz des gesprochenen Wortes liegt im Beifall oder Mißfallen, in der Heiterkeit oder Wehmut, Anteilnahme oder Indifferenz, Kälte oder Wärme, die es auslöst. Die Theatergeschichte hat die Rolle des Publikums noch nicht genügend gewürdigt: in dem Maße, in dem der künstlerische Genius den Geschmack des Publikums formt, kann das Publikum die produktiven und reproduktiven Kräfte des Theaters vorwärtstreiben oder retardieren.

Im Bewußtsein der deutschen Öffentlichkeit spielt das Theater eine hervorragende Rolle, die zunächst auf historischen Voraussetzungen basiert: den deutschen Fürstenhöfen galt ein gutes Hoftheater aus Gründen des Prestiges und der Repräsentation als unerläßlich; und die aufstrebenden Städte suchten, es ihnen gleichzutun und ihrerseits künstlerisch hochstehende Unternehmungen ins Leben zu rufen – die Stadttheater.

Aber die Anhänglichkeit der Deutschen an das Theater hat noch andere, elementare Gründe. In einer offiziellen Analyse aus den ersten Jahren der Bundesrepublik lesen wir:

»Die Deutschen reagieren, vergleicht man sie mit anderen Völkern, optisch recht wenig unmittelbar. Eine Kunstausstellung dringt nur in Glücksfällen in das Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit, ein ›Theaterereignis‹ aber sofort. Man hat in Deutschland oft den Eindruck, als werde das Theater allzusehr als ›Ersatz‹ geliebt. Als Ersatz für eine Beschäftigung mit der Bildenden Kunst, die zuschauende Mitarbeit verlangt. Als Ersatz für das Leben, soweit es geistige Aktivität fordert. Als Ersatz für ein wirk-

lich politisches Leben, das auf die Aktivität, sogar auf die ›Aktion‹ seiner Glieder angewiesen bleibt . . . Die deutschen Theater sehen sich in der tatsächlichen kulturellen Rangordnung auf einen ersten Platz komplimentiert, der in England von den Universitäten, in Frankreich von der Literatur im weiteren Sinne, in den Niederlanden von der Bildenden Kunst eingenommen wird.«<sup>1</sup>

Trifft es schon auf die Deutschen zu, daß sie keine Augenmenschen sind, so lag den deutschen Juden das optische Erlebnis noch ferner. Das geistige Erbe des »Du sollst Dir kein Bildnis machen« hat durch die Jahrtausende die ästhetische Erziehung des Juden gehemmt; und wenn die Deutschen aus Veranlagung politisch passiv waren und im Theater einen Ersatz suchten, so waren es die Juden aus Notwendigkeit – es wurde ihnen nicht leicht gemacht, am politischen Leben Deutschlands aktiv teilzunehmen; sie waren deshalb besonders prädestiniert, ein leidenschaftlich interessiertes Theaterpublikum zu werden.

Bereits um die Wende des 18. Jahrhunderts fand sich in Wien, Berlin, Frankfurt, Hamburg und in anderen Großstädten ein jüdisches Theaterpublikum, und gewisse Züge machten sich bemerkbar, die später charakteristisch wurden.

»Es waren die Kreise, die zum Teil noch vor der gesetzlich festgelegten Emanzipation Wohlstand und Einfluß gewonnen hatten. Mit ihrem lebhaften Temperament und ihrer Befähigung und Neigung zur Kritik wandten sie sich dem Theater zu. Die Theatergeschichte jener Zeit berichtet, wie rege dieses ›Mitspielen‹ war. Es gab eine Allianz, die heute merkwürdig und unglaublich erscheint: die fortgeschrittenen Kreise, die dem Leiter des Berliner Schauspielhauses Iffland einhellig den Vorwurf machten, daß er die jungen Talente, in diesem Falle die neue romantische Schule, nicht genügend pflege, bestanden aus zwei sonst völlig heterogenen Gruppen: Offizieren und Juden.«<sup>2</sup>

Dazu kann man nun in einer offiziellen Schrift der Deutschen Bundesregierung lesen:

»Die Dezimierung des jüdischen Elements ist besonders am Fall Frankfurt zu studieren, das früher unter den Großstädten den höchsten Anteil jüdischer Mitbürger hatte . . . Es fehlen aus dieser Gruppe von Bürgern die aktiven Künstler und die Wissenschaftler, es fehlen die Mäzene, es fehlt das starke jüdische Element im Publikum der Theater- und Konzertsäle. Es ist

<sup>1</sup> Deutschland Heute, herausgegeben vom Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung, 1954, S. 450 f.

<sup>2</sup> Fritz Engel, Theater, in: Juden im deutschen Kulturbereich, ein Sammelwerk, herausgegeben von Siegmund Kaznelson. Zweite, stark erweiterte Ausgabe, Jüdischer Verlag, Berlin, 1959, S. 199.

mit Händen zu greifen, wie diese tüchtige Stadt ›provinzieller‹ geworden ist. Vergleichbare Erscheinungen lassen sich in anderen Großstädten, vor allem auch in Berlin, feststellen.«<sup>3</sup>

Dieses jüdische Publikum, das »als Ferment, als anregender Reiz für das deutsche Theaterpublikum wichtig war«<sup>4</sup>, war das Potential, auf das der Kulturbund baute. Es war seine Aufgabe, zwei Faktoren zusammenzubringen – die arbeitslos gewordenen Künstler und ein heimatlos gewordenes Theaterpublikum. Der jüdische Künstler wurde 1933 aus dem deutschen Kulturleben ausgeschlossen, das jüdische Publikum erst 1938. Bis zu den Novemberpogromen hielt nichts es vom Besuch der allgemeinen Kunst- und Unterhaltungsstätten zurück, als sein Taktgefühl und das Unbehagen, ein Theater durch das Frontportal zu betreten, aus dem die jüdischen Spieler durch die Bühnentür auf die Straße gesetzt worden waren.

Sehr rasch kristallisierte sich eine Mitgliedschaft im Kulturbund. Es trat also der merkwürdige Fall ein, daß ein Theater gegründet wurde, weil ein Publikum sichtbar war, und nicht, wie bei sonstigen Theaterunternehmungen, weil ein Regisseur oder ein Darsteller sich selbst, seinen eigenen Stil, eine Richtung, eine Weltanschauung, eine Literaturform manifestieren wollte. »Während sonst zu einem Programm erst ein Publikum gesucht werden muß, war hier primär das Publikum vorhanden, aber es fehlte das Programm.«<sup>5</sup>

Dieses Publikum stand in der zweiten Hälfte des Jahres 1933 vor einer völlig neuen Situation: ganz abgesehen von dem allgemeinen Erlebnis war es geistig unsicher geworden. Man hatte die öffentlichen Theater besucht, an den bekannten Orchesterkonzerten teilgenommen; man hatte sich für die oder jene literarische Richtung entschieden, diesen oder jenen Künstler akklamiert, das eine oder andere Stück besonders gern gesehen. Man war im allgemeinen Publikum aufgegangen. Nun fand man sich über Nacht plötzlich als ein spezielles wieder. Man kannte einander nicht und war in keinem Sinne etwa einheitlich erzogen. Diese aus den verschiedensten Schichten, verschiedensten Berufen, verschiedensten Weltanschauungen kommenden Menschen mußten nun zu einer neuen Einheit zusammengeschmolzen werden.

<sup>3</sup> Deutschland Heute, S. 401, Fußnote 1.

<sup>4</sup> A.a.O., S. 398.

<sup>5</sup> Israelitisches Familienblatt, 18. Juni 1936.



Einige von ihnen allerdings gehörten – mit einem Worte des Aristophanes – zu den »zehntausend Männlein und Weiblein, deren Lebensinhalt es war, Kunst zu sehen, Kunst zu hören, über Kunst zu sprechen«, – Leo Baeck nannte sie die »ästhetisch Verkleideten, die immer dem Modernen nachwandelten«, und warnte vor ihrem Snobismus. »Ihnen war das, was die Kunst zeigte, bloßer Stoff, Stoff der Schausucht und Hörsucht, des Verlangens nach Neuem und Wechselndem, nur Stoff, aber nicht Kraft.«<sup>6</sup>

Unterschied sich dieses neue Publikum von dem des gewöhnlichen Kunstbetriebes? Im gewöhnlichen Kunstbetrieb hat das Publikum ein Gesicht; es ist aus der amorphen Masse zu einer Gesellschaft gewachsen. Jedes Theater erfaßt einen bestimmten Sektor: da gibt es ein besonderes Publikum für das Schauspiel, ein besonderes für das Gesellschaftsstück, ein anderes für das Massenstück, ein anderes für die Klassiker und wieder ein anderes für das Lustspiel. In jedem Kunstwerk, das zur Wiedergabe gelangt, ist immanent die Publikumsforderung geltend gemacht, in jedem Stück also schon ausgesprochen, für welches Publikum, für welche Bildungs- und Gesellschaftsschicht es geschrieben ist. Im Kulturbund war das anders geworden: diese Differenzierung bestand nicht mehr. Darin lag ein gewisser Reiz, aber auch eine große Erschwerung für die Arbeit<sup>7</sup>.

Nach Hermann Sinsheimer<sup>8</sup> bildeten die Juden in ihrer sozialen und gesellschaftlichen Verfassung zwar keine einheitliche Schicht, aber in seiner Zusammensetzung ähnelte der Kulturbund der der Volksbühnen insofern, als er den jüdischen Mittelstand als Mehrheit umfaßte. Juden drängten zu Juden, und somit drängten sie auch zu einem Theater, das ihr Schicksal und ihre Gesinnung in irgendeiner Form aussprach.

Noch ein anderes war ihnen gemein: sie hatten früher zur Theatergemeinde von deutschen Großstädten gehört, die nur am Besten Genüge fand. Nun waren sie ein Publikum für sich geworden, das willig und aufmerksam auch bei mittelmäßigen Darbietungen mitging. Damit war eine große Verantwortung in die Hände der Kulturbünde gelegt, denn

---

<sup>6</sup> C.V.-Zeitung, 10. Mai 1934.

<sup>7</sup> Dr. *Heinrich Levinger*, Das Publikum, in: Mitteilungen des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland, Berlin, 1. August 1937.

<sup>8</sup> *Hermann Sinsheimer*, Jüdisches Theater heute, in: Jüdische Rundschau, 16. November 1934.



dieses Publikum wollte geführt sein. Es war ja »so neu in seiner sozialen Funktion wie die jüdische Theatertruppe in ihrer. Beide müssen einander näherkommen und ihre eigentliche, über das rein Theatermäßige hinausgehende Rolle erst entdecken«<sup>9</sup>.

Allerdings war der Grad der Beeinflußbarkeit ein unbekannter Faktor. Wieweit war das jüdische Publikum erziehbar? Benno Cohn, Mitglied des Präsidiums des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland, hatte Bedenken, ob die Momente des erschwerten Existenzkampfes, der Auswanderung und deren Vorbereitung – soweit sie den Theaterbesucher nicht geradezu ausfallen ließen – nicht einer erzieherischen Absicht entgegenwirkten, und fährt dann fort:

»Nehmen wir hinzu, daß im Kulturbundpublikum die bekannte Altersstruktur der Judenheit in Deutschland besonders sichtbar wird, d. h. daß die Besucherschaft kraft biologischen Gesetzes besonders stark einer Epoche verbunden ist, die im Theater den schönen Schein suchte oder daneben die einfache Entspannung; halten wir uns ferner vor Augen, daß auch diese Entspannung ja durchaus zu den legitimen Aufgaben und Funktionen des Theaters gehört, die wir keineswegs entbehren wollen, so beginnt man die Hypothek, die auf diesem Begriff der Erziehbarkeit lastet, abzuschätzen. Und stellen wir endlich die Frage ›Erziehbarkeit – wozu?‹, dann wird die ganze Schwere dieser Last fühlbar.«<sup>10</sup>

Nicht jedem Mitglied war deutlich, daß die Kulturbünde keine Fortsetzung der Philharmonischen Konzerte, der Oper oder des Schauspiels waren, die er gewohnt war, ehemals zu besuchen, sondern daß sie etwas Neues darstellten, für dessen Aufbau keinerlei Erfahrung hatte dienen können. Und diese Mitglieder bildeten eine Gemeinschaft, »die in ihren wirtschaftlichen Grundlagen gefährdet, in ihrer seelischen Struktur erschüttert, in ihrem inneren gesellschaftlichen Aufbau umlagerungsbedürftig, in ihrer Altersgliederung stark gegensätzlich, in ihren geistigen und religiösen Zielsetzungen vielfach auseinanderstrebend, neue Gestaltung ihrer Umweltbedingungen suchend, eine Metamorphose von elementaren Ausmaßen nicht aus zwingend innerem Drang erlebt...«<sup>11</sup>.

Martin Buber sah, schon zu Beginn der Kulturbundtätigkeit, über

<sup>9</sup> Jüdische Rundschau, 29. November 1935.

<sup>10</sup> Benno Cohn, Kulturbundarbeit als Erziehungsarbeit, in: Mitteilungen des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde, Januar 1938.

<sup>11</sup> C.V.-Zeitung, 14. September 1933.

die sozialen Schichtungen, unterschiedlichen Bildungsgrade und heterogenen Geschmacksrichtungen und Weltanschauungen hinweg, die Möglichkeit einer gemeinsamen Bindung:

»Man braucht nur die vier Worte, aus denen der Name ›Kulturbund Deutscher Juden‹ besteht, einzeln und in ihrem Zusammenhang ernst zu nehmen – mehr ist hier nicht not.

›Kultur‹ gibt es in der Wirklichkeit immer nur als die Kultur einer Gemeinschaft. Wenn eine Gemeinschaft alles, was sie von der Natur und vom Geist her erfährt, in ihr Wesen so aufnimmt, daß ihr Gemeinsames daran offenbar wird, hat sie Kultur.

Die Gemeinschaft, um deren Gemeinsames es hier geht, ist die der ›deutschen Juden‹, die deutschjüdische. Damit sie ihre Kultur bewähre, braucht selbstverständlich nicht nach jüdischen Stoffen und Motiven gefahndet zu werden; wie ihr das Andere zu eigen, zu Eigentümlichem wird, gerade das ist entscheidend.

Für die deutschjüdische Kultur also ist seinem Namen nach dieser Bund gegründet worden, und zwar nicht als ein Verein, nicht als Gesellschaft, sondern eben als Bund. ›Bund‹, das bedeutet, daß die Menschen, die dazu gehören, nicht durch ein Interesse, nicht durch einen Zweck allein, sondern lebensmäßig und unmittelbar miteinander verbunden sind. Kann das von mehreren Tausenden gelten? In dieser Frage birgt sich die eigentliche Bundesaufgabe. Es ist eine Aufgabe der Bindung, der inneren Bindung. Sie ist sehr schwer. Aber weder von der Zahl der Mitglieder noch sogar von der Qualität der Darbietungen, vielmehr einzig von der Bewältigung dieser intimen Aufgabe, den Bund zum Bund zu machen, hängt der wahre Erfolg des ›Kulturbundes Deutscher Juden‹ ab.«<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Martin Buber*, Name verpflichtet, in: Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Oktober 1933.

## 5. KAPITEL

### ADVOCATUS DIABOLI

Es wurde darauf hingewiesen, daß der erste Fall nazibehördlicher Bevormundung jüdischer öffentlicher Arbeit in der Sphäre des Kulturbundes erfolgte<sup>1</sup>. Dennoch bleibt fraglich, ob es hier überhaupt zu irgendwie erträglicher »Zusammenarbeit« auf längere Sicht gekommen wäre, hätte es nicht auf seiten der Nazis den Mann gegeben, der zum »Förderer« und Unterdrücker, zum »Protektor« und Tyrannen der Jüdischen Kulturbünde wurde: *Hans Hinkel*<sup>2</sup>. Auf der einen Seite schützte er sie vor dem Zugriff der Gestapo, der Intervention der Reichstheaterkammer, den Übergriffen der örtlichen Partei- und Polizeistellen, half die notwendigen Räumlichkeiten zu erlangen und sorgte für störungsfreien Ablauf der Veranstaltungen; auf der anderen Seite schnürte er den geistigen Lebensraum jüdischer Kulturarbeit mehr und mehr durch eine Zensur ein, die am Ende groteske Formen annahm, und durch verwaltungstechnische Schikanen, die die Arbeit zusehends erschwerten. Inwieweit oder wie lange er das aus eigenem Antrieb, oder unter Druck und auf Befehl der ihm Übergeordneten tat, die ihm nur zeitweilig freie Hand gelassen zu haben scheinen, wird wohl nicht mehr aufgeklärt werden.

Seit Hinkel als Schüler sich den drei Besten seiner Klasse, die sämtlich Juden waren, unterlegen fühlte, stand er zum Judentum in einer Haß-

---

<sup>1</sup> *Benno Cohn*, Um die Leitung des Jüdischen Kulturbundes – ein Kapitel des Kampfes um jüdische Autonomie nach 1933, Dokument 01/6 (1945) im Archiv von Yad Washem, Jerusalem. – Daraus auch die Darstellung der Person Hinkels.

<sup>2</sup> Hierzu siehe jetzt auch: *Joseph Wulf*, Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1963, S. 133–139 (und passim), und die dort erwähnte, noch unveröffentlichte, Dissertation von *Irmela Goebel-Vidal* über »Das Theater des Jüdischen Kulturbundes zu Berlin, 1933–1941«. Freie Universität Berlin.

Liebe-Beziehung. Ein Künstlertypus, nicht der eines brutalen Nazis, eher weichlich, fühlte er sich ungemein von allem von Juden Geschaffenen angezogen, aber aus einem Minderwertigkeitsgefühl heraus – es war ihm auf der Universität niemals gelungen, ein Examen zu machen – reagierte er sich mit Haß ab.

Natürlich hatte er von vornherein Interesse, den Kulturbund aufzubauen, um damit sein eigenes Dezernat zu entwickeln. Seine politische Karriere war trotz goldenem Parteiabzeichen, glänzender Erscheinung und früher Parteinummer in eine Sackgasse geraten. Er hatte zwar 1923 den Kampfbund für deutsche Kultur gegründet, setzte aber später, im Cliquenkampf zwischen Goebbels und Rosenberg, auf das falsche Pferd – nämlich auf Rosenberg – und verschwand von der Bildfläche.

Als eines Tages die Gestapo den Akt Kulturbund an Goebbels weiterreichte, erinnerte er sich Hinkels als des Leiters des ehemaligen »Kampfbundes«, hörte ihn als Sachverständigen und übertrug ihm das Referat «Jüdischer Kulturbund«, offenbar in der Absicht, ihn damit auf einen Seitenweg abzuschieben.

Möglicherweise wäre die Kulturbundbewegung in Form und Ausmaß, die sie annahm, niemals zustande gekommen, hätte nicht dieser »Sonderbeauftragte« des Naziregimes in der ihm eigenen Ambivalenz sie vorwärtsgetrieben und doch immer wieder gehemmt. In seiner Beziehung zu ihrem Leiter wiederholte sich sein Verhältnis zu den drei guten jüdischen Schülern seiner Klasse, wenn auch auf einer anderen Ebene. Er war von Kurt Singer beeindruckt, fühlte sich ihm geistig unterlegen und suchte eine Kompensation im Zurschautragen seiner Macht. Solange aber seine Oberen ihm das nicht unmöglich machten, ließ er es wenigstens gelegentlich auch an Zeichen des Respektes und der Achtung nicht fehlen. Manchmal muteten sie geradezu naiv an, so etwa in seiner Rede auf der Tagung der Jüdischen Kulturbünde Deutschlands in Berlin, im April 1935, als er sich wieder und wieder in seinen Entscheidungen auf Dr. Singer berief und ihn als Autorität zitierte:

»Wenn ich zusammen mit Herrn Dr. Singer im Laufe der letzten Monate gelegentlich unserer Zusammenarbeit die Frage einer zentralen Organisation der jüdischen Kulturbünde und einer organisatorischen Vereinheitlichung besprochen habe, so kam dieser Gedanke bei mir und Herrn Dr. Singer rein aus der praktischen Arbeit heraus... Dies brachte Herrn Dr. Singer und mich dazu zu versuchen, möglichst all die vielen kleinen und

größeren kulturellen jüdischen Verbände unter eine Dachorganisation zu bekommen . . . Dr. Singer hat eben sehr richtig gesagt, daß schon seit einem Jahr dieser Plan einer Dachorganisation erwogen wird . . . Herr Dr. Singer wird Ihnen bestätigen können, daß es in einer ganzen Reihe von Fällen gelungen ist, die Verbote so unwirksam zu machen, daß Schädigungen für Sie vermieden werden konnten. Ich darf Ihnen bekennen, daß die bisherige Arbeit mit dem Berliner Kulturbund reibungslos verlaufen ist. Herr Dr. Singer wird Ihnen bestätigen, daß ich Humor . . . habe.«<sup>3</sup>

Eine notwendige Ergänzung des Bildes des »Kommissars zur besonderen Verwendung«, der das Amt des Sonderbeauftragten<sup>4</sup> Reichskulturwalters mit dem Zusatz »betr. Überwachung der geistig und kulturell tätigen Juden im deutschen Reichsgebiet« innehatte, wird von E. G. L. gegeben, der die »höchst unerfreuliche, wenn auch doppelgesichtige« Rolle Hinkels darstellt – eines »alten Kämpfers« mit der Parteinummer 287, der im April 1943 zum SS-Gruppenführer avancierte.

»Hinkel war seit dem 4. Oktober 1921 Nationalsozialist, nachdem er sich vorher als Mitglied und Mitkämpfer des Freikorps Oberland betätigt hatte. Er wurde Berichterstatte nationalsozialistischer Presseorgane . . . und brachte es 1930 zum Mitglied der Berliner Redaktion des ›Völkischen Beobachter‹. Von dieser Zeit an war er auch Reichstagsmitglied . . . Nach der sogenannten Machtübernahme wurde er Staatskommissar im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und wirkte eine Zeitlang als Leiter des amtlichen preußischen Theaterausschusses. Danach fand er ein Amt im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: der Kommissar z. b. V. wurde der sonderbeauftragte Reichskulturwalter für die ›Überwachung‹ der kulturell tätigen Juden . . .

Die jüdische Presse konnte und durfte, wollte sie nicht Gefahr laufen sofort verboten zu werden, gassentonartige Bemerkungen [Hinkels] beispielweise über Juden, die nach seinen Worten ›die Eierschalen der Assimilation noch nicht abgestunken haben‹, nicht wiedergeben. In ähnlichem Ton gestaltete er später, 1938, seinen bei Knorr & Hirth, München, erschienenen, seinen Söhnen Rheinwart und Infried gewidmeten, der deutschen Jugend zur Lektüre anempfohlenen Erlebnisbericht ›Einer unter Hunderttausend‹. Hier beschäftigt sich der Autor in einem mit ›Rosinkes und Mandlen‹ über-

<sup>3</sup> Alfred Klee-Archiv, Dokument A 142 in Central Zionist Archives, Jerusalem.

<sup>4</sup> Siehe hierzu: Jüdische Rundschau, 13. August 1935 – »Der Präsident der Reichskulturkammer, Reichsminister Dr. Goebbels, hat am 25. Juli mit sofortiger Wirkung den Geschäftsführer der Reichskulturkammer, Hans Hinkel, nach Erledigung seines Auftrages als preußischer Staatskommissar unter Beibehaltung seines derzeitigen Arbeitsbereiches zu seinem Sonderbeauftragten für die Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im deutschen Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigem Gebiet berufen.«

schriebenen Kapitel mit dem Hamburger ›Israelitischen Familienblatt‹ und glossiert einzelne seiner Meldungen in übler Weise.«<sup>5</sup>

Im Jahre 1952 kehrte Hinkel aus polnischer Kriegsgefangenschaft zurück, ließ sich in Hildesheim nieder und wurde als »Minderbelasteter« eingestuft. Er starb im Februar 1960.

Man hatte im allgemeinen in Parteikreisen dem Zustandekommen des Jüdischen Kulturbundes im Jahre 1933 nicht viel Verständnis entgegengebracht. »Die Genehmigung des Staatskommissars zum ›Kulturbund‹ ist in der Öffentlichkeit nicht ohne Widerstände aufgenommen worden«, hieß es in einem Schreiben der Reichstheaterkammer<sup>6</sup>. Hinkel erhielt Schmähbriefe, darunter einen aus der Schweiz<sup>7</sup>, und noch am 27. Oktober 1933, also bereits nach der Aufnahme der öffentlichen Tätigkeit des Kulturbundes und vier Monate nach seiner Zulassung, hieß es in einem Schreiben der Geheimen Staatspolizei an den Polizeipräsidenten in Berlin, daß der Kulturbund, neben seinen »angeblichen« Zwecken, wie die künstlerische Versorgung der jüdischen Bevölkerung und Arbeitsbeschaffung für jüdische Künstler und Wissenschaftler, »undurchsichtig einen weiteren Zweck verfolgen dürfte«:

»Der Kulturbund scheint in Deutschland eine sogenannte Minderheit bilden zu wollen, die, ähnlich wie die deutsche Minderheit in Polnisch-Oberschlesien, die Belange der Juden in Deutschland vertreten soll. Für diese Tatsache spricht, daß im Vorstand des Kulturbundes zwei ehemalige führende Sozialdemokraten sitzen, und zwar die Juden Dr. Ollendorff und Julius Bab... Außerdem steht der Kulturbund in engster Verbindung mit dem Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens und mit dem UOBB (Unabhängiger Orden B'nai Brith). Eine derartige Vereinigung ist daher vollkommen unerwünscht.«<sup>8</sup>

Die Tatsache, daß der Kulturbund nur Hinkel verantwortlich war, unter Ausschaltung der diversen Abteilungen der Reichskulturkammer (z. B. der Reichstheaterkammer), denen sonst jeder Kunstbetrieb in

<sup>5</sup> E. G. L. in: Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland, Düsseldorf, 26. Februar 1960.

<sup>6</sup> Schreiben von *Herbert Blank* an *Hinkel*, 3. November 1933. Dokumente der Wiener Library, London, im Archiv von Yad Washem, Jerusalem (IM-2558, 2559).

<sup>7</sup> »Mit der Zulassung des Jüdischen Kulturbundes haben Sie eine schwere, schwere Verantwortung auf sich genommen... Sie haben ein wunderbares Prinzip durchbrochen, nämlich die Ausschaltung des jüdischen Elements auch aus der Kunst« – Luzern, 1. Oktober 1933, gez. *Lauber* – Dokumente der Wiener Library, London, a.a.O.

<sup>8</sup> Dokumente der Wiener Library, a.a.O.



Deutschland unterstand, verstärkte das Ressentiment dieser Kreise, an die Hinkel bis zu seiner Berufung ins Reichspropagandaministerium das Kulturbund-Material zur Prüfung weiterreichte.

Am 14. Oktober 1933 schrieb Herbert Blank, im Büro des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser, an Hinkel einen »Bericht in Sachen Kulturbund deutscher Juden«:

»Von den beigefügten Fahnenabzügen ist der Aufsatz ›Kunst und Judentum in Deutschland‹ von Dr. Max Osborn zu beanstanden, der . . . in seinen programmatischen Darlegungen insofern hochgefährlich ist, als er den Absichten des Staatskommissars vollkommen widerspricht. Es war eine scharfe Trennung jüdischer und deutscher Kultur vorgesehen. Dieses sucht der Aufsatz mit allen Mitteln zu verwischen.«<sup>9</sup>

Die Tendenz der Trennung deutscher und jüdischer »Belange« geht noch deutlicher aus Blanks Brief vom 3. November 1933 hervor, der um so aufschlußreicher ist, als er zu erkennen gibt, daß weiten Kreisen in der Partei eine jüdische Kulturbetätigung, selbst im abgeriegelten jüdischen Bezirk, immer noch zu großzügig und »liberal« erschien. Blank sagte in jenem an Hinkel gerichteten Schreiben:

»... Mit einer geradezu rührenden Naivität hält Herr Bab uns unseren Antisemitismus vor, ein Thema, das in diesen Blättern gar nicht zur Debatte steht . . . Vielleicht empfiehlt es sich, Herrn Dr. Singer doch einmal kommen zu lassen und ihm nochmals die schärfste Trennung deutscher und jüdischer Belange anheimzustellen; er und seine Zeitschrift sind nur für die jüdischen Belange zuständig . . .

Das vom Staatskommissar gewünschte Ziel – die Abriegelung der Juden im eigenen Verein – darf nicht von Herrn Dr. Singer durch solche Seitensprünge sabotiert werden, die eben Parteikreise sehr übel aufnehmen könnten, wodurch dem Staatskommissar unnötige Schwierigkeiten erwachsen.«<sup>10</sup>

Dieser unverhüllten, an Hinkel gerichteten Drohung, folgte im Dezember 1933 ein Bericht, der dem Staatskommissar nahelegt, seine Zensur<sup>11</sup> nicht nur wie bisher in den Zeilen, »römisch-juristisch«, sondern auch zwischen den Zeilen auszuüben:

»Ich bitte, daraufhin Herrn Staatskommissar auf die ersten vier Strophen des Gedichtes ›Wenn . . .‹ von Kipling aufmerksam zu machen. Das Gedicht ist ohne Zweifel eine gesucht gewollte literarische Ausgrabung, die nur zu

<sup>9</sup> A.a.O.

<sup>10</sup> A.a.O. Es handelt sich um Beiträge für die Monatsblätter des Kulturbundes Berlin.

<sup>11</sup> A.a.O.

dem Zweck geschah, um uns Deutschen indirekt und nicht faßbar eins auszuwischen. Trotzdem würde sich vielleicht empfehlen, das Gedicht nicht zu beanstanden, um festzustellen, ob – mit unserer literarischen ›Dummheit‹ rechnend – im nächsten Heft wieder solch ein Stoß von hinterrücks versucht wird...«<sup>12</sup>

Die Schwierigkeiten der Spielplangestaltung wuchsen von Jahr zu Jahr. Aber bereits am 5. Dezember 1933 gibt ein Schreiben des Reichsdramaturgen an Hinkel einen interessanten Einblick in die Kompliziertheit der damit verbundenen Probleme<sup>13</sup>. Damals wurde ein Stück von Ferdinand Bruckner zur Genehmigung eingereicht. Die Ablehnung richtete sich nicht gegen das Stück, sondern wurde damit begründet, daß der Autor, ausländischen Pressenotizen zufolge, in Paris ein Stück zur Aufführung bringen wolle, das sich mit dem nationalsozialistischen Deutschland auseinandersetzt. »Was dabei herauskommen wird, kann man sich ohne weiteres vorstellen.« Ein anderer Genehmigungsantrag bezog sich auf die Komödie »Der Unbestechliche« von Hofmannsthal.

»Gegen das an sich harmlose Stück wäre nichts einzuwenden, falls ein gewöhnliches Privattheater sich dieses Stückes annehmen wollte. Wird indessen die komische Hauptrolle von einem Juden gespielt, und werden, was mehr naheliegend ist, die anderen Rollen ›arisch‹ karrikiert, so scheinen mir doch Gefahren in Richtung einer tendenziösen Verallgemeinerung vorzuliegen.«

In diesem Lustspiel, das ein niederösterreichisches Gut im Jahre 1912 zum Schauplatz hat, kommt dem Diener Theodor die Rolle des Schicksals zu; er arrangiert das Leben der Baronin, des Generals, des jungen Herrn sowie dessen Frau und zweier Geliebten – all dies auf leicht ironische, beschwingt komödienhafte Art, wobei es nicht feststeht, ob der geheimnis-umwitterte Theodor nicht lediglich eine Symbolisierung des Fatums ist. Man sieht bereits, was der Reichsdramaturg fürchtete: daß Theodor, von einem jüdischen Darsteller verkörpert, die arischen Adelsleute würde am Gängelband tanzen lassen – ein Beispiel für »politische« Zensur auch bei inhaltlich »harmlosen« Stücken.

<sup>12</sup> Das Gedicht lautet (in meiner Übersetzung): »Wenn Du Deinen Kopf hochhalten kannst, da alle um Dich her den Kopf verlieren und Dich dafür verantwortlich machen; wenn Du Dir selber vertrauen kannst, da alle Menschen an Dir zweifeln; wenn Du warten kannst und nicht müde wirst des Wartens; oder belogen wirst, ohne selbst zu lügen; oder gehaßt wirst und nicht in Haß ausbrichst... Wenn Du verlierst und wieder von vorn beginnst, und niemals ein Wort sagst über Deinen Verlust... dann wirst Du ein Mann sein, mein Sohn.«

<sup>13</sup> Dokumente der Wiener Library, a.a.O.



Immer wieder versuchte die Partei, sich in Kulturbund-Angelegenheiten einzuschalten. In einem Schreiben vom 19. November 1934 beklagt sich die NSDAP, Gauleitung Berlin<sup>14</sup>, daß im Textteil der Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden »inmitten rein jüdischer literarischer Erzeugnisse, Beethovens ›Fidelio‹ besprochen und gefeiert wird«.

»Unseren herrlichen Beethoven in einer so zweifelhaften Gesellschaft zu sehen«, sei unerträglich, heißt es da, aber noch taktloser sei es, »wenn der Jüdische Kulturbund ›Fidelio‹ in rein jüdischer Besetzung aufgeführt«<sup>15</sup> – wobei diese Amtsstelle vergißt, daß rein jüdische Besetzungen ja die *conditio sine qua non* der Existenz des Kulturbundes sind. Und weiterhin sagt die Beschwerde:

»Von noch größerer Bedeutung scheinen mir die Inserate zu sein, die überall den Text durchsetzen. Ganz besondere Aufmerksamkeit verdienen die Bemerkungen, die auf Propaganda hinlaufen: ›Juden, kauft nur bei Juden‹. Wenn sich nun Schwierigkeiten ergeben, daß wir unsere Aktionen nicht mehr durchführen dürfen, weil wir dadurch den Wirtschaftsfrieden stören würden, so ist es doch umgekehrt unmöglich, daß die Juden für ihre Leute Reklame machen dürfen. Wir sollen also nicht mehr sagen: Deutsche, kauft nur bei Deutschen, oder: Christen, kauft nur bei Christen, aber die Hebräer dürfen sagen: Juden, kauft nur bei Juden!«

Und das zu einem Zeitpunkt, da die Ausschaltung der Juden aus dem deutschen Wirtschaftsleben seit eineinhalb Jahren systematisch im Gange war.

Ein Jahr später, den 9. November 1935, ist ein Schreiben datiert, das der Präsident der Reichsfilmkammer an Hinkel richtete und aus dem erneut hervorgeht, wie die verschiedenen staatlichen Stellen eifersüchtig ihre Ansprüche auf Kontrolle der jüdischen Kulturarbeit geltend zu machen suchten:

»Der Jüdische Kulturbund wünscht einen Film zur Werbung von Mitgliedern zur Vorführung zu bringen. Auf mein Ersuchen, zunächst einmal den Film zu zeigen, beruft sich der sogenannte Kulturbund auf Besprechungen, die er mit Ihnen, Herr Staatskommissar, in dieser Angelegenheit bereits gehabt habe . . . Die weitere Angabe des Kulturbundes, daß mit Ihnen, Herr Staatskommissar, vereinbart worden sei, die künstlerischen Angelegenheiten des Kulturbundes zu überwachen, ohne daß die einzelnen Kammern der Reichskulturkammer, in diesem Falle die Reichsfilmkammer,

<sup>14</sup> A.a.O.

<sup>15</sup> *Beethoven* wurde erst 1937 von den Programmen des Kulturbundes gestrichen.

damit befaßt werden sollten, dürfte den Tatsachen nicht entsprechen, da sie sich mit den gesetzlichen Bestimmungen nicht verträgen.«<sup>16</sup>

Dieser Brief stellte einen neuen Versuch dar, die damals schon seit zwei Jahren bestehende Praxis anzufechten und dem Jüdischen Kulturbund durch Fragmentarisierung der Kontrollinstanzen ein Ende zu machen. Hinkel sicherte die Fortsetzung der Arbeit – aber wohin führte er sie?

Das »mit anerkannter Großzügigkeit begründete jüdisch-kulturelle Eigenleben«<sup>17</sup>, das Hinkel versprochen hatte, realisierte sich nie. Ob er jemals an seine eigenen Phrasen glaubte, ist selbst bei seiner ambivalenten Haltung jüdischen Dingen gegenüber fragwürdig. Wahrscheinlicher ist, daß ihm von vornherein nicht so sehr ein »Eigenleben«, wie eine Abriegelung vorschwebte, hinter der nunmehr der Raum, in dem die Juden sich geistig bewegen konnten, eng und enger wurde. Aber gab es für die deutschen Juden in dieser Sache eine Alternative? Sie hätten natürlich ein solches Kunstinstitut niemals zu initiieren brauchen. Dann wären Hunderte von Künstlern brotlos gewesen und Zehntausende jüdischer Menschen hätten Jahre hindurch keine Gelegenheit mehr gehabt, im Konzert oder im Theater auf ein paar Stunden die feindselige Umwelt zu vergessen. Das war nicht »Zeitflucht« im Sinne von »Escapism«: kein Jude hat seine Auswanderung auch nur um einen Tag verschoben, weil er ins Theater gehen wollte, aber vielen haben Shakespeare und Beethoven die Kraft gegeben, den Glauben an einen Sieg des Guten nicht zu verlieren.

Nachdem jedoch die Leiter des Kulturbundes sich einmal zu diesem Weg entschlossen hatten, gab es kein Zurück. Sie konnten sich nicht gegen einengende Verordnungen auflehnen oder etwa damit drohen, bei Verbot gewisser geplanter Schau- oder Musikstücke überhaupt nicht mehr weiterzuspielen. Man hätte sie zu Dutzenden, zu Hunderten in die Konzentrationslager geschleppt und zu Tode gepeinigt. Und was hätte ihr Opfertod vermocht? Sie waren Künstler, die ihre Sendung im Spiel sahen, und die mit diesem Spiel das Dunkel einer freudlosen Gegenwart erhellten.

Mit der den Deutschen eigenen Pedanterie wurde dieses Spiel regle-

---

<sup>16</sup> Dokumente der Wiener Library, a.a.O.

<sup>17</sup> Interview mit dem Deutschen Nachrichtenbüro vom 6. August 1935.

mentiert. Das Büro Hinkel beschäftigte eine Anzahl Lektoren, die jedes Wort und jede Note, die in einer jüdischen Veranstaltung gesprochen, gesungen oder gespielt wurden, einer nach bestimmten Linien ausgerichteten Zensur unterwarfen. Zuerst enthielten diese Weisungen die Forderung, keine »roten« Schriftsteller und solche, die der »Greuelpropaganda« im Ausland verdächtig wären, oder Stücke mit »staatsfeindlichen« Tendenzen aufzuführen. Dann aber schlug die Praxis um. Nicht nur staatsgefährdende, sondern auch staatserhaltende Autoren und Stücke wurden verboten, soweit es sich um deutsches Staats- und Volkstum handelte. So wurden nach dem Jahre 1934 Schiller und die deutschen Romantiker von Aufführungen ausgeschlossen, um deutsche Nationaldichtung nicht durch jüdische Interpretation »entstellen« zu lassen. Goethe, als Weltbürger verdächtig, wurde erst 1936 gemeinsam mit der gesamten deutschen Klassik auf die schwarze Liste gesetzt. Schließlich wurden sämtliche deutschen Autoren aus dem Repertoire ausgeschaltet.

Ausländische Dramatiker durften aufgeführt werden, wenn sie länger als fünfzig Jahre tot, also nicht mehr tantiemepflichtig waren, denn der Kulturbund erhielt keine Genehmigung, Tantiemen ins Ausland zu transferieren. Einige Autoren, an erster Stelle J. B. Priestley und Franz Molnar, verzichteten auf Honorierung und konnten gespielt werden, aber viele andere, die gleichfalls verzichtet hatten, wurden von der Zensur abgelehnt, weil das Ministerium etwas gegen ihre Person einzuwenden hatte. So mußte z. B. ein Stück von Ossip Dymow plötzlich abgesetzt werden, weil der Autor irgendwo in Amerika ein unliebsames Wort über Hitler gesagt haben sollte. Aber selbst in den erlaubten Stücken wütete der Rotstift des Zensors und machte nicht halt vor Shakespeare und nicht vor Molière. Besonders verpönt waren Worte wie »deutsch« und »blond«, und selbst in Verbindung mit einer Aktenmappe – in einer Komödie von Molnar heißt es: »Lebe wohl, Du ungetreue blonde Aktenmappe« – mußte das Wort »blond« durch das Wort »schön« ersetzt werden.

Die Verbote blieben nicht auf die Literatur beschränkt. Zur Zeit als das Palästina-Orchester unter Toscanini in Jerusalem und Tel Aviv mit Beethoven Triumphe feierte, wurde Beethoven für alle jüdischen Orchester in Deutschland verboten. Dr. Singer war zutiefst getroffen und

verletzt, als Musiker, als Mensch, als Jude. Hier ging es nicht um deutsche, um nationale Kunst, sondern um den Ausdruck eines universalen Genius. Singer appellierte wieder und wieder an Hinkel. Es war die erste schwere Auseinandersetzung zwischen den beiden so ungleichen Kontrahenten, und niemals verzieh Singer dem Staatskommissar diese Barbarei. Die Umstände wollten es, daß in jenen Tagen des Jahres 1937 die Spannung mit Österreich wuchs, und so blieb Mozart bis zum Ausbruch des Großdeutschen Reiches erlaubt. Noch im März 1938, ein paar Tage vor dem »Anschluß«, wurde im Berliner Kulturbund die »Jupitersymphonie« aufgeführt. Als einziger von allen Klassikern durfte Händel bis zum November 1938 gespielt werden: er hatte sich durch seine biblischen Themen und durch seine Liebe zu England bei den Nazis kompromittiert.

In welchem Maße die Haltung Hinkels sich allmählich verhärtete, geht aus zwei Interviews hervor. Im ersten, 1936 gegeben, berichtete er stolz von »seinem« Werk – wie gut die Theater des Kulturbundes besucht sind, wie jüdische Kräfte alle Funktionen ausfüllen; ja, selbst die Prüfung des Repertoires durch seine Amtsstellen, insbesondere die Tatsache, daß zwei seiner Zensoren Jiddisch und Hebräisch beherrschen, buchte er als ein Entgegenkommen an die Juden:

»Abend für Abend sind diese Institute besetzt, und alle jüdischen Künstler können auftreten. Von den Garderobefrauen bis zu den Direktoren werden nur Juden beschäftigt. In der jüdischen Oper, die in ihrem Orchester vier Flötisten sitzen hat, ging man bei der Erkrankung eines dieser Flötisten so weit, einen volljüdischen Flötenspieler aus der Provinz zu holen, nur um keinen Arier einsetzen zu müssen . . .

Ich selbst besuche fortlaufend die jüdischen Theater. Ununterbrochen prüft meine Amtsstelle jüdische Stücke, Vortragstexte und sonstige Manuskripte. Ich beschäftigte zwei besondere Lektoren, die die jiddische und die hebräische Sprache beherrschen. Man kann also nicht sagen, es würden nur Dinge gegen die Juden in Deutschland getan.«<sup>18</sup>

»Nicht selten kam Hinkel in Begleitung, sich von dem Niveau unserer Veranstaltungen zu überzeugen. Denn die deutsche Regierung wollte mit diesem jüdischen Theater der Außenwelt beweisen, wieviel Freiheit und wieviel Geduld man gegenüber den Juden bezeige.«<sup>19</sup>

<sup>18</sup> 12-Uhr-Blatt, Berlin, 3. August 1936, zit. nach: Jüdische Rundschau, 21. August 1936.

<sup>19</sup> Lilli Striemer-Eisenstädt, a.a.O.

Ein Jahr später – 1937 – hatte sich der Ton geändert. Verzerrt stellte er die jüdische Situation dar, gehässig sprach er den Juden das Recht ab, Werke aufzuführen, die der ganzen Menschheit gehören, und ironisch kommentierte er den Umstand, daß sie nicht von heute auf morgen instande wären, eine eigene Kultur aus dem Ärmel zu schütteln:

»Behendig und stets im Vordergrund, sobald es sich um Fragen der Kulturwirtschaft handelt, bestreitet der Jude hilflos die Programme seiner eigenen Kulturveranstaltungen mit Schöpfungen aller Art, teils von *Juden*, die gerade bisher Wert darauf legten, ›deutsch‹ genannt zu werden, teils von Nichtjuden, die zufällig einmal Themen aus der jüdischen Geschichte behandelten . . . Als *Anmaßung* muß jedoch 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 um so besser verstehen, warum wir ihn nicht als Herrn und Meister über unser Kulturleben haben mögen.«<sup>20</sup>

Das Ende des Jahres 1938 brachte auch das Ende aller deutschen Musik im jüdischen Kreise – bis sie wieder in Theresienstadt gehört wurde: Beethoven, Haydn, Schubert, Brahms, und selbst Nationaldichter wie Schiller (»Maria Stuart«) durften im Ghetto aufgeführt werden. »Die SS bekümmerte sich kaum um das, was gesprochen und getan wurde.«<sup>21</sup>

Der überwachenden Stelle – Hinkel – stand das Recht zu, das Auftreten jüdischer Künstler im Rahmen des Kulturbundes zu verbieten, wenn die Betreffenden sich eines »politischen Vergehens« schuldig gemacht hatten. »Hierzu gehören auch jene Elemente, die sich vor der Machtübernahme aktiv und in gehässigster Weise gegen die nationalsozialistische Bewegung gestellt haben. Von dem Ablehnungsrecht ist auch schon Gebrauch gemacht worden.«<sup>22</sup> Manchmal waren solche Auftrittsverbote zeitlich begrenzt und konnten durch Intervention des Kulturbund-Vorstandes verkürzt werden (wie im Falle des Komikers Max Ehrlich und des Hamburger Kabarettisten Raphaeli); andere

<sup>20</sup> Interview mit einem Schriftleiter der Nationalsozialistischen Partei-Korrespondenz, zit. nach: Jüdische Rundschau, 14. Mai 1937.

<sup>21</sup> H. G. Adler, a.a.O., S. 583.

<sup>22</sup> Nachtausgabe, Berlin, 21. November 1935, zit. nach: Jüdische Rundschau, 26. November 1935.



waren unwiderruflich (z. B. beim Schauspieler Leo Reuss und dem Vortragskünstler Ludwig Hardt<sup>23</sup>).

Die Frage ist bereits angeschnitten worden, was die Nazibehörden veranlaßt hat, den Kulturbund zu genehmigen und zu fördern. Die persönlichen Ambitionen eines Mannes wie Hinkel, der damit seine auf den Sand gefahrene Karriere wieder flottmachen wollte, waren dabei von gewisser Bedeutung – aber die wirklichen Motive lagen tiefer. Die offiziellen Erklärungen von Goebbels, Hinkel und dem »Völkischen Beobachter«, die hier in den relevanten Zusammenhängen zitiert werden, sind nur als Fassade zu werten, hinter der sich die tatsächlichen Beweggründe verbergen. Offenbar liebten es die verantwortlichen Stellen nicht, diese Gründe schwarz auf weiß niederzulegen. Dennoch findet sich zwischen den ans Licht gekommenen Dokumenten ein Schreiben, das einiges über sie verrät. Es handelt sich um einen Brief von Hinkel an die Kreisleitung der NSDAP, Parteistelle Dortmund vom 28. Mai 1935<sup>24</sup>:

»Auf Ihre Anfrage vom 24. ds. Monats erwidere ich Ihnen, daß der Zusammenschluß der Juden in einer von der Staatspolizei und den übrigen Parteistellen überwachten Organisation, dem Kulturbund deutscher Juden, aus vielerlei Gründen genehmigt wurde. Maßgebend waren hierfür 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 . . .«

Zusammenfassend dürften in der Hauptsache drei Erwägungen die Haltung der deutschen Behörden bestimmt haben:

1. Außenpolitisch: Der Kulturbund sollte das Schaufenster sein, in dem die Nazis der Welt zeigen wollten, wieviel »Freiheit« sie den Juden einräumten und wieviel »Toleranz« sie ihnen entgegenbrachten, solange sie sich in ihrer eigenen Sphäre bewegten. Diese »außenpoliti-

---

<sup>23</sup> Das Verbot des Auftretens von *Hardt* erfolgte am 16. Februar 1935, und zwar als Folge eines Rezitationsabends in Köln, der am 20. November 1933, also 14 Monate vorher, stattgefunden hatte, und auf dem *Heines* »Nachtgedanken« zum Vortrag kamen (»Die Französische Sonne vertreibt mir meine deutschen Sorgen«). Dazu schrieb die Gestapo an *Hinkel*: »Überhaupt gingen seine Redensarten darauf hinaus, Deutschland und unsere Ziele in grober Weise lächerlich zu machen.« *Hardts* eidesstattliche Erklärung, daß er das Gedicht bereits 1930 in sein Programm aufgenommen habe, daß ihm also jede Aktualität fernlag, fruchtete nichts. – Dokumente der Wiener Library, a.a.O.

<sup>24</sup> Dokumente der Wiener Library, a.a.O.

schen Absichten«, von denen Hinkel spricht, scheinen immer wieder in amtlichen Ankündigungen und Interviews durch.

2. Verwaltungstechnisch: Die Konzentrierung der gesamten künstlerischen Tätigkeit der Juden in einer einzigen Organisation erleichterte die Kontrolle ihrer Veranstaltungen in all ihren Erscheinungsformen, die »Überwachung«, die Hinkel erwähnt. Daraus ist die Tendenz seitens der Behörden zu erklären, auf immer stärkere Zentralisierung zu drängen, eine Tendenz, die schließlich in einer Monopolstellung des Kulturbundes gipfelte.

3. Weltanschaulich: Was zuerst für einen Weg zur kulturellen Autarkie gehalten werden konnte, entpuppte sich als ein Mittel, die geistige Basis jüdischer Existenz mehr und mehr einzuengen und die Juden kulturell zu »ghettoisieren« – in Hinkels Worten die »Zusammendrängung des geistig-künstlerischen Judentums«: das sollte der Effekt der einschnürenden Maßnahmen und der ständig rigoroser werdenden Zensur sein, die als Instrument der Demoralisierung gedacht war. Wie bereits in der Einleitung vorweggenommen wurde und wie sich aus der Gesamtdarstellung ergeben wird, sollten die Nazis gerade mit diesem diabolischen Plan scheitern.



## 6. KAPITEL

### DACHVERBAND UNTER ZWANG

Bereits im Oktober 1933, als der Vorhang sich zum erstenmal auf der Berliner Kulturbund-Bühne hob, konnte man lesen:

»Die Arbeit des Kulturbundes hat in beinahe allen großen Städten Deutschlands Widerhall geweckt. Allenthalben arbeitet man daran, Vereinigungen ähnlicher Art ins Leben zu rufen. In Köln, Breslau, Mannheim, Frankfurt/Main, Leipzig ist die Arbeit besonders . . . weit gediehen.«<sup>1</sup>

Die erste solcher Organisationen außerhalb Berlins war der Jüdische Kulturbund Rhein-Ruhr, mit dem Sitz in Köln.

»Die Organisation des Kulturbundes Rhein-Ruhr erwuchs aus der Kölner Zentralstelle für Jüdische Wirtschaftshilfe. Diese Herkunft blieb in manchen Zügen bestimmend. Ausstellungen bildender Künstler sind vorgesehen; als Novum geplant ist die Engagementsvermittlung nach kleinen Orten.«<sup>2</sup>

Die erste Theatervorstellung mit eigenem Ensemble – »Sonkin und der Haupttreffer« von S. Juschkewitsch – fand im Dezember 1933 statt.

Das Berliner Ensemble gastierte mit »Nathan der Weise« im November 1933 in Breslau und Gleiwitz. Essen hatte im Dezember seine erste Veranstaltung, eingeleitet von Dr. Leo Baeck. Im gleichen Monat begannen Königsberg, Bonn, Plauen, und Frankfurt am Main eröffnete mit einem Berliner Gastspiel. Ein Jahr später, im Oktober 1934, hatte die Kulturbundbewegung ein solches Ausmaß angenommen, daß berichtet werden konnte:

»Die Reichsorganisation des Kulturbundes Deutscher Juden, die nach langen Verhandlungen und Vorbereitungen nunmehr die Arbeiten aufgenommen hat, ist in den letzten Monaten ein ganz erhebliches Stück weitergekommen. Unter der Leitung von Intendant Dr. Kurt Singer und der Sekretariatsführung von Dr. Werner Levie haben sich der Reichsorganisation bis jetzt folgende Kulturbünde und Organisationen angeschlossen:

---

<sup>1</sup> Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Berlin, Oktober 1933.

<sup>2</sup> Jüdische Rundschau, 17. Oktober 1933.

Der Kulturbund Deutscher Juden Rhein-Ruhr mit dem Sitz in Köln, und zehn rheinischen Anschlußstädten; der Kulturbund Deutscher Juden Rhein-Main mit dem Sitz in Frankfurt; der Kulturkreis Breslau (Gemeinschaft der Freunde jüdischer Kultur); der Kulturbund Deutscher Juden Bezirk Oberschlesien, mit den Städten Gleiwitz, Beuthen, Oppeln, Ratibor und Hindenburg; der Kulturbund Deutscher Juden Ostpreußen mit dem Sitz in Königsberg; der Kulturbund Deutscher Juden, Gruppe Stettin; der Kulturbund Deutscher Juden, Bezirk Mecklenburg-Lübeck mit den Städten Schwerin, Rostock, Lübeck und Güstrow; sowie der Kulturbund Deutscher Juden für Ostwestfalen mit den Städten Herford, Bielefeld, Gütersloh, Detmold, Minden und Osnabrück. In Sachsen ist in Leipzig ein Kulturbund in der Gründung begriffen... Ferner hat der Jüdische Kulturausschuß bei der Israelitischen Religionsgemeinde in Dresden um Aufnahme in die Organisation nachgesucht.«<sup>3</sup>

Tourneen des Berliner Kulturbund-Theaters waren in die größeren Städte geplant, während der Kulturbund Rhein-Ruhr sein eigenes Ensemble in zehn Städten des Rheinlands spielen ließ. Frankfurt, das neben Berlin das zweite jüdische Berufsorchester unterhielt, trat mit ambitionierten Konzertveranstaltungen vor sein Publikum. In Hamburg war ein selbständiges Theater unter Leitung von Intendant Leopold Sachse in Bildung begriffen. Für Bayern war dem Kulturbund im März die Erlaubnis zur Arbeit erteilt worden. Dort sollte er aber nicht aus Mitgliedern ad personam bestehen, sondern aus den Kollektivmitgliedschaften der Bayerischen Gemeinden.

Als es im März 1934 im Berliner Filmtheater »Capitol« am Zoo anlässlich der Premiere des Elisabeth Bergner-Films »Katharina die Große« zu antisemitischen Störungen kam, und der Film abgesetzt werden mußte, glaubte der »Völkische Beobachter«, dem Ausland eine Erklärung schuldig zu sein und berief sich apologetisch auf den Kulturbund<sup>4</sup>. Elisabeth Bergner befand sich damals bereits in der Emigration, und so hieß es: »Zunächst ist festzustellen, daß die in Deutschland verbliebenen Juden alle Möglichkeiten besitzen, sich kulturell zu betätigen.« Diese Feststellung war natürlich unwahr, aber auch die Behauptung, daß »der Kulturverband der deutschen Juden fortlaufend Konzerte und Theaterabende« veranstalte, entsprach nicht den Tatsachen. Während in Berlin die Kulturbundtätigkeit störungslos von-

<sup>3</sup> Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Oktober 1934.

<sup>4</sup> Völkischer Beobachter, 10. März 1934, zit. nach: Jüdische Rundschau, 13. März 1934.

statten ging, kam es in der Provinz zu Übergriffen seitens der lokalen Parteistellen und zu Einmischungen der örtlichen Polizei oder Gestapo. Da die Direktiven aus Berlin nicht immer in die Provinz drangen (und ohnehin auf Preußen beschränkt blieben, solange Hinkel Preußischer Staatskommissar war), waren nichtjüdische Saalbesitzer abgeneigt, ihre Räume jüdischen Veranstaltern zu überlassen. Im Laufe des Jahres 1934 nahmen die Schwierigkeiten so überhand, daß von einer geordneten Arbeit im Reich nicht die Rede sein konnte. Hinkel intervenierte zugunsten der Kulturbünde u. a. in Köln, Breslau, Königsberg, Dortmund, Soest, Gütersloh, Krefeld und Leipzig, um bei den dortigen Stellen das Verbot der Saalvermietung rückgängig zu machen. Die chaotischen Zustände werden aus einem Schreiben der NSDAP Hessen-Nassau an Hinkel deutlich: »Ich möchte nochmals darauf hinweisen, daß die vom Herrn Staatskommissar Hinkel dem ›Kulturbund Deutscher Juden‹ gegebenen Vorschriften niemand kennt außer den Juden selber.«<sup>5</sup>

Seit März 1934 hatte der Berliner Kulturbund Schwierigkeiten, seinen Namen ins Vereinsregister eintragen zu lassen, da das zuständige Amtsgericht Charlottenburg die Registrierung der Bezeichnung »deutscher Juden« verweigerte. Die Staatspolizeistelle schaltete sich ein und verlangte ultimativ eine Änderung der Vereinsbezeichnung. Auf Anordnung des Polizeipräsidiums wurde der Name »Kulturbund Deutscher Juden« umgewandelt in »Jüdischer Kulturbund Berlin«. Diese Namensänderung mußte, um den Schein des Rechtes zu wahren, von einer Mitgliederversammlung bestätigt werden. Es blieb dieser Mitgliederversammlung, die für den 26. April 1935 ins Berliner Theater einberufen wurde, nichts anderes übrig, als in dieser Sache zu einem einstimmigen Beschluß zu kommen<sup>6</sup>.

Entgegen den Berliner Richtlinien versuchten während des Jahres 1934 örtliche Nazibehörden, die Gründung eines Kulturbundes in Hamburg zu verhindern. Im Mai des folgenden Jahres wurde in Frankfurt am Main das von Hinkel zur Aufführung freigegebene Schauspiel »Channa« auf Betreiben des Generalintendanten Meißner der Städti-

<sup>5</sup> Schreiben vom 2. Juli 1934, Dokumente der Wiener Library, a.a.O.

<sup>6</sup> Jüdische Rundschau, 3. Mai 1935. Auf Grund des § 9, Abs. 2 der Satzungen war ordnungsgemäß durch Inserat im Reichsanzeiger eingeladen worden.

schen Bühnen durch die Ortsgruppe der NSDAP verboten<sup>7</sup>. Das Verbot wurde auf Veranlassung Hinkels wieder aufgehoben.

Unter diesen Umständen schien Dr. Singer und seinen Kollegen eine größere Zentralisierung die einzige Gewähr für eine Fortsetzung der Arbeit; darüber hinaus würde sie eine bessere Planung von Gastspielen und die wirtschaftlichere Verwendung der künstlerischen Kräfte ermöglichen. Man geht aber schwerlich in der Annahme fehl, daß der eigentliche Initiator der Gründung einer Dachorganisation doch eben *Hinkel* war, ganz im Sinne der schon dargestellten Regierungspolitik, die er zu vertreten hatte, und seines Strebens nach persönlicher Machterweiterung<sup>8</sup>.

Am 27. und 28. April 1935 fand in Berlin eine Tagung von 46 jüdischen kulturellen Organisationen statt, auf der sich Vertreter aus Braunschweig, Breslau, Chemnitz, Danzig, Frankfurt, Halle, Hamburg, Hannover, Herford, Karlsruhe, Kassel, Köln, Königsberg, Leipzig, Liegnitz, Magdeburg, Mainz, Mannheim, München, Schwerin, Stettin, Stuttgart, Wiesbaden und Worms mit Vertretern des Berliner Jüdischen Kulturbundes, Dr. Otto Hirsch und Dr. Friedrich Brodnitz (Reichsvertretung der Juden in Deutschland), Direktor Heinrich Stahl und Dr. Walter Alexander (Jüdische Gemeinde Berlin), und Dr. Hermann Schildberger (Jüdische Künstlerhilfe) trafen. Die Überwachungsbehörden waren vertreten durch Hinkel nebst Adjutant sowie Beamte der Geheimen Staatspolizei und des Geheimen Staatspolizeiamtes.

Delegierte aus Worms, Stettin und Magdeburg schilderten auf Verlangen Hinkels Fälle, in denen unter Druck lokaler Nazistellen der Saal entzogen wurde oder die Veranstaltung eine Stunde vor Beginn abgesagt werden mußte. Der Repräsentant von Herford erzählte von einer Störung bei einem Lichtbildvortrag in Soest durch Jugendliche von der Straße, bei der die Polizei nichts anderes tat als die Veranstaltung aufzulösen. Hinkel sagte darauf:

»Es hat sich ergeben, daß bei einer ganzen Menge von aufgetauchten Schwierigkeiten aus dem Reich letzten Endes immer wieder die Ursache im Mangel des Orientiertseins lag, daß Parteistellen, kommunale, behördliche und polizeiliche Stellen gar nicht wußten und wissen konnten, wie man sich in Berlin zu Fragen der Kulturbundarbeit stellt . . . *Ich glaube, daß*

<sup>7</sup> Dokumente der Wiener Library, a.a.O.

<sup>8</sup> *Benno Cohn*, a.a.O. (s. Anm. 1 zu Kap. 5).

*es in Ihrem Interesse liegt, wenn wir zu dieser Dachorganisation kommen . . . man könnte durch staatliche oder sonstige Stellen den Organen im Reich draußen zentrale Informationen geben, wie sie sich zur Arbeit der Jüdischen Kulturbünde und zu den einzelnen Veranstaltungen zu verhalten haben. In der Saalfrage z. B. wird man ihnen sagen, so und so zu verfahren – wie es sich schon hier in Berlin als gut und richtig erwiesen hat. Man könnte dadurch erreichen, daß eine ganze Reihe von Reibungen vermieden würde.» [Hervorhebung im Text von mir – H. F.]*

Er gab bekannt, daß nach Vereinbarung mit der Reichstheaterkammer (Ministerialdirektor Otto Laubinger) Theateraufführungen der Kulturbünde nicht unter das Reichstheatergesetz fallen, sondern nur unter die Kontrolle seines Amtes, und daß die gesamten Angelegenheiten der Kulturbünde, die bisher nur für Preußen Gültigkeit hatten, in ein Reichsministerium übergeleitet und dort generell geregelt würden.

Die jüdischen Delegierten aus dem Reich nutzten die zu diesem Zeitpunkt noch gegebene Möglichkeit der offenen Aussprache in Anwesenheit der Nazibeamten zur Anmeldung ihrer Bedenken gegen eine von Preußen her regierte Einheitsorganisation.

»Auch die Juden sind verschieden in den verschiedenen Landschaften, Nord und Süd«, sagte der Vertreter Kölns in der Diskussion und sprach vom »deutschen Judentum im farbigen Spiel seiner landschaftlichen Bindungen«. Im Namen aller süddeutschen Verbände erklärte der Vertreter Stuttgarts das prinzipielle Einverständnis unter der Voraussetzung, daß die »organisatorischen und künstlerischen Grundbedingungen, unter denen in Süddeutschland jüdische Kulturarbeit geleistet wird, von Berlin aus nicht diktatorisch verändert werden«.

Aus diesen Gründen fiel der Vorschlag einer Reichszeitung durch, und Dr. Singer glaubte versichern zu können, daß keine zu straffe Zentralisierung der künstlerischen Arbeitskräfte und kein Eingriff in die künstlerische Selbständigkeit der Bünde beabsichtigt sei. Mit diesen Einschränkungen hieß es dann:

»Die anwesenden Vertreter der jüdischen Kulturbünde und ähnlichen Organisationen beschließen hiermit einstimmig die Gründung der Dachorganisation mit dem Sitz in Berlin.«

Zum geschäftsführenden Vorstand wurden gewählt: Intendant Dr. Singer, Berlin; Dr. Heinrich Levinger, Köln; Dr. Perlmutter, München; Direktor Adler, Stuttgart; Dr. Goldschmidt, Hamburg; Hedwig Levi-Michel, Frankfurt am Main; Dr. Kaufmann, Magdeburg. Verbands-



sekretär Dr. Werner Levie teilte mit, daß bereits im Oktober 1934 in loser Form eine Reichsorganisation gegründet worden war, die inzwischen 44 Gastspiele in 29 Städten sowie die Engagements von 36 Künstlern im Reich vermittelt habe. Er sah drei Ziele des neuen Reichsverbandes: 1. Zentrale Verhandlung mit den Behörden; 2. Vorschläge der gemeinsamen Programmgestaltung und Austausch von Künstlern; 3. Versorgung kleiner Gemeinden mit Veranstaltungen.

Die konstituierende Statutenkommission legte folgenden Satzungsentwurf vor:

1. Die im Sinne der Kulturbünde aufgebauten und tätigen Organisationen der Juden in Deutschland schließen sich zusammen zum *Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland*.

2. Zweck des Verbandes ist die Pflege der jüdischen Kulturarbeit in Deutschland.

3. Zu diesem Ziel können Bezirks- und Landesverbände geschaffen werden, die ebenso wie die einzelnen Kulturbünde im organisatorischen Rahmen des Gesamtverbandes die kulturelle Arbeit je nach den besonderen Bedürfnissen selbständig leiten.

4. Die Vertretung gegenüber den zentralen Behörden obliegt ausschließlich dem Reichsverband.

5. Das Organ des Verbandes ist der in der Vertreterversammlung gewählte Vorstand. Er wählt aus seiner Mitte den geschäftsführenden Vorstand (7 Mitglieder), wobei jede Landschaft vertreten sein muß.

6. Der Reichsverband ist berechtigt, zum Zwecke der Erfüllung seiner Aufgaben von den in ihm zusammengeschlossenen Verbänden Beiträge zu erheben.

Dr. Friedrich Brodnitz' Schlußreferat gipfelte in der Feststellung, daß Kunst kein Ersatz für Wohlfahrtspflege sei, und forderte die Hochhaltung des Niveaus sowie die Ausbildung künstlerisch begabten Nachwuchses. »Mir imponiert heute weder der künstlerische Könnler von früher, wenn er nicht durch seine Leistung den Nachweis führen kann, daß er gerade die besonderen künstlerischen Bedürfnisse deutscher Juden von heute zu erfüllen imstande ist. Mir imponieren aber ebenso wenig die approbierten Juden, die ihren Führungsanspruch daraus herleiten, daß sie schon vor zehn oder mehr Jahren in einer jüdischen Organisation tätig gewesen sind, daß sie auf diese oder jene hundertprozentige Weltanschauung schon einmal geschworen haben.« Der Kulturbund, so schloß er, darf kein Notdach sein, sondern muß ein permanentes Haus werden.

Am 18. August 1935 veröffentlichte der Völkische Beobachter die

neuen Richtlinien, nach denen nur noch der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde den organisierten Zusammenschluß aller jüdischen Kulturorganisationen im gesamten Reichsgebiet darstellen durfte. Sämtliche jüdischen Kulturorganisationen, mit Ausnahme der Schulen und Kultusgemeinden, mußten bis zum 15. September in den Reichsverband eingegliedert sein. Nur jüdische Künstler, die Mitglieder des Reichsverbandes waren, konnten an seinen Veranstaltungen mitwirken, und nur Juden, deren Mitgliedschaft durch Lichtbildausweis<sup>9</sup> bestätigt war, durften diese Veranstaltungen besuchen, die den Charakter von »geschlossenen Veranstaltungen« hatten. (Die einzigen Ausnahmen bildeten arische Ehegatten von jüdischen Mitgliedern eines Kulturbundes<sup>10</sup>.)

»Die Vortragsfolgen jeder Art werden von der Zentraleitung des Reichsverbandes nach Vorlage bei dem Sonderbeauftragten festgelegt. Sie bedürfen dann nicht mehr der Genehmigung örtlicher Dienststellen im Reich, sofern nicht besondere Verhältnisse eine abweichende Entscheidung erfordern. Vor Erlaß einer derartigen Entscheidung muß jedoch die Stellungnahme des Sonderbeauftragten eingeholt werden . . . Jede organisatorische Veränderung im Rahmen des Reichsverbandes muß vorher dem Büro des Staatskommissars Hinkel mitgeteilt werden, der im Einvernehmen mit dem Geheimen Staatspolizeiamt hierzu die Genehmigung erteilt . . .«

Die Werbung war auf die ausgesprochen jüdische Presse beschränkt. Als Organ des Reichsverbandes wurden die »Mitteilungen« genehmigt. »Es ist selbstverständlich, daß sich die Veranstaltungen des Reichsverbandes und der Inhalt dieser »Mitteilungen« in keiner Form gegen den nationalsozialistischen Staat, seine Einrichtungen und Gesetze wenden dürfen«, schloß der Völkische Beobachter.

Die auf der April-Tagung gegründete Dachorganisation hatte jetzt nicht nur den Namen, sondern den Rahmen erhalten. Aber was damals von jüdischer Seite nur als utilitäre Maßnahme betrachtet wurde, um den Betrieb der Kulturbünde reibungsloser und wirtschaftlicher zu gestalten, hatte inzwischen zwangsläufig den Charakter der Ausschließ-

<sup>9</sup> Kennkarten für Nichtarier wurden laut Verordnung vom 22. Juli 1938 am 1. Oktober 1938 eingeführt.

<sup>10</sup> »In einer Besprechung, die der Vorsitzende des Preussischen Theaterausschusses, Herr Staatskommissar Hinkel, mit unserem Vorsitzenden, Herrn Dr. Singer, gehabt hat, wurde die Erlaubnis erteilt, daß arische Ehepartner von Mitgliedern des Kulturbundes zu den Veranstaltungen des Kulturbundes zugelassen werden dürfen . . . In der gleichen Besprechung wurde die Veranstaltung von Schüler-Aufführungen genehmigt.« – Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Februar 1934.



lichkeit erhalten. Die Dachorganisation war als freiwilliger Zusammenschluß geplant, der Reichsverband aber zum einzigen Forum geworden, auf dem Juden in Deutschland künstlerische Arbeit leisten und erleben durften; sein Zustandekommen schien noch in der freien Entscheidung der Juden gelegen zu haben, nach seiner Gründung wurde er der »allein gestattete organisatorische Zusammenschluß aller jüdischen Kulturorganisationen«<sup>11</sup>. Er hatte somit ein mit Verantwortung beladenes Monopol, das ihn quantitativ zur größten Mitgliedervereinigung unter den Juden Deutschlands machte und das qualitativ das geistige Gesicht des jüdischen Lebens jener Jahre entscheidend formte.

»Die Richtlinien sind Beweis dafür, daß der nationalsozialistische Staat den nichtarischen Staatsangehörigen alle Möglichkeiten zur Betätigung ihres kulturellen und künstlerischen Eigenlebens gibt«, hieß es, offenbar an das Ausland gerichtet, in einer Mitteilung des Deutschen Nachrichtenbüros<sup>12</sup>.

In den Ausführungsbestimmungen wurde dargelegt, welche Organisationen vom Zusammenschluß erfaßt werden: Kulturbünde, Theatervereine, Gesangvereine, Freie Chöre, Orchestervereinigungen, Kulturausschüsse bei den Synagogengemeinden und Künstlerhilfen, und Vereine jeder Art, die laufend künstlerische Veranstaltungen durchführten. Über deren Aufnahme hatte der Reichsverband zu entscheiden, im Falle einer Ablehnung nur mit Zustimmung von Hinkel. Aber auch Organisationen, die dem Zusammenschluß nicht unterlagen, mußten dem Reichsverband das Programm sowie den Termin vorlegen, falls sie eine weltanschauliche oder gesellige Veranstaltung durch künstlerische Beiträge umrahmen ließen. Um den Charakter geschlossener Veranstaltungen zu wahren, wurden alle ausübenden jüdischen Künstler ersucht, ihre Anmeldung beim Reichsverband zu vollziehen. Diese Anmeldung verpflichtete den Reichsverband nicht zu Engagements, gab aber die generelle Berechtigung, in sämtlichen dem Reichsverband angeschlossenen Organisationen Engagements anzunehmen<sup>13</sup>.

Die dem Reichsverband angeschlossenen Vereinigungen waren ver-

---

<sup>11</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung der Juden in Deutschland, Berlin, 22. September 1935.

<sup>12</sup> Deutsches Nachrichtenbüro, 18. August 1935.

<sup>13</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung der Juden, 22. September 1935.

pflichtet, die Richtlinien des Amtes Hinkel korrekt durchzuführen, bis zum 15. eines jeden Monats das nächstmonatliche Programm zur Genehmigung vorzulegen, Monats- bzw. Jahresabrechnungen über den Mitgliederstand einzureichen und einem Beauftragten des Reichsverbandes jederzeit Einblick in die Bücher zu gewähren, pro Mitglied einen Verwaltungsbeitrag von monatlich 0,03 RM (lt. Vorstandsbeschuß) an den Reichsverband zu leisten<sup>14</sup>.

In seiner Rede auf der Jahrestagung der Reichskulturkammer 1935 kam Goebbels auch auf die kulturelle Tätigkeit der Juden zu sprechen. Laut Zeitungsberichten erklärte er, den Juden seien in Deutschland »in großzügigster Weise« Möglichkeiten zur Pflege ihres kulturellen Eigenlebens gegeben worden. Der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde umfasse 110 000 Mitglieder<sup>15</sup> und unterhalte drei jüdische Theater sowie mehrere eigene Orchester mit dauernden Veranstaltungen jeder Art in fast allen Städten des Reiches. Nur die Pflege der deutschen Kultur durch die Juden werde unterbunden, wie ja umgekehrt, so fügte er ironisch hinzu, kein deutscher Künstler den Ehrgeiz habe, sich am jüdischen Kulturleben zu beteiligen<sup>16</sup>.

Natürlich war es für die jüdische Öffentlichkeit von entscheidender Bedeutung, welchen Menschen die Führung des neuen monopolistischen Kulturverbandes anvertraut würde, und sie glaubte, daß es in ihrem eigenen Ermessen läge, wie bei allen anderen jüdischen Instanzen und Organisationen, diese Leitung zu wählen. Die Jüdische Rundschau fand unter den Vorstandsmitgliedern des neugeschaffenen Reichsverbandes wohl eine Anzahl von Persönlichkeiten, die mit dem künstlerischen Leben im deutschen Judentum verbunden waren, aber es fehlten, der Meinung des Blattes nach, fast gänzlich die Kreise, die zur eigentlichen jüdischen Kulturarbeit Beziehung hatten; insbesondere waren die zionistischen Kreise gar nicht oder nur in sehr geringem Umfang zur Mit-

---

<sup>14</sup> Um denjenigen, die nicht Mitglieder eines örtlichen Kulturbundes waren, und sich nicht auf längere Zeit binden wollten, zu ermöglichen, jüdische kulturelle Veranstaltungen zu besuchen, arrangierte der Reichsverband Konzerte, Vorträge, Rezitationsabende und Kleinkunstvorstellungen. Die Legitimation dafür bestand aus einer sogenannten »R-Karte«, die für den Preis von 1 RM pro Jahr ausgegeben wurde.

<sup>15</sup> Die Höchstzahl lag in Wahrheit zwischen 68 000 und 70 000.

<sup>16</sup> Jüdische Rundschau, 19. November 1935.

arbeit herangezogen worden. »Das letzte Wort in dieser Frage dürfte daher noch nicht gesprochen sein«, hieß es <sup>17</sup>.

Es war noch nicht gesprochen. Allerdings kam es von einer unerwarteten Seite. Im Dezember 1935 ging folgende Meldung des Deutschen Nachrichtenbüros durch die Presse, die die jüdischen Gremien unvorbereitet und überraschend traf:

»Im Einvernehmen mit dem Geheimen Staatspolizeiamt hat Reichskulturwalter Hinkel, der mit der Überwachung der kulturell tätigen Juden im deutschen Reichsgebiet Beauftragte, den Direktor Georg Kareski, Mitglied des Vorstandes der Jüdischen Gemeinde Berlin, zum verantwortlichen Leiter des Reichsverbandes Jüdischer Kulturbünde bestimmt. Dem Intendanten Dr. Kurt Singer, der im Vorstand des Reichsverbandes verbleibt, wurden Leitung und Durchführung der künstlerischen Veranstaltungen im Rahmen dieser jüdischen Organisation übertragen.« <sup>18</sup>

Was war geschehen? Einige Zeit, nachdem im April auf der Gründungstagung die provisorische Leitung des Reichsverbandes gewählt worden war, beschlossen die beteiligten jüdischen Instanzen, einen zionistischen Vertreter in den Vorstand aufzunehmen, der von einem dreiköpfigen Präsidium geführt werden sollte, nämlich Dr. Singer, Rechtsanwalt Benno Cohn – Geschäftsführender Vorsitzender der Zionistischen Vereinigung für Deutschland – und Rabbiner Dr. Max Wiener. Diese Zusammensetzung des Präsidiums wurde Hinkel und der Gestapo vorgelegt. Die Genehmigung ließ außergewöhnlich lange auf sich warten, und sie erfolgte auch nicht trotz Nachfragen und langer Aussprachen mit den Behörden über das Programm.

»Wir hatten den Eindruck, daß irgendwelche störenden Einflüsse am Werk seien. Der Mann im Hintergrunde, von dem diese Störungen ausgingen, war Georg Kareski – alter Zionist aus Posen, demagogischer Typus, glänzender Massenredner, von ungeheurer Wirkung auf den kleinen Mann, wie ihn das deutsche Judentum sonst nicht hervorgebracht hat.« <sup>19</sup>

Kareski war Mitglied des Vorstandes der Jüdischen Gemeinde Berlin und bis 1931 deren Vorsitzender, Direktor der Iwria-Bank, einer jüdischen Genossenschaftsbank, und Vorstandsmitglied der Jüdischen Volkspartei, der nationaljüdischen Fraktion innerhalb der Gemeindevertretung. 1933 faßte er die in Deutschland befindlichen zwei zionistisch-

<sup>17</sup> A.a.O., 10. Mai 1935.

<sup>18</sup> A.a.O., 17. Dezember 1935.

<sup>19</sup> Benno Cohn, a.a.O.

revisionistischen Richtungen<sup>20</sup> unter dem Namen »Staatszionistische Organisation« zusammen und wurde ihr Präsident.

Als im Winter 1935 der Reichsverband das von Hinkel gezeichnete Schreiben von der Ernennung Kareskis erhielt, das durch die offizielle deutsche Presseagentur an die Tageszeitungen weitergegeben worden war, war ein Novum geschaffen: zum erstenmal in der Geschichte der jüdischen Organisationen Deutschlands war die Einsetzung einer Leitung, ohne Befragen der Organisationen selbst und gegen ihren Willen, durch die Behörden kommissarisch erfolgt. Das konnte außerordentliche Konsequenzen haben, weit über den Bereich des Kulturbundes hinaus.

Der Sturm im jüdischen Lager, den diese Maßnahme hervorrief, durfte natürlich nicht in der Presse lautwerden. Es fanden innerjüdische Beratungen statt. Man konnte von Dr. Singer nicht verlangen, daß er sich der Anordnung widersetzen solle, aber nach einigen Tagen kam er selbst zu dem Entschluß, Herrn Kareski die Kooperation zu verweigern, da seine Einsetzung nicht auf innerjüdischem Wege, sondern gegen den Willen der jüdischen Organisationen erfolgt sei. An das Geheime Staatspolizeiamt wurde eine Eingabe gemacht, die dagegen protestierte, daß man in die Autonomie der jüdischen Organisationen eingegriffen habe.

Es war in der Tat die Gestapo, die hinter Kareski stand. Der erste Mann unter Heydrich im Juden-Dezernat der Gestapozentrale war damals Oberregierungsrat Hasselbacher. Er schien von Kareski stark beeindruckt und hatte dessen Berufung durchgesetzt – gegen den Widerstand von Hinkel, dessen Stellung gegenüber der Gestapo schwach war. Es hieß, daß die Gestapo sich im Besitze eines Aktenstückes befand, aus dem hervorging, daß Hinkel in den Jahren 1920–1929 mit einer Jüdin befreundet war.

Eines Tages erschien im »Angriff« ein langes Interview mit Kareski, in dem er versöhnende Worte für die Nürnberger Gesetze fand. Das Gerücht ging, daß Hinkel dieses Interview veranlaßt habe, um Kareski zu Fall zu bringen. Tatsächlich gelang das bis zu einem gewissen Grade. Die Gestapo hatte geglaubt, auf dem Wege über Kareski den Vorsitzenden der zionistisch-revisionistischen Weltunion, Wladimir Jabotinsky,

---

<sup>20</sup> Die Welt-Union der Zionisten-Revisionisten erstrebte durch aktivistische Politik einen jüdischen Staat in Palästina zu beiden Seiten des Jordan. Sie verließ 1935 die Zionistische Weltorganisation.

beeinflussen zu können, seine Politik gegenüber Deutschland zu ändern. Jabotinsky ließ jedoch nach dem »Angriff«-Interview Kareski fallen. Über die Konfrontierung mit Kareski berichtet Bruno Cohn:

»Kurz vor jenem Interview wurde die gesamte Leitung des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde zu einer Sitzung ins Propagandaministerium geladen. Wir warteten eine Stunde. Im Korridor fanden wir Kareski, der sich abseits hielt. Wir wurden dann in den Saal der ausländischen Presse geführt – Klubsessel, Bilder von Hitler, Goebbels, Hindenburg. Es erschien Hinkel, dann Oberregierungsrat Hasselbacher mit fünf uniformierten SS-Beamten. Hinkel eröffnete die Sitzung mit einer Rede über den Wert des Kulturbundes, unterstrich seine eigene Bedeutung als dessen Schöpfer, auch wolle man über die neue Leitung reden. Singer nahm das Wort, dann sprach ein Repräsentant der liberalen Fraktion und dann Kareski. Mit dieser Rede deckte er seine Karten auf und übte schärfste Kritik am Kulturbund. Der Bund sei in der Hand von Assimilanten, und wenn man Jüdisches bringe, dann ostjüdische Stücke mit ›Mischpoche‹ usw. Peinliches Schweigen. Ich ergriff das Wort und sagte ungefähr: durch die Nürnberger Gesetze ist ein Trennungsstrich gezogen – den Juden liegt es ob, ihr eigenes Leben zu gestalten. Der Inhalt des Kulturbundes ist ein häusliches Gespräch, das im eigenen Kreise geführt werden mußte. Kareski habe bei seinen Äußerungen 150 Jahre Assimilation übersehen: wir müssen die Rückführung ins Judentum langsam durchsetzen . . .

Hasselbacher erwiderte mit großer Schärfe: ›Der Herr, der eben gesprochen hat, ist kein Vertreter der Zionisten. Herr Kareski ist Vertreter von 26 000 Wählern der Jüdischen Gemeinde . . .‹ Hinkel brach darauf die Sitzung ab.«<sup>21</sup>

Ein paar Wochen später wurden sämtliche Veranstaltungen der jüdischen Kulturbünde verboten.

»Nach der Ermordung des Landesgruppenleiters der NSDAP für die Schweiz, Wilhelm Gustloff, durch den Juden David Frankfurter in Davos hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda sämtliche Veranstaltungen des Reichsverbandes Jüdischer Kulturbünde . . . bis auf weiteres verboten, um etwaigen Zwischenfällen vorzubeugen.«<sup>22</sup>

Der äußere Anlaß war die Ermordung Gustloffs, aber das Verbot betraf nur die Kulturbünde – alle anderen jüdischen Organisationen, Lehrhäuser und Vereinigungen konnten weiterhin arbeiten – und dauerte bis zum 15. März 1936 an.

Die Frage der Zusammensetzung des Präsidiums des Reichsverbandes zog sich bis zum Herbst hin. Kareski war damals mehrere Monate schwer krank, und die Zeit der Olympiade in Berlin brachte vorüber-

<sup>21</sup> Benno Cohn, a.a.O.

<sup>22</sup> Deutsches Nachrichtenbüro, zit. nach: Jüdische Rundschau, 7. Februar 1936.



gehend eine gewisse Entspannung in der nationalsozialistischen Judenpolitik. Das neue Präsidium – Singer, Cohn, Wiener – amtierte zwar, aber die offizielle Bestätigung durch Hinkel erfolgte erst auf der Kulturtagung des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde im September 1936.

Die Sache hatte ein Nachspiel. Als Georg Kareski im Herbst 1937 in Palästina einwanderte, gab er der hebräischen Tageszeitung »Haberker« ein Interview, das die Vereinigung der aus Deutschland stammenden Einwanderer, die Hitachduth Olej Germania, zu einer öffentlichen Erklärung veranlaßte<sup>23</sup>. Diese Erklärung bestand aus vier Punkten, deren erster besagte, daß Herr Kareski den Versuch gemacht habe, sich durch nichtjüdische Instanzen, gegen den Willen aller jüdischen Organisationen, der jüdischen Gemeinschaft in Deutschland als Führer aufzwingen zu lassen. Mit Rücksicht auf die noch in Deutschland befindlichen Juden und ihre Organisationen mußte eine Erklärung dieser Art sich naturgemäß größte Zurückhaltung auferlegen.

Die Schwere der Beschuldigung zwang Kareski, die Hitachduth Olej Germania wegen Verleumdung und Beleidigung anzuklagen. Da die ordentliche Gerichtsbarkeit in Palästina damals in britischer Hand war, lag es nahe, eine derart delikate Angelegenheit auf innerjüdischem Wege zu klären, und die Parteien einigten sich auf die Oberste Rabbinatsbehörde des Landes, die in Jerusalem ein Rabbinisches Gericht konstituierte, mit Oberrabbiner Isaac Herzog als Vorsitzendem, und Prof. Chaim Brody und Rabbiner Isaak Unna als Beisitzern<sup>24</sup>.

Nach gründlicher Prüfung des umfangreichen Beweismaterials, die Monate beanspruchte, kam das Gericht zu dem Schluß, den Wahrheitsbeweis der Hitachduth Olej Germania als erbracht anzusehen. Das Gericht prüfte insbesondere vier Unterredungen, die Kareski mit Hinkel hatte, und nahm zu dem oben erwähnten »Angriff«-Artikel Stellung, in dem der Kulturbund einen breiten Raum einnahm. Dieses »Interview« entpuppte sich als eine zwischen Kareski und Hinkel vereinbarte Veröffentlichung und konnte nach Meinung des Gerichts nur so gedeutet werden, daß Kareski durch die Nazibehörde einen maßgebenden Einfluß auf den Kulturbund erstrebte.

<sup>23</sup> Mitteilungsblatt der Hitachduth Olej Germania, Tel-Aviv, Oktober (I) 1937.

<sup>24</sup> A.a.O., Dezember (I) 1937.

## 7. KAPITEL

### RINGEN UM DAS REPERTOIRE

#### *I. Schauspiel*

Die Gestaltung des Spielplans war von vielen Faktoren abhängig: die Stücke mußten den argwöhnischen Überwachungsbehörden akzeptabel sein, mußten alternieren zwischen allgemeinen und jüdischen Inhalten, zwischen Literatur und Unterhaltung, sie hatten dem Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen und gleichzeitig zu versuchen, es zu erziehen; es konnten nur solche Stücke gewählt werden, für die es innerhalb des kleinen Ensembles entsprechende Kräfte gab; Dekorationen, Kostüme und die Zahl der Statisten mußten sich nach dem Budget richten. Politischer Zwang, wie Begrenztheit der Mittel, ließen von vornherein nur einen kleinen Sektor der Dramenliteratur zur Auswahl – und selbst wenn von der Behörde ein Programmvorschlag für die gesamte Spielzeit genehmigt war, mußte sechs Wochen vor der eigentlichen Aufführung jedes Stück noch einmal vorgelegt werden; nicht selten kam es vor, daß dann bereits prinzipiell erteilte Genehmigungen zurückgezogen wurden. Die Rechte für genehmigte Stücke konnten nur von deutschen Bühnenvertrieben erworben werden, und diese verwiesen den Kulturbund oft genug an die Reichstheaterkammer, die für ihn gar nicht zuständig war.

Diese Einschränkungen muß man voraussetzen, wenn man das Schauspielrepertoire des Kulturbundes wertet. Das Beispiel des »Othello«, des zweiten Schauspiels, das der Berliner Bund auf die Bühne brachte, zeigte weitere Probleme auf. Auf der einen Seite bestand der Wunsch nach einem spezifischen Spielplan, der der Situation dieses Theaters und seines Publikums entspräche. Warum, fragte man, gerade »Othello«? Neben der Pflege der ewig gültigen Kulturwerte, hatte der Kulturbund



in seinem ersten Aufruf versprochen »zu entfalten, was wir in uns als dem Wesen und dem Geist des Judentums zugehörig empfinden«. »Dieses Versprechen gilt es nunmehr einzulösen.«<sup>1</sup>

Auf der anderen Seite neigte man zur Umdeutung von Stücken, die dieses In-Beziehung-Setzen gar nicht vertrugen:

»Es stellt sich aber heraus, daß dieses Werk [i. e. Othello] ebensogut in den Spielplan des Kulturbundtheaters paßt . . . wie ›Nathan der Weise‹. Die Ehe zwischen der Venezianerin und einem Andersrassigen ist dabei nicht einmal das Entscheidende . . . Othello ist ein Maure aus königlichem Blut, ist Feldherr der Republik Venedig; der Vater Desdemonas zieht ihn in sein Haus, Doge und Aristokratie ehren ihn . . . Othello aber . . . weiß um seine Fremdheit, hier ist er verwundbar – wer von uns, dem Zurücksetzung von einem Nichtjuden widerfährt, vermutet den Grund nicht zunächst in seinem Judentum?«<sup>2</sup>

Die äußere Situation war eben so zwingend, daß sich Vergleiche mit ihr auch da aufdrängten, wo sie literarisch nicht vertretbar waren:

»Der jüdische Zuschauer und Zuhörer ist oft genug geneigt, an Stelle des Wortes ›Mohr‹ das Wort ›Jude‹ zu setzen und dem Sinn der ›Othello‹-Tragödie, jener übersteigerten Ehrempfindlichkeit des mit einem deutlichen Stigma versehenen Außenseiters auf sich selbst zu beziehen. Trotzdem: Shakespeare hat es ganz gewiß nicht so gemeint und wollte im Grunde nur eine individuelle Tragödie geben. Es ist daher nur mit allergrößter Vorsicht möglich, hierbei aktuelle Parallelen zu ziehen.«<sup>3</sup>

Das gilt auch für den Versuch einer Ibsen-Renaissance. Die Frage, »habt ihr nichts anderes aufzutragen als Ibsens alte ›Wildente‹ und habt ihr wieder nichts gefunden, das uns in dieser Zeit näher angeht«, wurde damit beantwortet, daß man auch bei Ibsen eine Parallele zum jüdischen Schicksal zog: die Menschen existieren im luftleeren Raum, fliehen aus der Wirklichkeit, führen ein »Leben in der Retorte«<sup>4</sup>. Selbst der Komödie Bruno Franks »Sturm im Wasserglas« unterlegte das Publikum aktuelle Beziehungen, so wenn z. B. von einem Hund gesagt wird, es komme doch nicht auf die Rasse, sondern auf das Herz an.

Der Sommer des Jahres 1934 brachte ein Gastspiel von Rosa Valetti, ihr letztes Auftreten in Deutschland. Fünf Jahre später starb sie in der Emigration.

<sup>1</sup> Dr. *Hugo Lachmanski* in: C.V.-Zeitung, 14. Dezember 1933.

<sup>2</sup> Israelitisches Familienblatt, 21. Dezember 1933.

<sup>3</sup> Jüdische Rundschau, 29. Dezember 1933.

<sup>4</sup> *Arthur Eloesser*, a.a.O., 6. März 1934.

Anhalter Bahnhof: Rosa Valetti verläßt Berlin. »Die zu so früher Stunde um sie stehen, sind ihre Kollegen und Kolleginnen, die Schauspieler vom Kulturbund. Hier merkt man, daß unter diesen jüdischen Schauspielern, die, aus ihrer früheren Umgebung herausgerissen, plötzlich unter ganz anderen Verhältnissen spielen müssen und zum Teil vielleicht jetzt erst erfahren haben, was Judesein bedeutet, so etwas wie eine Gemeinschaft entstanden ist. Die Valetti war einst der Liebling *vieler* Berliner, jetzt begleiten sie nur Juden, es mag schmerzlich sein, aber es ist fast symbolisch für uns alle: manches wurde verloren, aber auch manches gewonnen . . .«<sup>5</sup>

In den ersten drei Spieljahren bevölkerten die Bühne in bunter Folge Shakespeares »Was Ihr wollt« und »Ein Sommernachtstraum«, Goethes »Geschwister« und Molières »Gelehrte Frauen«, Grillparzers »Esther« und Ibsens »Stützen der Gesellschaft«, Pirandellos »Sechs Personen suchen einen Autor« und Shaws »Candida« und »Man kann nie wissen«, Hermanns »Jettchen Gebert« und Juschkewitschs »Sonkin und der Haupttreffer«, Cowards »Weekend« und Molnars »Große Liebe«, Schnitzlers »Paracelsus« und »Im Spiel der Sommerlüfte«. Zu Beginn des Jahres 1934 übernahm, nach einem Regie-Interregnum, Fritz Jessner, früher Intendant des Königsberger Schauspielhauses, die Leitung des Schauspiels, aber die Fragen nach dem »Wohin?« des Repertoires wollten nicht verstummen. Als das griechische Theater noch jung war und seinem orgiastischen Ursprung näher, pflegten die traditionsgetreuen Athener, wenn ein Drama von diesem mythischen Unterstrom nicht getragen schien, den kritischen Einwurf »Nichts für Diogenes« zu erheben, oder, wie man heute sagen würde: Wo bleiben unsere Belange? »Wo heute Juden für Juden Theater spielen, steht dasselbe Fragezeichen.«<sup>6</sup>

Endlich kam es zur deutschen Uraufführung von Stefan Zweigs »Jeremias«. Ein Jahr lang hatte sich der Kulturbund um die Rechte dieses Stückes bemüht. Man kann ihm deshalb nicht vorwerfen, daß er es erst im Oktober 1934 zur Aufführung brachte. Eine Bühnenmusik, von Arno Nadel aus alten jüdischen Melodien geschaffen, unterstrich das großartig Deklamatorische des Stückes, das von Fritz Jessner inszeniert wurde (Jeremias: Fritz Wisten; Bühnenbild: Heinz Condell). Am 7. Oktober fand die Premiere statt:

<sup>5</sup> Jüdische Rundschau, 7. September 1934.

<sup>6</sup> A.a.O., 15. Mai 1934.

»Lange haben wir uns danach gesehnt, Stefan Zweigs ›Jeremias‹ auf unserer Kulturbundbühne zu sehen. Viele Schwierigkeiten . . . mußten überwunden werden. Aber jetzt hebt sich der Vorhang. Und es wird ein Anruf an uns ergehen, dem wir unsere Herzen weit auftun wollen.«<sup>7</sup>

Man nannte das Jeremias-Erlebnis »eine Gewissens- und Bewusstseinsprobe. Wer sie besteht, wer den Mythos vom unzerstörbaren Gottesvolk erlebt, den kann seine Wirklichkeit nicht geschichtslos, gottlos sein lassen«<sup>8</sup>. Man betonte: »Die Aufführung des ›Jeremias‹ . . . kennzeichnet eine neue Etappe in der Entwicklung der jüdischen Bühnenkunst. Der Weg führt über die Habimah.«<sup>9</sup>

Nach der Premiere schrieb Stefan Zweig an die Kulturbundleitung: »Niemand konnte es mir erfreulicher gewesen sein, den ›Jeremias‹ aufgeführt zu wissen, als im gegenwärtigen Augenblick in Ihrem Kreise, und ich bitte Sie, all den Mitwirkenden und Helfern am Werk meine innigste Erkenntlichkeit auszusprechen.«<sup>10</sup>

Im Januar 1935, nachdem die Erlaubnis der Behörde schon lange vorgelegen hatte, stimmte nach einjährigen Verhandlungen Richard Beer-Hofmann der Aufführung seines biblischen Dramas »Jaakobs Traum« im Berliner Kulturbundtheater zu.

»Es wird einmal bei rückschauender Betrachtung dem deutschen Judentum als ein Positivum angerechnet werden, daß es sich nicht mit der Organisation der Einrichtungen begnügte, die der Bewältigung der ungeheuer gewachsenen sozialen Aufgaben dienen, sondern daß es die Kraft fand, gleichzeitig eine Basis für ein neugeformtes kulturelles Leben zu schaffen.«<sup>11</sup>

Wie sehr sich aber Planung von Ausführung unterschied, geht aus dem Programm hervor, das Dr. Singer zu Beginn des dritten Spieljahres<sup>12</sup> den Mitgliedern vorlegte und das versprach: »Die Makkabäer« von Otto Ludwig, »Agnes Jordan« von Georg Hirschfeld und »Das Weib des Akiba« von Moritz Heimann, »das jüdische Drama des Mannes, der vielen den Weg gebahnt hat zu Ruhm und Ansehen auf dem Theater«. Keines der drei Stücke hat das Licht der Kulturbühne gesehen – aus Besetzungs- oder Budgetschwierigkeiten und dem Unvermögen,

<sup>7</sup> Eva Reichmann-Jungmann in: C.V.-Zeitung, 5. Oktober 1934.

<sup>8</sup> A. H., a.a.O., 11. Oktober 1934.

<sup>9</sup> Rahel Wischnitzer-Bernstein in: Jüdische Rundschau, 19. Oktober 1934.

<sup>10</sup> C.V.-Zeitung, 18. Oktober 1934.

<sup>11</sup> Dr. Friedrich Brodnitz, Kulturbünde und jüdische Öffentlichkeit, in: Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, November 1935.

<sup>12</sup> Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes, Berlin, Juli 1935.

die Bühnenrechte zu erwerben; wegen Einspruchs des Nazizensors wurde Schillers »Kabale und Liebe« durch Ossip Dymows »Bronx Express« ersetzt<sup>13</sup>.

Im Jahre 1935 bedrohte eine technische Krise die Existenz des Kulturbundes: die Stadt Berlin, Eigentümerin des »Berliner Theater«, das seinen Namen einmal von Ludwig Barnay erhalten hatte, wollte den Bau, nunmehr die Stätte der Kulturbundbühne, abreißen lassen und an seiner Stelle Großgaragen errichten. Es war nicht leicht, ein Theatergebäude in Berlin zu finden. Nur wenige waren prinzipiell verfügbar – z. B. das »Deutsche Theater« und das »Theater am Schiffbauerdamm« – und die es waren, wurden nicht an Juden verpachtet. In einer Mitteilung von Direktor Friedrich Borchardt an den Verwaltungsrat des Berliner Kulturbundes hieß es:

»Durch Einspruch der Theaterkammer nicht zum Abschluß mit dem Lessing-Theater gekommen. Bescheid der Theaterkammer ungefähr, daß die Bewilligung zu dem Vertragsabschluß nicht erteilt werden kann, solange noch ein arischer Reflektant vorhanden ist. Im Augenblick verhandelt Staatskommissar Hinkel mit Staatskommissar Lippert wegen weiterer Überlassung des »Berliner Theater«.«<sup>14</sup>

Schließlich blieb als einzige Möglichkeit die Pachtung der ehemaligen Herrnfeld-Bühne<sup>15</sup>, des »Theater in der Kommandantenstraße«, im Südosten der Stadt gelegen, weit entfernt von den hauptsächlich jüdischen Wohnbezirken. Seine Fassungskraft war um ein Drittel kleiner als die des »Berliner Theater«. Um es verwendbar zu machen, mußten 25 000 RM in Umbauten investiert werden, für die ein Darlehen erwirkt wurde.

»Spiel im Schloß« war das letzte Spiel im alten Haus. Am 2. Oktober 1935 fand vor geladenem Publikum die Eröffnungsvorstellung im neuen Haus mit Hebbels »Judith« statt. Eine kurze Ansprache Dr. Singers war die alleinige Weihe des Hauses, das die Brüder Herrnfeld vor damals 40 Jahren für ihr Jargontheater gegründet hatten, das aber auch

<sup>13</sup> Dokumente der Wiener Library, a.a.O.

<sup>14</sup> Brief vom 29. März 1935, Alfred Klee-Archiv, a.a.O.

<sup>15</sup> »Am bezeichnendsten für seine (d. h. des jüdischen Witzes) oft schädliche und zersetzende Wirkung war das Theater der Brüder Herrnfeld in Berlin, das bei mancher saftigen Komik der von den Herrnfelds verfaßten und gespielten Schnurren im Grunde doch nur roh und zynisch und daher demoralisierend wirkte« – Paul Landau, Gesellschafts-Kultur, in: Juden im deutschen Kulturbereich, S. 900 f.

Gastspiele des Wilnaer Jüdischen Künstlertheaters und der »Habimah« gesehen hatte.

Als am 15. März 1936 nach dem bereits erwähnten, mehr als sechs-wöchentlichen Verbot die Kulturbundbühne wieder spielen durfte, nahm sie ihre Tätigkeit mit »Antigone« auf. »Nicht mitzuhassen, *mitzulieben* bin ich da!« . . . Das Wort gehört einer Frau . . ., die sich für eine *Idee* zum Opfer bringt, die wir ruhig als eine der *Humanität* bezeichnen wollen. Damit dürfte die Frage nach einer Berechtigung der Aufführung erledigt sein.«<sup>16</sup>

Sie war es nicht. Seit geraumer Zeit schon war der Chor der Unzufriedenen nicht mehr zu überhören. In der Presse, beim Publikum und in den jüdischen Gremien wurde die Kritik an der Richtungslosigkeit des Spielplans lauter, an der Abwesenheit eines geistigen Profils, an der Zufälligkeit der Wahl der Stücke, die den Kulturbund zu einem Kunstbunt zu machen drohten. Der technischen Krise folgte die Vertrauenskrise.

Die erste große kritische Analyse des Kulturbundtheaters erfolgte in einem »Prospero« gezeichneten Artikel »Jüdisches Zeit-Theater«, in dem eine spezifische Dramaturgie gefordert wurde, die sich von der des bürgerlichen Theaters unterscheiden müsse:

»Indem man die Forderung nach einem zeitnahen Theater stellt . . ., darf man nicht verschweigen, daß das heutige »unaktivistische« Kulturbund-Theater wahrscheinlich viel weniger von seinen ursprünglichen Absichten geformt ist, als von der Gegebenheit jener *Bedingungen*, die in hohem Grad seinen Spielplan, seinen Stil, seinen artistischen Standard bestimmen. Seine Situation, nicht nur sein Gesicht, ist durchaus dem früheren bürgerlichen Theater vergleichbar. Dessen häufig kritisierte Zeitferne und sein schwankendes Profil mochten mit Mangel an zeitverbundenen Autoren und in diesem Sinn aktuellen Stücken, andererseits mit seiner Abhängigkeit von den bewußt vielschichtig zusammengesetzten Besucher-Organisationen begründet werden. Heute mag das Kulturbund-Theater mit dem nämlichen Hinweis auf die Produktion und mit der Aufzählung all der Realitäten antworten, die seine Freizügigkeit und seine Unabhängigkeit sehr beträchtlich einschränken . . .

Das Kulturbund-Theater ist der seltene, vielleicht der einmalige Fall, daß eine Bühne etabliert war – bevor die ihr entsprechenden Stücke sich zur Formung eines Spielplans zur Verfügung stellten. *Es wurde gespielt, ehe ein angemessenes Repertoire geschaffen war.* Man entlehnte dem alten bürgerlichen Theater die Form und das Betriebssystem, auch dessen »Dramaturgie«,

<sup>16</sup> Arthur Eloesser in: Jüdische Rundschau, 17. März 1936.



obgleich die neuartigen, und wahrhaft beispiellosen Voraussetzungen und Bedingungen eines lebendigen jüdischen Theaters in Deutschland eine ganz und gar neue Betriebsmethode erforderten . . .«<sup>17</sup>

Ein Aufsatz »Jüdisches Theater in Deutschland«<sup>18</sup> nahm zu dem gleichen Problem Stellung, nämlich daß ein jüdisches Theater inmitten eines schicksalhaft bewegten jüdischen Erlebens nicht die Aufgabe haben könne, das alte deutsche Gesellschaftstheater zu imitieren. Der anonyme Autor stellte die Schicksalsfrage, ob angesichts dieser dramaturgischen Situation das Kulturbundtheater überhaupt eine Notwendigkeit, ein Bedürfnis, ja eine Möglichkeit sei. Wenn einerseits die Etablierung eines spezifisch-jüdischen Theaters die Absicht, andererseits jedoch dessen Eröffnung in jenem historischen Augenblick, 1933, eine Unmöglichkeit war, so hätte dieser Eröffnung erst einmal ein systematischer dramaturgischer Aufbau vorangehen müssen. Nach Ansicht des Verfassers gab es nur eine Alternative: entweder mußte man zunächst ein Programm aufbauen, einen Spielplan, das dramaturgische Problem lösen und das Publikum bis dahin vertrösten: oder man spielte sofort, dann jedoch das Gegebene, in diesem Fall das alte und ganz und gar unspezifische Repertoire. Die Dramaturgie des Kulturbundes sollte sich nicht darin erschöpfen, aus einer gegebenen Literatur in jeder Spielzeit ein paar Stücke auszusuchen. Das könnten immer nur Stücke sein, die unter einem ganz anderen Aspekt geschrieben wurden und daher für ein ganz anderes Theater bestimmt sind.

Im gleichen Monat erschien eine weitere Pressestimme zum gleichen Thema, die so überraschende Übereinstimmungen aufweist, daß man fast eine Identität des Verfassers vermuten könnte. Daß die jüdische Presse ihm soviel Raum zur Verfügung stellte, lag wohl daran, daß er fachmännisch formulierte, was ein großer Teil der jüdischen Öffentlichkeit unausgesprochen empfand:

»Wie wurde das Kulturbund-Theater etabliert? Im Anfang stand eine organisatorische Konjunktur! Ein jüdisches Publikum wurde plötzlich sichtbar. Von dem deutschen Gesamtpublikum löste sich . . . das jüdische Kontingent . . . Während jedes andere, neu etablierte Theater zu seinem Programm sich erst ein Publikum suchen muß, war hier primär ein Publikum vorhanden – aber kein Programm! In der Tat: ein betriebsorganisatorischer Sonderfall . . . Daß [das Publikum] gleichwohl bisher das Kulturbund-

<sup>17</sup> A.a.O., 5. November 1935.

<sup>18</sup> Israelitisches Familienblatt, 18. Juni 1936.

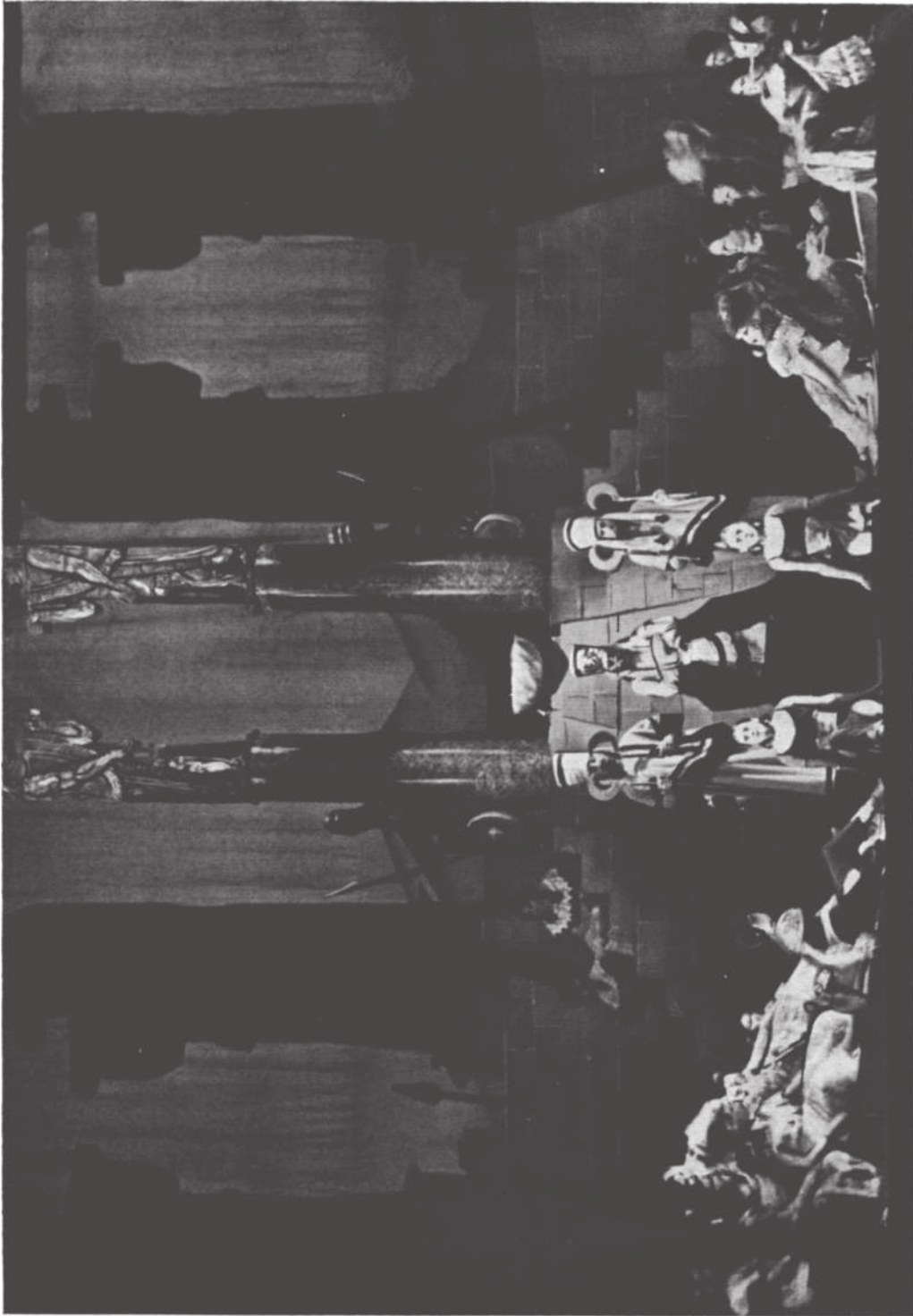


Photo: Pisarek, Berlin

Bühnenbild von Heinz Condell zu „Samson und Dalila“, Berlin 1935





theater frequentierte, ist ja doch nur ein weiterer Beweis für die absolute Theaterwilligkeit auch solcher Kreise, die man nicht als geistig-aktiv bezeichnen kann. In der gegebenen Situation . . . wird es, etwa in Berlin mit ca. 170 000 Juden . . . immer ein Auditorium für jüdische Veranstaltungen geben.«<sup>19</sup>

Ein anderer Artikel warnte davor, eine soziale Mission – falls der Kulturbund glaubte, Träger einer solchen Mission zu sein – von einer produktiven Zielsetzung zu trennen:

»Daß der Elan der ersten Zeit, die große Gutwilligkeit viel weiterer Kreise des jüdischen Publikums, als sie jetzt noch zum Kulturbund gehören, deutlich erkennbar abgesunken ist, das weiß man im Kulturbund selbst am allerbesten. Man kennt dort sein überaltertes Publikum. Aber man nimmt die Unzufriedenheit derer, die nicht kommen, vielleicht noch zu leicht. Es handelt sich dabei nicht um die Snobs und Premierentiger von früher, von denen sehr viele ihre Beziehung zum Judentum erst unter Zwang entdeckt haben. Deren Zahl ist gering, gemessen an der großen Berliner Gemeinde; aber es handelt sich um diejenigen, die man wirklich gewinnen könnte und die man jetzt vom Kulturbund her auch allen Ernstes zu gewinnen strebt. Es gibt sehr viele, für die es immer noch keine finanzielle Frage wäre, das Abonnement im Kulturbund zu nehmen; aber sie lehnen den Kulturbund, wie er ist, stillschweigend ab . . .«<sup>20</sup>

In der Verwaltungsratssitzung vom 9. Juni 1936<sup>21</sup> lenkte Dr. Alexander die Debatte auf diese Presseangriffe und Dr. Singer gab Aufklärung über die Persönlichkeit ihres Autors, Moritz Lederer, sowie über die Einstellung der Leitung des Kulturbundes zu diesen »Anpreisungsversuchen«. Die Mitglieder des Verwaltungsrats waren der Ansicht, daß es sich bei diesen Artikeln »um zwar substanzlose, aber nichtsdestoweniger gefährliche Angriffe« handle, denen entgegengetreten werden müsse, und zwar durch stärkere Pflege der Beziehungen zur Presse.

In der gleichen Sitzung unterbreitete Dr. Singer den Spielplanentwurf für die folgende Spielzeit, der u. a. den »Golem«, »Sabbatai Zwi«, ein Stück von Bruno Frank und Schillers »Turandot« enthielt. In der Aussprache, vermerkt das Protokoll, »wird von verschiedenen Herren besonders ›Turandot‹ beanstandet«.

Dennoch brachte das Jahr 1936, nicht unbeeinflusst durch die Kritik, aber hauptsächlich als Folge der im September einberufenen Kultur-

<sup>19</sup> Der Morgen, Monatsschrift der deutschen Juden, 12. Jg., Heft 3, Berlin, Juni 1936.

<sup>20</sup> Israelitisches Familienblatt, 20. August 1936.

<sup>21</sup> Jüdischer Kulturbund, Varia (s. Anm. 4 zu Kap. 2).

tagung des Reichsverbandes, eine Wende in der Spielplangestaltung, mehr noch: in der Kulturpolitik. Im September kam »Die Goldene Kette« von Perez zur Aufführung. Ausnahmsweise wurde Vertretern der ausländischen Presse und einigen deutschen Journalisten von Hinkel Gelegenheit gegeben, diese Aufführung zu besuchen. Das Berliner Tageblatt berichtete hierüber:

»Es war nicht nur interessant festzustellen, wie unendlich fremd diese Welt dem fremden Besucher sein muß, wie sehr sie ›hinter Mauern‹ lebt, die unübersteigbar scheinen . . . Auch wer durch eingehende Lektüre, und durch die Auseinandersetzung mit Künstlern im Stile Marc Chagalls vorbereitet, dieser düsteren, nur gelegentlich ekstatisch erhellten Welt gelebter und gedachter Mystik sich nähert, findet den Zugang nicht.

Die Arbeit aber des ›Kulturbundes‹ wird sich immer entschiedener dieser Welt, ihrer Literatur, ihren künstlerischen und weltanschaulichen Formen zuwenden, um ein Erziehungswerk unter seinen Mitgliedern zu leisten, dessen Notwendigkeit sofort einzusehen ist . . .«

und schloß seine Rezension mit der Bemerkung – ohne Zweifel offiziell »inspiriert« –, daß hier für die jüdischen Menschen »ein Weg, wohl der einzige Weg überhaupt, anhebt«<sup>22</sup>.

## II. Oper

Das Suchen nach einem spezifischen Ausdruck war auf das Schauspiel beschränkt: in der Oper gab es nicht das Problem des »Jüdischen«:

»Die jüdische Oper fehlt. Die jüdischen Inhalte von Opern bedeuten nicht viel – ›Die Jüdin‹ von Halévy; ›Samson und Dalila‹ von Saint-Saëns; ›Königin von Saba‹ von Goldmark; ›Moses‹ von Rossini; ›Joseph in Ägypten‹ von Méhul – das ist fast alles. Wir haben aber genug Material für zehn Jahre – Mozart, Verdi, Puccini, daneben die Opera buffa der Italiener, und Operetten. Es liegt auf der Hand, daß wir aus Taktgefühl nicht an Wagner, Lortzing, Weber herangehen.«<sup>23</sup>

Aber die Oper hatte ihre anderen, eigenen Probleme:

»Jede Oper in jedem Weltzentrum hat ihr anderes Publikum, und jedes Publikum hat andere Lieblinge der Oper. In einem aber gleichen sie sich alle, nämlich in der End-Abrechnung des Defizits. Hier ist die Einheit gefunden, über die kein Kopfschütteln von Staats- oder Gemeindegäubern hinweghilft: im Subventionszwang . . .

<sup>22</sup> Berliner Tageblatt, 15. September 1936, zit. nach: Jüdische Rundschau, 22. September 1936.

<sup>23</sup> Kurt Singer auf der Kulturtagung des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde, 5.–7. September 1936 in Berlin. – Alfred Klee-Archiv.

In wirtschaftlich guten Zeiten hat ein Theater der Oper sich dann als florierend gefühlt, wenn es 40–50 % der Ausgaben durch eigene Einnahmen deckte. Stehen ihm unbegrenzte Geldmittel zur Verfügung, so kann es den Ausfall durch Bezahlung von Welt-Stars (die überall und zu allen Zeiten das Geschäft beleben und sogar halten können) oder durch ein kostspieliges Aufgebot von Prunk, Glanz, Ausstattung zum Teil wettmachen. Im allgemeinen aber erhält jeder Besucher der Oper, der sie mit zu erhalten glaubt, ein Geschenk, wenn ihm ein Platz verkauft wird. Denn der Riesenapparat von Orchester, Chor, Solisten, Beamten, Pacht, sozialen Lasten, Steuern und Tantiemen, Tanz und Statisterie, Büros und Reklame und Porti ist durch Einnahmen selbst regelmäßig ausverkaufter Häuser nicht (oder nicht dauernd) zu decken . . . Die einzige Ausnahme von dieser Rechnung bilden die Opernhäuser, die ein fest organisiertes Publikum ihr eigen nennen. Den letzten Versuch in dieser Beziehung haben wir in Berlin mit dem Jüdischen Kulturbundtheater gemacht: bei 18 000 Abonnenten läßt sich der Opernbetrieb (sehr bescheidene Gagen vorausgesetzt) so halten, daß nicht mehr als 5 % des Umsatzes von öffentlicher Hand zugeschossen zu werden braucht.«<sup>24</sup>

In aller Stille wurden 38 Musiker von Josef Rosenstock zu einem Orchester zusammengeschweißt und 22 Sänger unter Berthold Sander zu einem Opernchor. Der Mangel an jüdischen Bläsern, der schon bei der Aufstellung der Konzertprogramme in Rechnung gestellt werden mußte, wurde in der Oper zum Gegenstand gesteigerter Sorge. Die Notwendigkeit, sich auch in der Auswahl der Solisten auf den begrenzten Kreis der in Deutschland verbliebenen jüdischen Künstler zu beschränken, erschwerte natürlich die Bildung eines Ensembles außerordentlich.

Am 14. November 1933 wurde die erste Oper aufgeführt, Mozarts »Figaros Hochzeit« – weil, wie ein Rezensent meinte<sup>25</sup>, in diesem Werk ein gewisser Anteil jüdischer Arbeit steckt: der Librettist Lorenzo da Ponte entstammte einer jüdischen Familie, und die deutsche Übersetzung des italienischen Originals besorgte Hermann Levi, der erste Parsifaldirigent. Man stelle sich vor, was das bedeutete: ein Opernensemble und Orchester aus dem Boden zu stampfen, ohne Tradition und geschulten Apparat, unter den ungünstigsten Bedingungen. »Das Unwahrscheinliche ist Ereignis geworden«, hieß es in der Presse<sup>26</sup>, in der an anderer Stelle dieses Phänomen näher beleuchtet wird:

<sup>24</sup> Kurt Singer, Vom Werden einer Oper, in: Pult und Bühne. Ein Almanach, herausgegeben vom Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland. Joachim Goldstein, Jüdischer Buchverlag, Berlin, 1938, S. 15 f.

<sup>25</sup> Dr. Ludwig Misch in: Israelitisches Familienblatt, 23. November 1933.

<sup>26</sup> »Das Unwahrscheinliche ist Ereignis geworden: der Kulturbund . . . hat nach

»Nur ganz wenige Opern der Weltliteratur (etwa gewisse Werke Richard Wagners) können als Gesinnungskundgebungen betrachtet werden . . . Eine Auswahl etwa unter dem Gesichtspunkt jüdischer Komponisten oder jüdischen Stoffes vorzunehmen, wäre kleinlich und würde gerade von national-jüdisch denkenden Menschen nicht gebilligt werden. Wenn in Berlin – zum ersten Male außerhalb Palästinas – der Versuch gemacht wird, eine jüdische Oper zu begründen, so liegt das ›Jüdische‹ in den Ausführenden und im Publikum, die hier freilich, wo etwas Unausgesprochenes die Atmosphäre des ganzen Hauses erfüllt, in besonders eigenartiger Weise *eine* Gemeinde bilden.«<sup>27</sup>

Dem spezifisch jüdischen Themenkreis näherte sich die Oper zum erstenmal im April 1935 mit der Aufführung (übrigens der deutschen Erstaufführung) von Verdis »Nabucco«. Die Juden, in aller klaren Ausprägung ihrer Geschichte, gaben die Kulisse für das Drama ab. Großartig und eindrucksvoll waren diese jüdischen Szenen<sup>28</sup>. Diese Linie gedachte Singer mit »Moses« von Rossini und »Joseph« von Méhul fortzusetzen<sup>29</sup>.

Eine Zusammenfassung im Jahre 1937<sup>30</sup> wies zurückblickend auf »Hoffmanns Erzählungen«, »Die Neugierigen Frauen«, »Fidelio«, »Ein Maskenball« und »Don Pasquale« hin. Immer neue Einfälle im Aufbau der Bühne, im Projektionswesen, in der Belichtung, in den Kostümen waren festzustellen, wie etwa in dem schon angeführten »Nabucco«, und in folgenden Werken: »Die Lustigen Weiber«, »Die Fledermaus«, »Samson und Dalila«, »Die Verkaufte Braut«, »Der Barbier von Sevilla«, »Wiener Blut«, »Carmen« und »Die Czardasfürstin«, sowie in den Ballett-Suiten »Kleine Nachtmusik« und »Die Schießbude«. Nach dem Jahre 1937 gelangten »Rigoletto«, »Eugen Onegin«, »Wenn ich König wäre«, »Die Schöne Helena«, »La Traviata« und »Gräfin Mariza« zur Aufführung. Verlagsschwierigkeiten verhinderten die Aufnahme von Puccinis Werken in das Repertoire, und nur dank besonderer Intervention gelang es, »La Bohème« auf die Bühne zu bringen.

Die Menschen, die der Kulturbund-Oper Form und Gestalt gaben,

---

wenigen Monaten seines Bestehens . . . eine aus eignen Mitteln und mit eignen Kräften bestrittene Operaufführung bieten können« – Der Schild, 26. November 1933.

<sup>27</sup> Jüdische Rundschau, 17. November 1933.

<sup>28</sup> Dr. Hans Nathan, a.a.O., 9. April 1935.

<sup>29</sup> Israelitisches Familienblatt, 9. Juli 1936.

<sup>30</sup> Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes, Berlin, Juli 1937.

waren, gemeinsam mit Singer, der als Regisseur wirkte, im wesentlichen drei Dirigenten: Josef Rosenstock, Hans Wilhelm Steinberg und Rudolf Schwarz.

»Josef Rosenstock kam vom Klavier und Komponiertisch ans Dirigierpult, hat in Mannheim und Wiesbaden eine rasche Entwicklung zu einer durch kristallene Gliederung auffälligen Interpretationskunst durchgemessen . . .

Hans W. Steinberg, ein hochbefähigter Dirigent, der in Prag und Frankfurt am Main wirkte, hat sich in Köln unter Otto Klemperer gebildet.«<sup>31</sup>

Schwarz, der Jüngste von ihnen, »hat sich schnell zu dieser objektiven Persönlichkeit ohne den Nachdruck der Eigenwilligkeit entwickelt, draufgängerisch in den Proben, streng und ernst, gespannt und gelockert zugleich im Darstellen der Partitur, den Blick auf die Bühne, nicht zum Publikum hin gerichtet«<sup>32</sup>.

Auf Rosenstock, vor seinem Kulturbund-Engagement Generalmusikdirektor in Mannheim, fiel die schwere Aufgabe, ein Orchester aufzubauen und ein Opernensemble aus dem Nichts zu schaffen. In jedem Theater prallen die künstlerischen Temperamente aufeinander, der »Theaterkrach« gehört zum ständigen Inventar der Bühnen wie der Souffleurkasten oder das Inspizientenpult. Im Kulturbund trat allerdings noch ein weiteres Moment hinzu: die dauernde Spannung, die die Situation der Juden für jeden Einzelnen mit sich brachte, zehrte am Reservoir der Nerven und Energien. So kam es unter anderem, daß die Reibungen während der künstlerischen Arbeit zwischen Rosenstock und Singer, die zu manchen Unstimmigkeiten geführt hatten, auf den Proben zum »Barbier von Sevilla« in einen offenen Konflikt ausbrachen.

Die Unvereinbarkeit dieser beiden künstlerischen Persönlichkeiten führte zum Rücktritt Rosenstocks. Als er 1936 einen Ruf als ständiger Dirigent an das erste Orchester Japans, das New Symphonic Orchestra in Tokio, annahm, wurde sein Nachfolger, sowohl in der Oper wie in der Leitung der Konzerte, Hans Wilhelm Steinberg, bis 1933 Generalmusikdirektor der Stadt Frankfurt am Main. Bevor er seinen neuen Posten antrat, absolvierte er ein Gastspiel an der Spitze des Hubermann-Orchesters in Palästina. Ungefähr gleichzeitig verließ Dr. Fritz Jessner

<sup>31</sup> *Rudolf Kastner*, Nachschaffende Musiker: Dirigenten, in: *Juden im deutschen Kulturbereich*, S. 197.

<sup>32</sup> Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes, Berlin, Juli 1937.



Berlin und die Leitung des Schauspiels im Kulturbund, um als Spielleiter an das Stadttheater Bern zu gehen.

In einer Bekanntgabe der Personalveränderungen vom Mai 1936 hieß es: die Arbeit dieser beiden Männer sei so stark mit der Leistung der Kulturbundbühne verbunden, daß sich eine Kennzeichnung ihres Wirkens im einzelnen erübrige, und man sich mit einem »Generaldank« begnüge<sup>33</sup>.

Berthold Sander, Chordirektor des Kulturbundes, stand auch weiter als Opernkapellmeister zur Verfügung.

»Mein inneres Programm ist dadurch gekennzeichnet«, erklärte Steinberg nach Antritt seines Berliner Engagements, »daß wir künstlerisch tätigen jüdischen Menschen uns heute ganz besonders da zu konzentrieren haben, wo wir als Juden für Juden etwas leisten können ... Dieses Bekenntnis zu dem, was Juden in Kunstingen zu sagen haben, führt uns praktisch auf zwei Plätze, wo die Notwendigkeit und die Möglichkeit, dieses Bekenntnis zu realisieren, bestehen: in den Jüdischen Kulturbund ... und zum Palästina-Orchester ...«<sup>34</sup>

Es ist kennzeichnend für die Fülle künstlerischer Energien im deutschen Judentum, daß es damals sogar eine zweite Operntruppe gab, wenn auch kleiner und weniger anspruchsvoll als die der Berliner Kulturbundbühne – eine Gastspieloper, die vom Reichsverband der jüdischen Kulturbünde gemeinsam mit der Künstlerhilfe der Jüdischen Gemeinde Berlin im Herbst 1935 ins Leben gerufen worden war. Drei Jahre lang besuchte ihr Ensemble als Wanderbühne Jüdische Kulturbünde im Reich, mit einem Repertoire, das u. a. »Rigoletto«, »Doktor und Apotheker«, »Die schöne Galathée« und Offenbach-Einakter enthielt.

<sup>33</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung, Mai/Juni 1936.

<sup>34</sup> C.V.-Zeitung, 16. September 1936.

## 8. KAPITEL

### KULTURTAGUNG

»Wenn einer Gemeinschaft von Menschen ihr Eigentümliches, Besonderes zum Bewußtsein kommt, dann gewinnt sie ihre Kultur, und sie beginnt damit als Gemeinschaft, im geistig-geschichtlichen Sinne, zu leben; sie erfährt, wofür sie da sein soll. In ihrer Kultur hat sie so ihre Lebenskraft und ihr Lebensrecht. Wir deutschen Juden werden schwere entscheidende Zeiten bestehen, wenn wir es begreifen und erfassen, was unser Eigenes und Inneres, welches unsere Kultur ist«, sagte Leo Baeck im Jahre 1934<sup>1</sup>.

In den folgenden Jahren der Prüfungen begannen die Juden in Deutschland zu verstehen, was sie *nicht* hatten. Die zweifache Wurzel ihrer geistigen Existenz, im Deutschen und Jüdischen gleichermaßen verhaftet, wurde illusorisch: das Deutsche wurde zwangsweise immer mehr zurückgedrängt, schließlich tabu; und das Jüdische erwies sich, je mehr sie danach strebten, als durch bloße organisatorische Maßnahmen unerreichbar<sup>2</sup>. Später, aus der Erfahrung, hieß es dazu:

»Die Wechselwirkung von Kultur und Organisation wird ebenso bestritten wie überschätzt. Die einen meinen, ungebunden, nur durch organische Gegebenheiten bedingt, entstünden kulturelle Werte; andere glauben, daß nur durch Zusammenfassung in gesellschaftliche Zusammenhänge kulturelles Werden möglich sei . . . aber fraglos ist, daß Kulturvermittlung, Kulturdarbietung . . . organisiert sein muß. Hier ist ein unmittelbarer Zusammenhang von Zahl und Wert . . . Tausend Mitglieder mehr oder weniger [müssen] sich sowohl in der Quantität als auch in der Qualität der Leistungsmöglichkeit des Kulturbundes unmittelbar auswirken.«<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Januar 1934.

<sup>2</sup> »Unsere Zeit lehrt, daß man ein kulturelles Leben nicht ›übers Knie brechen‹ kann. Es läßt sich durch kein Dekret schaffen; wenn es echt ist, wächst es organisch von unten herauf« – Israelitisches Familienblatt, 11. Oktober 1933.

<sup>3</sup> A. H. in: C.V.-Zeitung, 27. August 1936.

Julius Bab, der Mann, der für die Dramaturgie des Kulturbundtheaters verantwortlich war, hatte 1933 dargelegt, daß Theater seinem Wesen und seiner Wurzel nach keine jüdische Schöpfung, sondern aus den Untergründen antiker Kultur durch lange Jahrhunderte erwachsen sei; daß aber Kräfte und Gaben mimischer Art in den Juden aufgespeichert lagen, bewies der leidenschaftliche Anteil, den sie nach der Emanzipation gerade der Bühne zuwandten. Dadurch sei die Bühne, ganz besonders in Deutschland, ein starkes Bindemittel der Juden an die deutsche Kultur geworden. »Diese deutsche Kultur ist in ihrer klassischen Ausprägung stets . . . ein Weg zur ganzen Menschheit gewesen, und in solchem Sinne wollen und müssen wir deutsche Juden sie uns bewahren«<sup>4</sup>, meinte er optimistisch. Vier Jahre später war von »deutsch« aus Gründen der Zensur, aber auch als Folge der politischen Erfahrungen und Entwicklungen nicht mehr die Rede. Resigniert mußte er feststellen, daß von Werken in deutscher Sprache, die dem Wesen des Jüdischen näher kommen, nur wenige vorhanden, diese aber szenisch von so schwieriger Art sind, daß es unmöglich sei, sie ins Repertoire aufzunehmen. Nun liege es ja nahe, sich nach jüdischen Stücken in Palästina umzusehen, aber die Ausbeute sei bisher gering. So bliebe als Hauptquelle einer im besonderen Sinne jüdischen Dramatik einstweilen nur die ostjüdische Literatur. »Man sieht, die Arbeitsmöglichkeit für ein spezifisch jüdisches Theater ist einstweilen noch nicht sehr groß.«<sup>5</sup>

Dr. Siegfried Moses hatte die Schwere des Weges vorausgesehen, als er zu diesem Problem schrieb:

»Der ›Kulturbund Deutscher Juden‹ wird um so lebendiger auf die deutschen Juden wirken . . ., je mehr er sich als Exponent und Pionier einer *Bewegung* empfindet und gibt. Darf man ›Bewegung‹ nennen, was seinen Ursprung in der Ausschaltung der deutschen Juden aus der Betätigung im deutschen Kulturleben zu haben scheint? Der Aufgabe, die deutschen Juden dazu zu erziehen, daß sie die Kultur der Umwelt im sicheren Gefühl der eigenen Wesensart erleben und um das Erleben jüdischer Kultur ringen, dient eine Bewegung, die der äußere Eingriff nicht geschaffen, sondern nur . . . ausgelöst hat . . . Das Schicksal und der Wert einer solchen Bewegung hängt davon ab, daß sie sich äußerlich und innerlich frei macht von dem Geschehnis, das sie ausgelöst hat . . .«<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Oktober 1933.

<sup>5</sup> Mitteilungen des Reichverbandes, November 1937.

<sup>6</sup> Dr. *Siegfried Moses* (Vorsitzender der Zionistischen Vereinigung für Deutschland von 1933–1937) in: Almanach, Kulturbund Deutscher Juden, 1934/1935, Berlin, S. 4.

Dr. Singer hatte zur selben Zeit deutlich gemacht, daß es bei der Gründung des Kulturbundes keine Möglichkeit gab, abzuwarten und abzuwägen, bis ein spezifisches Programm geschaffen war, daß Entscheidungen fallen mußten, selbst auf die Gefahr hin, Fehler zu machen<sup>7</sup>.

Auf Presseangriffe des Jahres 1936 antwortete er, das wirkliche Urteil über das, was seit 1933 im jüdischen Kulturbezirk geschah, würde die Geschichte fällen, und nicht die Zeitpolemik. »Es hilft nichts, uns den Mangel an großen Schauspielerpotenzen vorzuwerfen – das beste, was da blieb, gehört zu uns . . . Es hat keinen Sinn mehr, die Stimme über die Grenze schallen zu lassen.«<sup>8</sup>

Ausgewandert waren Fritz Kortner und Ernst Deutsch, Elisabeth Bergner und Grete Mosheim, Hermann Valentin und Alexander Granach, Ilka Grüning und Irene Triesch, Paul Grätz und Felix Bressart, Lucie Mannheim und Sybille Binder, Franz Lederer und Siegfried Arno, Rosa Valetti und Ilse Bois, Otto Wallburg und Curt Bois, Max Pohl und Leonhard Steckel, Ida Roland und Rosa Bertens, Eugen Burg und Kurt Katsch, der »Nathan« und »Othello« im Kulturbund gespielt hatte<sup>9</sup>. – An Theaterdirektoren und Regisseuren waren fortgegangen Max Reinhardt, Viktor Barnowsky, Eugen Robert, Carl Meinhard, Rudolf Bernauer, Martin Zickel, Leopold Jessner, Theodor Lowe, Ludwig Berger, Eric Charell, Berthold Viertel, Leopold Lindtberg und – nach dreijähriger Kulturbundtätigkeit – Fritz Jessner.

Dennoch waren die Fragen und Zweifel, die die öffentliche Diskussion aufgerührt hatte, wichtig genug, um vor einem größeren Forum geklärt zu werden, und für den 5.–7. September 1936 lud der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde zu einer Kulturtagung in Berlin ein, in deren Leitung Kurt Singer und Benno Cohn sich teilten – »Sym-

<sup>7</sup> Kurt Singer, a.a.O.

<sup>8</sup> Israelitisches Familienblatt, 9. Juli 1936.

<sup>9</sup> Prof. Franz Landsberger in: C.V.-Zeitung, 1. März 1934: »Dank an Kurt Katsch: Am 27. Februar spielte Kurt Katsch zum letztenmal im Kulturbund und nun verläßt er, ungewissen Zielen entgegen, diese Bühne, die ihm so viele Erfolge gebracht hat. Man hat bei seinem Scheiden den Eindruck: mit ihm schließt eine erste Periode deutsch-jüdischer Schauspielkunst unserer Tage. Jene Periode, da man im Theater mehr suchte als nur Theater, nämlich eine Stätte des Vergessens und der Tröstung. Wenn Katsch im 4. Aufzug des »Nathan« im Schmerz sich aufrichtete und mit erhobenen Armen die Worte sprach »Und doch ist Gott . . . Doch war auch Gottes Ratschluß das!«, dann ging oft ein erschütterndes Schluchzen durch die Reihen der Zuhörer, dann ergriff eine fast religiös zu nennende Inbrunst Schauspieler und Publikum und schloß um beide ein festes Band leiderzeugter Gemeinschaft.«

bol, daß auf der Plattform Einigkeit herrscht und daß es keine Differenz gibt zwischen zionistischen und nichtzionistischen Wünschen«<sup>10</sup>. Anwesend waren außer den Vertretern der Kulturbünde im Reich Delegierte der Reichsvertretung, der jüdischen Gemeinden Deutschlands, der großen Organisationen wie der Zionistischen Vereinigung für Deutschland, des Centralvereins, des Reichsbundes Jüdischer Frontsoldaten, des Vereins für das Religiös-Liberale Judentum, des Jüdischen Frauenbundes, der Logen, der jüdischen Presse, sowie Staatskommissar Hinkel und Beamte der Stapo und Gestapo. Es spreche für die geistige Kraft der jüdischen Gemeinschaft, daß inmitten der Sorgen um die Zukunft Inhalt und Form jüdischen Kulturlebens in Deutschland geprüft, geordnet, zusammengefügt werden sollen, stellte A. H. in einem Leitartikel der CV-Zeitung fest<sup>11</sup>.

Auf jener Tagung entwickelte Dr. Singer sein Credo<sup>12</sup>. Das Jahr 1933 bedeute das Ende der mehr als 100jährigen Emanzipationsperiode, so führte er aus. Eine langsame Evolution habe die Juden allmählich zur Besinnung auf ihre wahrhaft jüdische Existenz gebracht – der revolutionäre Einbruch eines Gesetzes verwirrte und isolierte sie. Es fehlte das Wissen um die Grundlagen des Judentums, seiner Literatur und Ethik, es fehlte der Sinn für die Eigenkultur der Juden in den östlichen Ländern, der Glaube an die Großmacht prophetischer Gedanken, vor allem an die Existenz gegenwärtiger Kulturmöglichkeit aus dem Geiste jüdischen Wissens heraus.

»Was galt der großen Menge aller kulturwilligen Juden in Deutschland zu Beginn dieses Jahrhunderts als spezifisch jüdische Kunst? Die Werke von Schalom Asch vielleicht und von Henri Nathansen und Max Bernstein, allenfalls noch ›Die Jüdin von Toledo‹, ›Nathan‹, ›Uriel Acosta‹. Wem jüdische Milieuschilderung genügte, der hatte schon an den ›Fünf Frankfurter‹ oder am Herrnfeld-Theater sein jüdisches Herz delectiert. ›Jeremias‹, ›Jaakobs Traum‹, ›Dybuk‹ blieben Einmaligkeiten an der Peripherie der Goethe/Shakespeare/Tolstoi-Erlebnisse. In der Musik waren es oft gerade Juden, die den Bach- und Händel-Kult förderten. Das war das jüdische Publikum 1933, und die neue Gesetzgebung traf sie überraschend und überrascht, die aus allen Theatern und Konzertsälen, wissenschaftlichen

<sup>10</sup> Einleitende Worte *Kurt Singers* zur Kulturtagung – Alfred Klee-Archiv.

<sup>11</sup> C.V.-Zeitung, 3. September 1936.

<sup>12</sup> *Kurt Singer*, Die Arbeit des Kulturbundes – Rückschau und Vorschau (Referat) – Alfred Klee-Archiv.

Anstalten, kommunalen und staatlichen Organismen jüdische Künstler, Gelehrte, Geistesarbeiter eliminierte.«

Damals, so fuhr Dr. Singer fort, mußte gehandelt werden. Es war keine Zeit für konstruktive Pläne jüdischer Dramatik – das Publikum hätte abseits gestanden und die Künstler wären in der Vorbereitung verarmt und verelendet. Noch ahnte keiner, daß der Versuch, ein jüdisches Publikum in einem jüdischen Theater zusammenzubringen, behördlich erlaubt werden würde, noch sahen sich alle Juden einer kaum vorstellbaren Situation der Ausschaltung gegenüber, noch glaubte die Masse nicht an die Endgültigkeit dieser Isolierung. Auch bei reicherer Auswahl der Künstler wäre 1933 ein spezifisch jüdisches Theater in Berlin nicht tragfähig gewesen. Von heute auf morgen konnte in Deutschland auch von Juden für Juden kein jüdisches Kulturgut geschaffen, interpretiert, geformt werden.

Der Name »Kulturbund Deutscher Juden«, so sagte Singer, wandelte sich – von außen her zum »Jüdischen Kulturbund«, von innen her zur Aufgabe, die Judaisierung westlicher Kulturbegriffe auf dem Theater zu entwickeln. An manchem großen Werk jüdischer Dichtung mußte vorübergegangen werden – »Aronymus und seine Väter« von Else Lasker-Schüler; »Das Weib des Akiba« von Moritz Heimann; »Die Jagd Gottes« von Emil Bernhard; »Der junge David« von Richard Beer-Hofmann. Aber niemals hätten die deutschen Juden – ohne den Unterbau von Aeschylus bis Schiller, von Shakespeare bis Shaw – nur Perez, Bialik, Leivik, Anski hingenommen. In dem Programm, das Singer entwickelte, unterschied er drei Prinzipien:

1. Die großen Besitztümer der Weltliteratur den Juden lebendig zu erhalten – Shakespeare, Goethe, Lessing, Shaw, Molière, Wedekind, Hauptmann, Tolstoi, Ibsen.

2. Dramatiker zu Wort kommen zu lassen, die, weil sie Juden waren, in Deutschland nicht mehr gespielt wurden – Schnitzler, Werfel, Frank, Molnar, Heimann, Bernstein, Langer.

3. Hebräische und jiddische Dichtung in ausgewählten Beispielen übersetzen und bearbeiten zu lassen.

»Ein Weg von hundert Jahren liegt vor uns. Er endet da, wo jüdische Kultur ihren Anfang nehmen muß: in Palästina.«<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A.a.O. Später wies *Singer* einmal auf das *Privileg* des Kulturbundes hin: »Bei



Dr. Joachim Prinz beleuchtete in seinem Referat<sup>14</sup> die Funktion des jüdischen Theaters in Deutschland. Stoffe bestimmen keine Kultur – Rembrandt sei kein jüdischer Maler gewesen, weil er die Judengasse in Amsterdam gemalt habe; die Meister des Bamberger Doms seien nicht zu jüdischen Plastikern geworden, weil sie in den Chor Judengestalten hineingemeißelt hätten. Tschernichowski, der weitab von jüdischer Thematik gedichtet habe, sei ein jüdischer Dichter, weil nicht der Stoff, sondern der jüdische Mensch den Wert der jüdischen Kultur bestimme. Die jüdische Stoffwahl des jüdischen Theaters in Deutschland habe einen national-pädagogischen Sinn, der darin bestehe, eine Brücke zu schlagen von einem dem Jüdischen entfremdeten Juden zum jüdischen Leben. Dazu bedarf es des Schauspielers als jüdischem Lehrmeister:

»Die Schauspieler, die früher nur am Rande unseres Volkes gelebt haben, wollen wir hineinziehen in das pulsierende Leben der jüdischen Werte unserer Kultur, und zwar nicht durch Lehrhäuser, sondern auf eigene Art. Judenstücke, die gespielt werden, wie z. B. »Die Goldene Kette«, geben Gelegenheit, die Tür zur jüdischen Welt aufzustoßen – jüdische Geschichte und die Art zu lernen, wie Juden sich in ihrem Schicksal gehalten und benommen haben. Es wäre gut, jeden jüdischen Schauspieler für ein paar Wochen nach Palästina zu bringen. Kulturwerte lassen sich nicht in Bibliotheken erarbeiten. Er muß den Weg nicht nur in die jüdische Vergangenheit, sondern auch in die jüdische Gegenwart finden. Wenn darunter Politisierung verstanden ist, dann meine ich solche Politisierung. Der jüdische Schauspieler muß aktualisiert werden. Ich möchte, daß Schauspielern das Ressentiment genommen wird, das Schicksal habe sie aus der großen Welt in unsere engen Gassen hineingestoßen. Sie müssen erkennen, daß in unserer engen Welt großartige und heilige Dinge leben. Sie sollten jetzt im vierten Jahre ihrer engeren Beziehungen zu unserem Leben das große Glück spüren und lernen, ein Jude zu sein und als Jude zu leben.«

Die Tagung faßte folgende Beschlüsse zu ihren verschiedenen Arbeitsbereichen<sup>15</sup>:

---

aller Sorge um die Vielfältigkeit des Spielplans... wollen wir uns des Glückfalls bewußt bleiben, daß wir für jüdische Dichtung und jüdisches Drama, für die Welt jüdischer Inhalte, für die Musik von Mendelssohn, Offenbach, Meyerbeer, Mahler, Schönberg, Goldmark, Kalman, Berg und vieler anderer das *Monopol* besitzen« – Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes, Berlin, Juli 1937.

<sup>14</sup> Die kulturelle Situation der Juden in Deutschland und das jüdische Theater – Alfred Klee-Archiv.

<sup>15</sup> Jüdische Rundschau, 8. September 1936.

## »I. Theater

Um die Spielpläne der jüdischen Kulturbund-Theater stärker als bisher mit jüdischen Stoffen zu durchdringen, und um zugleich die jüdischen Schauspieler für die Gestaltung dieser Stoffe sowie das Publikum für die Aufnahme dieser Stoffe vorzubereiten, hat die Theaterkommission folgende Beschlüsse gefaßt:

1. Die Theaterkommission des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland beauftragt die Reichsverbandsleitung, eine *dramaturgische Zentralstelle* zu schaffen, die mit... einem Hebraisten, einem Jiddischisten und einem Dramaturgen besetzt sein soll. Die dramaturgische Zentralstelle hat die Aufgabe, mit den jüdischen Theaterinstitutionen in Osteuropa, Palästina und Amerika in Verbindung zu treten, um eine Zusammenarbeit zu ermöglichen. Sie soll durch Sammlung, Übersetzung und Bearbeitung der jüdischen dramatischen Literatur die Basis für eine Auswahl jüdischer Stücke schaffen... Die Leitung des Reichsverbandes ist ermächtigt..., die Finanzierung dieser Zentralstelle durchzuführen...

2. Die Theaterkommission... beauftragt die Reichsverbandsleitung, Maßnahmen einzuleiten, die der *jüdischen Schulung des Schauspielers* in den Jüdischen Kulturbünden dienen. An Hand der aufzuführenden Stücke sollen die jüdischen Wissensgebiete am dramatischen Stoff aufgezeigt werden, so daß der eigentlichen Probenarbeit die Erschließung des Werkes aus jüdischem Wissensstoff vorangeht. Dies soll erstmalig bei der Aufführung des »Schabbatai Zwi« erprobt werden. Die Herren Dr. *Joachim Prinz* und Dr. *Max Nußbaum* haben sich für diese pädagogische Aufgabe zur Verfügung gestellt... Um das Publikum auf die aufzuführenden Stücke vorzubereiten, sollen die Vorträge des vorangehenden Monats... auf die Stücke abgestellt sein.

3. Zur Frage der *Kleinkunst* hat die Theaterkommission... beschlossen, einen Beirat zu schaffen, der Vorschläge für eine jüdische Programmgestaltung... machen soll.

## II. Musik

I. Die Musikkommission des Reichsverbandes... hat die Leitung des Reichsverbandes ermächtigt, ein *Preis Ausschreiben* zu verkünden, das der Förderung zeitgenössischer jüdischer Musik dienen soll und für alle jüdischen Komponisten in Deutschland und auswärts offen ist.

Das Preis Ausschreiben gliedert sich in vier Abteilungen:

1. Feierliches Vorspiel für Orchester...
2. Ein Chorwerk für vierstimmigen gemischten Chor mit Orchesterbegleitung...
3. Ein Chorwerk für zwei- oder mehrstimmigen Chor für Schulen und Jugendbünde...
4. Zyklus von Liedern für eine Singstimme mit Klavier.
5. Zyklus von Chorliedern für kleinen Chor a cappella oder mit Instrumenten.

Es sind Preise von 100.– bis 250.– RM ausgesetzt...

II. Die Musikkommission des Reichsverbandes hat von der vorbereitenden Arbeit der Musikkommission der Jüdischen Gemeinde Kenntnis genommen, die sich mit der *Neugestaltung der jüdisch-liturgischen Musik* befaßt. Der Reichsverband wird die Ergebnisse... den Kulturbünden zugänglich machen...

III. Die Musikkommission hat festgestellt, daß der vorhandene *Katalog von jüdischen Orchester- und Kammermusikwerken* dringend ergänzungsbedürftig ist. Der Reichsverband wird eine solche Ergänzung vornehmen...

### III. Finanzfrage

Die Leitung des Reichsverbandes... wird vom Plenum beauftragt, das Problem einer stärkeren Heranziehung des zahlungskräftigen Publikums und die *Frage der besseren Finanzierung der Kulturbünde* sofort nach Beendigung der Tagung eingehend zu prüfen...«

Als ständige Mitarbeiter der dramaturgischen Zentralstelle wurden berufen: Dr. Ch. Borodianski (Hebräisch), Leo Hirsch (Jiddisch) und Dr. Hermann Sinsheimer (dramatische Weltliteratur)<sup>16</sup>.

Die Tagung fand ein positives Echo in der jüdischen Öffentlichkeit. Die Jüdische Rundschau, die dem Kulturbund oft genug kritisch gegenübergestanden hatte, nannte nunmehr seinen Versuch mit nichts vergleichbar, was bisher unter »jüdischer Kulturarbeit« verstanden wurde. Denn auf der einen Seite sollte der ganze Umkreis des kulturellen Interesses, das ja alle großen Werke der Menschheit umfaßt, in einem spezifisch jüdischen Rahmen dargeboten werden; auf der anderen Seite ging es um die Lebendigmachung eigener, jüdischer Kulturwerte<sup>17</sup>.

Das Israelitische Familienblatt<sup>18</sup> stellte befriedigt fest, daß auf der Tagung der Fehler vermieden wurde, einen Gegensatz zwischen den Kulturwerten der Welt und den spezifisch jüdischen zu konstruieren. Es wäre geradezu närrisch, hier ein Entweder-Oder aufzurichten und die Frage Beethoven oder Jüdisches Volkslied zu stellen. Eine zionistische Stimme hatte noch zu früherem Zeitpunkt vor krampfhaften Versuchen gewarnt, jüdische Werte zu *forcieren*, die doch nur Ergebnis einer allmählichen Entwicklung sein könnten<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung, Oktober/November 1936.

<sup>17</sup> Jüdische Rundschau, 11. September 1936.

<sup>18</sup> Israelitisches Familienblatt, 10. September 1936.

<sup>19</sup> D. S. Tschertok (Generalsekretär der Berliner Zionistischen Vereinigung), Die zionistische Bewegung als Trägerin jüdischer Kulturarbeit, Referat auf dem 25. Delegiertentag der Zionistischen Vereinigung für Deutschland, 2.–3. Februar 1936. Aus diesem Referat sei hier, aus der Jüdischen Rundschau vom 7. Februar 1936, der Satz

Damit fand die öffentliche Diskussion über Kulturpolitik ihren Abschluß. Die jüdische Note im Repertoire wurde stärker betont. Aus dem Jiddischen wurden übertragen: Perez Hirschbain »Grüne Felder«, Scholem Alechem »Amcha«, J. L. Perez »Die Goldene Kette«, Mendele Mocher-Sfarim »Benjamin – Wohin?«. An Uraufführungen fanden statt: Martha Wertheimer »Channa«, Julius Wolffsohn »Joseph ben Matthias«; an Bearbeitungen: Franzos-Hirschfeld »Der Pojaz«, Brod-Rosenbaum »Reubeni«, Gutzkow-Friedenthal »Uriel Acosta«; aus dem Hebräischen des palästinensischen Theaters: Bistrizky »Sabbatai Zwi« und Bat-Dori »Das Gericht«, welches in der Bearbeitung Herbert Friedenthals das einzige Zeitstück blieb, das der Kulturbund zur Aufführung brachte und vor dessen Darbietung gesagt wurde:

»Zum erstenmal . . . treffen wir uns bei einem Werk der Gegenwart und Aktualität, zum erstenmal wird die Szene zum Tribunal, zum Gericht; zum erstenmal weitet sich die Bühne des Kulturbundes zur Tribüne unserer jüdischen Zeit. Ein großer Mann hat einmal das Wesen der Dichtung so formuliert: ›Dichten heißt Gerichtstag über sich selbst halten‹. Von diesem Werk könnte man sagen: Gerichtstag halten über sich selbst, das heißt beinahe schon dichten.«<sup>20</sup>

---

zitiert: » . . . Lieber noch einige Generationen ohne eigene Kunst, als Minderwertiges als den Ausdruck unseres nationalen Genius zu akzeptieren«.

<sup>20</sup> Singers Ansprache bei der Uraufführung am 7. Mai 1938, Jüdische Rundschau, 13. Mai 1938.

## 9. KAPITEL

### DIE VERWALTUNG

»Der Jüdische Kulturbund verfolgt den Zweck, die künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen der jüdischen Bevölkerung zu pflegen und für die Arbeitsbeschaffung zugunsten jüdischer Künstler und Wissenschaftler nutzbar zu machen. Er soll zu diesem Zweck für seine Mitglieder insbesondere Theateraufführungen und Konzerte, Vorträge und Kunstaussstellungen veranstalten, deren künstlerischer und wissenschaftlicher Teil grundsätzlich von Juden bestritten wird« – heißt es in § 1 der Vereinssatzungen. Am 4. Juni 1935 wurde der »Jüdische Kulturbund Berlin« beim Amtsgericht Berlin in das Vereinsregister eingetragen, nachdem, wie oben dargestellt, die Eintragung des ursprünglichen Namens »Kulturbund Deutscher Juden« wegen der Bezeichnung »deutsch« auf Druck der Gestapo verweigert worden war. Als vertretungsberechtigt zeichneten: Direktor Heinrich Stahl, Vorsitzender; Landgerichtsrat a. D. Arthur Lilienthal, Stellvertretender Vorsitzender; Direktor Friedrich Borchardt, Kassenwart; Landgerichtsrat a. D. Arthur Rau, Stellvertretender Kassenwart<sup>1</sup>. Die Kooptierung von Wilhelm Graetz, »Dezernent für den Kulturbund im Vorstand der Jüdischen Gemeinde Berlin«, in den Vorstand des Kulturbundes wurde auf Veranlassung der Gestapo von Hinkel abgelehnt<sup>2</sup>.

Folgende Mitgliederbewegung fand im Berliner Kulturbund statt: 1. Oktober 1933 – 12 500 (im Laufe des ersten Winters steigerte sich die Zahl auf fast 20 000); 1. Oktober 1934 – 18 700; 1. Oktober 1935 – 19 350; 1. Oktober 1936 – 15 300; 1. Oktober 1937 – 17 800; 30. No-

---

<sup>1</sup> Alfred Klee-Archiv.

<sup>2</sup> Dokumente der Wiener Library, a.a.O., und Schreiben von *Singer* an *F. Borchardt* vom 24. September 1934, Alfred Klee-Archiv.

vember 1937 – 18 200<sup>3</sup>. Im Dezember 1935 beschäftigte der Berliner Kulturbund 149 Angestellte (Künstler und Administration) und 47 Arbeiter; im Dezember 1936 – 156 und 47; im Dezember 1937 – 173 und 73<sup>4</sup>.

Nach wenigen Monaten Spielzeit stellte sich heraus, daß die Mitgliedsbeiträge den Etat nicht decken konnten, und daß Darlehen und laufende Subventionen öffentlicher jüdischer Institutionen notwendig waren, um den Betrieb im geplanten Umfang aufrechtzuerhalten. Trotz niedriger Gagen und Gehälter wuchs das Defizit, und die Berliner Jüdische Gemeinde wie auch die zentralen jüdischen Instanzen mußten einspringen, um im Jahre 1934 einen finanziellen Zusammenbruch des Kulturbundes zu vermeiden. Allerdings waren die hauptsächlichen Geldgeber – die Jüdische Gemeinde Berlin und die Reichsvertretung der Juden in Deutschland – zur weiteren Subventionierung nur bereit, wenn sie einen Einfluß auf die Verwendung der Gelder erhielten. Ein Verwaltungsrat wurde eingesetzt<sup>5</sup>, der für die wirtschaftliche Führung des Kulturbundes verantwortlich war; aber da in einem Theaterunternehmen Wirtschaft und Spielplan Hand in Hand gehen, nahm dieser Verwaltungsrat auch auf die künstlerische Gestaltung des Theaters Einfluß, und so kam es nicht selten zu Konflikten zwischen dem Verwaltungsrat und der künstlerischen Leitung. Ein Brief des Gemeindevorstandes macht dies deutlich:

»... Der Kulturbund trat daher an die Gemeinde mit dem Ersuchen heran, seine Verhältnisse durch Gewährung einer Subvention zu ordnen. In einer Reihe von Beratungen wurde klargelegt, daß es zwar bei der Bedeutung des Kulturbundes unumgänglich sei, diesem Ersuchen zu entsprechen, daß aber dem Ersuchen nur nähergetreten werden könne bei entsprechenden organisatorischen Änderungen, durch die der Einfluß der Gemeinde auf

<sup>3</sup> Bericht des Finanzamtes Friedrichstraße, 15. Februar 1938, Alfred Klee-Archiv.

<sup>4</sup> A.a.O.

<sup>5</sup> Der Verwaltungsrat setzte sich 1937 zusammen aus: *Walter Alexander*, *Wilhelm Graetz*, *Otto Hirsch*, RA *Alfred Klee*, Landgerichtsrat *Arthur Rau*, Dir. *Heinrich Stahl*, Dir. *Friedrich Borchardt*. Im Jahre 1938 wurde RA *Martin Exiner* Vorsitzender d. Verwaltungsrates, in den die Herren *Callmann*, *Lilienthal* und *Schmeidler* kooptiert wurden. – Auf der Verwaltungsratssitzung vom 25. April 1938 wurde, mit Rücksicht auf die eingetretenen Veränderungen persönlicher Art, ein neuer Vorstand des Berliner Kulturbundes eingesetzt: Vorsitzender: *Stahl*; Stellvertretender Vorsitzender: *Lilienthal*; Kassenwart: *Callmann*; Stellvertretender Kassenwart: *Exiner*. – Alfred Klee-Archiv.



die Geschäfte des Kulturbundes sichergestellt werden sollte. Abschließend ist vom Direktorium des Gemeindevorstandes unter dem 3. Juli 1934 wie folgt beschlossen worden: »Der vorliegende Vertrag mit dem Kulturbund betr. Gewährung eines Sanierungsdarlehens bis zu 60 000 RM wird genehmigt unter dem Vorbehalt, daß der eingesetzte Geschäftsausschuß seinen Einfluß auf die Programmgestaltung des Kulturbundes sicherstellt . . . «<sup>6</sup>

Direktor Borchart machte die Stellung des Verwaltungsrates gegenüber der künstlerischen Leitung eindeutig klar: der Verwaltungsrat sei zur Kontrolle der Geschäftsführung geschaffen worden und nicht die Geschäftsführung zur Kontrolle des Verwaltungsrates. Keinesfalls sollte es die ausschließliche Funktion dieser Instanz sein, Hilfsstellung zu leisten, wenn finanzielle Schwierigkeiten eintreten:

»Nach den vertraglichen Vereinbarungen zwischen dem Kulturbund und den zentralen jüdischen Körperschaften stellt der Verwaltungsrat die Kontrollinstanz des Kulturbundes dar. Um diese Kontrolle wirksam ausüben zu können, hat er sich eine Reihe von Rechten ausbedingen müssen. Zu diesen Rechten gehört die Zustimmung zur Programmgestaltung.«<sup>7</sup>

Das gleiche Problem spiegelt sich in der Äußerung von Direktor Stahlwider, der erklärte, daß in der Repräsentanz und innerhalb des Gemeindevorstandes die Forderung erhoben wurde, die Gemeinde müsse sich Einfluß auf die Spielplangestaltung sichern. Die Aufführung der »Soboide« von Hofmannsthal hatte Anlaß zu Erörterungen dieser Art gegeben, um so mehr als der Verwaltungsrat in seiner Mehrheit die Intendanz gebeten hatte, dieses Stück nicht zu spielen<sup>8</sup>.

Wäre es schon unter normalen Umständen schwierig gewesen, ein Theater mit Schauspiel- und Opernensembles, mit Orchester, Chor und Ballett ohne Subventionen von öffentlicher Hand zu unterhalten, so brachten die besonderen Bedingungen, unter denen der Kulturbund arbeitete, nicht selten unvorhergesehene Verluste. Das sechswöchige Spielverbot im Februar–März 1936 verursachte beim Berliner Bund einen Schaden von ca. 35 000 RM. Die Einnahmen, die im Dezember 1935 sich auf fast 71 000 RM und im Januar 1936 auf über 64 000 RM

<sup>6</sup> Schreiben des Gemeindevorstandes vom 23. September 1934, Jüdischer Kulturbund, Varia, in Jewish Historical General Archives, Jerusalem. – Laut Sitzungsprotokoll der Jüdischen Gemeinde Berlin vom 17. Juli 1934 legte *Kareski* Widerspruch gegen die Gewährung des Sanierungsdarlehens an den Kulturbund ein (a.a.O.).

<sup>7</sup> Verwaltungsratssitzung vom 21. Januar 1937, Alfred Klee-Archiv.

<sup>8</sup> Verwaltungsratssitzung vom 10. Februar 1937, a.a.O.

beliefen, fielen in den Verbotsmonaten Februar und März auf 45 000 RM und 55 000 RM, trotz eines besonderen Appells an die Mitglieder<sup>9</sup>.

Am 1. Juli 1936 mußte die Jüdische Kleinkunstbühne den Saal des Café Leon, am Lehniner Platz, räumen, angeblich weil das benachbarte »Kabarett der Komiker« Einspruch erhoben hatte, und in das Logenhaus, Kleiststraße, übersiedeln. Im Juni 1937 wurde plötzlich das Logenhaus von der Gestapo geschlossen und die Kleinkunst-Revue abgebrochen. Abgesehen von dem Einnahmeausfall verursachte die Schließung erhebliche Kosten wie Anwalts- und Gerichtsgebühren, um das beschlagnahmte Eigentum an Dekorationen, Kostümen etc. freizubekommen, Honorare für die ausgefallenen, aber bereits angesetzten Vorstellungen, Spesen für Plakate, Inserate, Kartensätze, sowie für die Einrichtung einer neuen Bühne im Brüdervereinshaus, in das die Kleinkunsttruppe übersiedelte<sup>10</sup>.

Repertoireschwierigkeiten verursachten ebenfalls unvorhergesehene Kosten. Die Aufführungen sowohl von »Eugen Onegin« wie von »La Bohème« mußten eingestellt werden, weil die Tantiemen nicht transferiert werden konnten. Dr. Levie fuhr nach Wien, um durch Vermittlung von Toscanini und Bruno Walter den Musikverlag entsprechend zu beeinflussen. Auf diese Weise gelang es, zumindest »La Bohème« wieder in den Spielplan aufzunehmen. Jedoch mußte Shaws »Kapitän Brassbounds Bekehrung« abgesetzt werden<sup>11</sup>.

So war es nicht überraschend, daß zu Beginn des Jahres 1937 die Frage auftauchte, ob es nicht unumgänglich sei, den musikalischen Apparat ganz abzubauen. Damals betrug die gesamte Gagensumme des Berliner Bundes 220 000 RM im Jahr; die Streichung der Oper hätte 90 000 RM erspart, aber die dann erforderliche Ausweitung des Schau-

---

<sup>9</sup> 9. Februar 1936, a.a.O., »Auf Anordnung des Propagandaministeriums sind sämtliche Veranstaltungen des Reichsverbandes der Jüd. Kulturbünde in Deutschland bis auf weiteres verboten worden. Wir versuchen unsererseits alles zu tun, um die Verbotsdauer auf möglichst knappe Zeit befristet zu erhalten. In diesen Tagen schwerer Sorgen appellieren wir an das oft bewiesene Zusammengehörigkeitsgefühl unserer Mitglieder. Nicht nur juristisch, sondern mehr noch moralisch trägt jeder Einzelne jetzt die Verantwortung für die Weiterexistenz des Kulturbundes, die in dem Augenblick aufs Schwerste gefährdet wäre, in dem die Mitglieder ihre Beiträge nicht zahlen« – gez. *Stahl, Alexander, Singer*.

<sup>10</sup> Am 17. Juni 1937.

<sup>11</sup> Verwaltungsratssitzung vom 1. Oktober 1937, a.a.O.

spiels 50 000 RM gekostet, so daß nur 40 000 RM gewonnen worden wären. Durch völligen Abbau des musikalischen Apparates, auch für Konzerte, wären 170 000 RM erspart worden, aber der Verwaltungsrat sprach sich gegen einen solchen Vorschlag aus, weil er fürchtete, damit die Grundlagen des Mitgliederbestandes zu erschüttern<sup>12</sup>.

Im Winter 1936/37 zählte der Berliner Kulturbund 15 900 Mitglieder, nachdem im vorangehenden Sommer durch Werbeaktionen ca. 3000 neue Mitglieder gewonnen waren. Da der Mitgliederstand in der Spielzeit 1935/36 ca. 18 000 betrug, mit den neugewonnenen 3000 also hätte 21 000 ergeben müssen, hatten 5000 Mitglieder den Kulturbund innerhalb des Jahres verlassen. Meistens erfolgte überhaupt keine formelle Kündigung und die Mitglieder »verschwanden«. Soweit Gründe für den Ausfall angegeben wurden, waren sie: Auswanderung – 1467; Tod oder Krankheit in der Familie – 358; wirtschaftliche Not – 1424. Gelegentlich wurden auch andere Gründe genannt, wie zeitlich zu lange Bindung (12 Monate), künstlerische Versager, mangelndes Interesse am Repertoire, Bedenken gegen die jüdische oder nichtjüdische Richtung. Diese Vorwürfe hörten jedoch nach der Kulturtagung von 1936 völlig auf.

Noch im Frühjahr 1937 mußte Dr. Singer feststellen, daß ein größerer Teil der Juden Berlins sich grundsätzlich dem Kulturbund fernhielt, »die Menschen, die den Weg zu den anderen Theatern für wesentlicher halten, sich nicht ›ghettoisieren‹ lassen wollen, nicht an bestimmte Tage gebunden, resp. überhaupt nicht gebunden sein wollen«<sup>13</sup>. Um diese Zeit gab es in Berlin mehr als 12 000 jüdische Familien, von denen kein einziges Mitglied dem Kulturbund angehörte. Jüdische Organisationen stellten dem Kulturbund eine Liste von 7000 gutsituierten jüdischen Bürgern zur Verfügung, die durch Werbung als Mitglieder gewonnen werden sollten.

Um die durch Abwanderung, Todesfälle und Verarmung rückläufige Mitgliederzahl wieder aufzufüllen, wurden jedes Jahr Werbeaktionen veranstaltet, und zwar durch Sondervorstellungen, Bunte Abende, Werbeveranstaltungen, Aufrufe der zentralen Instanzen und Organi-

<sup>12</sup> Verwaltungsratssitzung vom 10. Februar 1937, a.a.O.

<sup>13</sup> Vorschläge für die Sommerwerbung, 5. April 1937, a.a.O.

sationen<sup>14</sup>, Zeitungspropaganda und Essay-Wettbewerbe, wie »Mein schönstes Kulturbunderlebnis«<sup>15</sup>. Tatsächlich gelang es immer wieder, Tausende, die noch abseits standen, zu mobilisieren und den Stand der Mitglieder nicht unter 17 000 sinken zu lassen.

Besonders deutlich kommt die Wandlung des Kulturbundes, aber auch die der innerjüdischen Situation, in einem Werbeauftrag der Zionistischen Vereinigung zum Ausdruck:

»Anfangs mußten wir, die wir bestimmte, jüdisch betonte Vorstellungen von jüdischer Kulturarbeit hatten, der Arbeit des Kulturbundes mit einer gewissen Skepsis gegenüberstehen. Wir konnten uns mit der Form allein nicht begnügen, entscheidender denn je war für uns der *Inhalt einer Institution*, die jüdische Kulturarbeit leisten sollte. Die Programmgestaltung der ersten Monate schien uns aber zu zeigen, daß der Kulturbund von einem solchen jüdischen Kulturwillen noch nicht erfaßt war. So kam es, daß unsere Menschen in nur sehr geringem Umfange sich an der Arbeit des Kulturbundes beteiligten. Drei Jahre innerjüdischer Entwicklung haben die Verhältnisse grundlegend geändert. Der Kulturbund ist sich seiner verantwortlichen jüdischen Aufgabe bewußt geworden. Seine künstlerische Leitung ist ernsthaft um jüdische Gestaltung der Kulturbund-Arbeit bemüht...«<sup>16</sup>

Trotzdem kündigten oder »verschwanden« bis zum Ende des Jahres 6187 Mitglieder, und die Spielzeit Oktober 1937 bis 31. März 1938 zeitigte einen Verlust von 53 000 RM (bei 228 870 RM Einnahmen – ohne Subventionen – und 391 000 RM Ausgaben), wozu noch ein weiteres Defizit von fast 11 000 RM aus der Kleinkunstabühne kam<sup>17</sup>. Am

<sup>14</sup> Jüdische Rundschau, 20. August 1937.

<sup>15</sup> Felicia Guggenheim, »Mein schönstes Kulturbund-Erlebnis« (eingesandt nach einer Aufführung von Tagores Postamt, im Wettbewerb preisgekrönt), a.a.O.: »Da war ein Wohnraum irgendwo in Indien; ein Knabe hockte am offenen Fenster... und dieser Knabe, durch Krankheit an das Zimmer gefesselt, sieht nun an seinem Fenster das Leben vorbeigehen... Er versucht immer wieder zu erfahren, wie es draußen ist... Und als Traum seiner Wünsche steht da hinten das neue Postamt... Dorthin kommen die Briefe aus aller Welt... So stehen Juden durch Jahrtausende im Raum, im begrenzten Raum; so sehen sie immer wieder durch das geöffnete Fenster zum Greifen nahe das Leben der anderen vorbeiziehen... Immer wieder schaffen Geist und Phantasie dem Juden die Brücke... und ein... Fenster, das jüdische Menschen im begrenzten Raum geöffnet haben: der Kulturbund selbst. Wir sehen ein Stück Kunst, Musik, Gedankenaustausch durch dieses Fenster – Dinge, die uns sonst verschlossen blieben, die uns und unserer Jugend eine Brücke bauen...«

<sup>16</sup> Jüdische Rundschau, 16. Oktober 1936.

<sup>17</sup> Etatvorschlag für die Winterspielzeit 1937/38, vom 5. August 1937, Alfred Klee-Archiv: Der Etatvorschlag für die Zeit vom 1. Oktober 1937 bis 31. März 1938 betrug 464 811 RM, davon 299 979 RM für personelle und 164 832 RM für sachliche

25. Februar 1938 stellten Direktor Hans Zander und Dr. Werner Levie, für die Verwaltung zeichnend, fest:

»Bereits jetzt schleppt der Kulturbund einen durch keine Finanzbeihilfe der Subventionen gedeckten Effektivverlust von 46 000 RM mit sich, d. h. der gegenwärtige Status weist einen Verlust auf, der höher ist als die gesamte Gagensumme in einem Monat. Unter diesen Umständen ist nicht mehr von einer Illiquidität, sondern von einem vollkommenen Versacken des Betriebes zu sprechen. Ohne eine entscheidende Finanzhilfe, die zumindest wesentliche Teile des Vorjahrsverlustes beseitigt, wird der Betrieb bei aller Anstrengung daher nicht mehr zu halten sein.«<sup>18</sup>

Was das Publikum interessierte und zum Kassenerfolg wurde, war nicht immer das von der jüdischen Presse und den Organisationen Geforderte, sonst hätten ja nicht die ausgesprochen »jüdischen« Stücke, wie »Grüne Felder«, »Die Goldene Kette« und »Sabbatai Zwi« zu den schwachbesuchten Aufführungen gehört. In den zwei Jahren, für die Besucherstatistiken vorliegen, hat die einzige Oper mit jüdischem Inhalt die wenigsten Besucher angezogen – 8688 –, während die anderen Opern von über 14 000 Menschen gehört wurden:

---

Ausgaben. Das Spitzengehalt – das des Intendanten – betrug brutto 650 RM (im Sommer 585 RM) per Monat. Das Schauspiel hatte 18 feste Solisten – 43 640 RM, kostete darüber hinaus an Gästen weitere 6850 RM. Die Oper hatte 13 feste Solisten (28 210 RM) und einen Etat von 4325 RM für Gäste. Das Orchester hatte einen festen Stand von 40 Mitgliedern (62 400 RM), der Chor bestand aus 9 Herren und 12 Damen (30 800 RM), wozu Verstärkung, Ballett, Orchester-Aushilfe und Statisterie kamen. Die Leitung, aus drei Personen bestehend, kostete 14 000 RM. Das Büropersonal von 20 Menschen (je zehn in der Verwaltung und im Mitgliederbüro, ohne gelegentliche Aushilfen) kostete 31 000 RM; das gewerbliche Hauspersonal – 3 Portiers, Reinemachefrauen, Garderobenfrauen, Logenschließerinnen und Aushilfen – 13 000 RM; der technische Betrieb (Techn. Leiter, Beleuchter, Bühnenarbeiter, Zusatzarbeiter) – 26 000 RM; Bühnengarderobiers kosteten 7000 RM und die künstlerischen Vorstände (10 Personen) 27 000 RM. – Unter den sachlichen Ausgaben figurierten Dekorationen mit 12 500 RM, Kostüme mit 11 500 RM und Frisuren mit 5000 RM.

<sup>18</sup> Unter den Sparvorschlägen waren: Änderungen des Spielplans, Gagenkürzung um 10%, Abbau der Sozialengagements unter Empfehlung an die Gemeinde, sich dieser Notfälle anzunehmen, Vollzahlung eines Monats bei der Oper, sonst Zahlung von Zweidritteln als Übergangsgeld für drei Monate der Nichtbeschäftigung während des Sommers, Verringerung der gesamten sachlichen Ausgaben. Ferner wurde empfohlen, den Mitgliedsbeitrag zu erhöhen oder eine einmalige Umlage in Höhe von 1 RM pro Mitglied zu erheben. — Alfred Klee-Archiv.



## Besucherstatistik

## 1935/36 (Schauspiel)

Judith – 15 051  
 Man kann nie wissen – 17 297  
 Grüne Felder – 12 827  
 Antigone – 8 748  
 Jugendfreunde – 11 430  
 Große Liebe – 14 558  
 Goldene Kette – 11 888

## 1936/37 (Schauspiel und Oper)

Maskenball – 14 563  
 Sabbatai Zwi – 12 908  
 Sommernachtstraum – 14 914  
 Postamt und Soboide – 12 116  
 Lustige Weiber – 14 788  
 Israel in Ägypten – 8 688  
 Menschen in Weiß – 14 356

Mit anderen Worten: als das lang umkämpfte und verlangte jüdische Thema endlich kam, ging das Publikum nur zögernd mit. Selbst nicht alle Zionisten klatschten Beifall, wie die Zuschrift eines ihrer Funktionäre nach der Premiere des »Golem« zeigt:

»Die Welt des ›Golem‹ ist und bleibt dem westlichen Juden fremd . . . Das Halbdunkel, in das das ganze Stück getaucht ist, die Grenze zwischen Wahn und Vernunft . . . erschüttern nicht, sondern bedrücken nur. Die abstrakte Symbolsprache bleibt unverständlich für ein nicht durch eine jüdische Erziehung gegangenes Publikum . . . Die Tragik des jüdischen Stückes verklärt sich nicht zur Größe, die den Menschen erhebt, sondern stößt ihn noch tiefer herab und überläßt ihn seiner Verzweiflung. Man tut daher dem Publikum *unrecht*, wenn man ihm vorwirft, daß es nicht die rechte Einstellung zum jüdischen Stoff habe.«<sup>19</sup>

Zu einem ähnlichen Resultat kam der Leiter des Kulturbundes Rhein-Ruhr: »Bei uns im Westen ist festzustellen, daß ostjüdisches Kunstgut auf ein gewisses Unverständnis stößt.«<sup>20</sup> Trotz dieses Widerspruches zwischen der jahrelangen Forderung nach jüdischem Stoff und seiner kühlen Aufnahme seitens des Publikums ergab eine Aussprache in der Vorstandssitzung der Jüdischen Gemeinde Berlin am 29. Januar 1937, daß auch mancherlei Vorbehalte im Bereich des Stofflichen das Verlangen nach Fortbestand des Kulturbundes nicht in Frage stellen konnten. Ein Teil des Defizits, das damals 115 000 RM betrug, wurde von der Gemeinde übernommen<sup>21</sup>, die kurz darauf eine monatliche Subvention von 3000 RM bewilligte.

Im gleichen Jahr gelang es, die Raumfrage für Konzerte, Kleinkunst-

<sup>19</sup> Dr. *Hans Capell*, Brief an die Jüdische Rundschau, 5. November 1937.

<sup>20</sup> Dr. *Heinrich Levinger*, Mitteilungen des Reichsverbandes, August 1937.

<sup>21</sup> Alfred Klee-Archiv.



veranstaltungen, Filmvorführungen usw. durch Ausbau eines dem Theater benachbarten Saales zu lösen, der 700 Plätze faßte und mit einer 6,5 m tiefen Bühne ausgestattet war. Der Saal wurde am 28. November 1937 in einer feierlichen Matinee eingeweiht. Das Grundstück, in dem sich außer dem Theater auch die Büros und Werkstätten befanden, wurde von der Jüdischen Gemeinde Berlin käuflich erworben, so daß für den Kulturbund, der allein für den Theaterraum eine jährliche Miete von 8000 RM gezahlt hatte, eine wesentliche finanzielle Entlastung eintrat.

## 10. KAPITEL

### KÜNSTLERISCHE ARBEIT AUSSERHALB BERLINS

In der Terminologie der Kulturbünde unterschied man zwischen produzierenden und rezeptiven Bünden, d. h. solchen, die selbst eigene künstlerische Arbeit leisteten und anderen, die lediglich Publikumsorganisationen darstellten. Die großen drei Produzenten, neben Berlin, waren die Bünde Rhein-Ruhr (Sitz Köln) und Hamburg, jeder mit einem Schauspiel-Ensemble, und Rhein-Main (Sitz Frankfurt) mit einem Symphonie-Orchester.

*Rhein-Ruhr:* Köln war der erste der großen Bünde, der fast gleichzeitig mit Berlin entstand und, wie schon erwähnt, aus dem Arbeitsbeschaffungsprogramm der Kölner Zentralstelle für Jüdische Wirtschaftshilfe erwachsen war<sup>1</sup>. Mit seinen 5000 Mitgliedern bildete er nach Berlin die größte Mitgliederorganisation und die einzige, die auf Grund ihres festen Mitgliederbestandes in der Lage war, einer größeren Anzahl von Arbeitskräften Dauerbeschäftigung zu geben. Wenn seine führenden Menschen auch nicht immer einer bewußt jüdischen Linie folgten, so entwickelten sie doch eine Initiative, die im Laufe von vier Jahren zur Uraufführung von vier Stücken mit jüdischer Thematik führte – und wenn es nicht mehr waren, so war dies nicht die Schuld der Kölner Theaterleute. Im September 1934 wanderte der damalige Organisationsleiter Dr. Gerhard David nach Palästina aus und Dr. Heinrich Levinger, ehemals Direktionsstellvertreter am Deutschen Theater in Prag, übernahm die Leitung und berief einen jungen Dramaturgen, Gerhard-Walter Rosenbaum, zu seiner Assistenz. Hans Hinrich, früherer Spielleiter der Berliner »Volksbühne«, schloß sich dem Ensemble als Regisseur und Schauspieler an; später inszenierten auch Norbert Schiller,

---

<sup>1</sup> C.V.-Zeitung, 19. Oktober 1933.

ehemals am Staatstheater München, und Moritz Seeler, bekannt als Leiter der »Jungen Bühne« und als Schöpfer des Films »Menschen am Sonntag«. Dr. Paul Mises war bis zu seiner Auswanderung im Jahre 1936 Erster Vorsitzender.

Das geistige Profil des Bundes war nicht klar umrissen. Auf der einen Seite wurde z. B. die Aufführung von Gerhart Hauptmanns »Michael Kramer« . . . »mit vollem Bewußtsein für diesen ernststen Monat deutschen Schicksals, den Monat der Saarabstimmung . . . gewählt«<sup>2</sup>; andererseits erließ der Kulturbund Rhein-Ruhr bereits im Juni 1934 einen Aufruf an die jüdischen Autoren, vor allem der jungen Generation, Stücke, vorzugsweise mit jüdischem Gehalt, einzureichen.

Im März 1935 wurde das Ergebnis bekanntgegeben: 50 Arbeiten waren eingesandt worden; davon behandelten 36 jüdischen Stoff: 14 biblische, 3 jüdisch-historische und 3 legendäre Stücke; 8 Arbeiten spielten im jüdischen Milieu; 2 galten der Darstellung von Persönlichkeiten der jüdischen Geistesgeschichte und 6 Einsendungen nahmen zu Problemen des jüdischen Lebens Stellung. Allgemeinen Inhalts waren 14 Stücke, darunter 2 historische Dramen und 1 Kriminalstück. Die Ordnung nach Gattungen ergab: 35 Schauspiele, 1 Mysterienspiel, 1 Lehrstück, 3 Komödien, 3 Lustspiele, 2 Schwänke, 2 Kinderstücke, 2 Einakter und 1 Sketch. Zu ihrer Bewertung hieß es:

»Der Kulturbund hoffte, daß das Preisausschreiben ihm reife dramatische Arbeiten zuführen werde, die – aufgeführt – einer breiten Publikumsschicht von der Bühne aus jüdische Werte und jüdisches Bewußtsein vermitteln würden. Darüber hinaus aber sollte den jüdischen Dramatikern eine Aufgabe gestellt werden, um ihre Arbeit zu fördern und zu befruchten. Die an das Preisausschreiben geknüpften Erwartungen sind leider nur zu einem geringen Teil erfüllt worden. Unter den fast ausschließlich epigonalen Arbeiten jeder Stilrichtung fand sich kein bühnenreifes Werk, das den besonderen Anforderungen der Kulturbundbühne genügt hätte. Der erste Preis konnte deshalb nicht vergeben werden. Das Preisrichterkollegium sprach einstimmig den 2. Preis dem Schauspiel »Channa« von Martha Wertheimer, Frankfurt, zu. Dieses Stück, das durch gewisse dramaturgische Mängel noch nicht bühnenreif ist, verdient die Auszeichnung als beste aller Einsendungen und als dichterische Arbeit.«<sup>3</sup>

Anerkennend erwähnt wurden Arbeiten von Autoren aus Tel Aviv, Amsterdam, München, Hamburg, Lübeck und Offenburg. Das Ergeb-

<sup>2</sup> Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, Januar 1935.

<sup>3</sup> A.a.O., März 1935.

nis war enttäuschend, für die Rufer nach dem jüdischen Drama fast entmutigend. Allerdings konnte der literarische Maßstab nicht allein entscheiden; die Erfordernisse des Wandertheaters verlangten bestimmte technische Voraussetzungen. Es mußte auf Bühnen gespielt werden, die kleiner als ein gewöhnliches Wohnzimmer waren; die niedrigen Bühnendecken erlaubten Wände von nur 2,5 m Höhe, und nur in Köln und Essen konnten allmähliche Beleuchtungsübergänge während der Akte vorgenommen werden. Zudem mußten die gleichen Dekorationen auf einer Bühne von 56 und von 16 qm aufstellbar sein.

»An das jüdische Theater von heute sind vor allem zwei Forderungen zu stellen: Behandlung jüdischer Fragen, und Aufführungsmöglichkeit bei beschränkten technischen und finanziellen Mitteln«, schrieb Julius Wolffsohn<sup>4</sup> zu seinem Stück »Joseph ben Matthias«, das am 19. November 1934 im Kölner Reichshallentheater in der Inszenierung Hans Hinrichs uraufgeführt wurde<sup>5</sup>.

»Wenn wir außer ›Joseph ben Matthias‹ kein spezifisch jüdisches Stück boten, so lag die Schuld daran, daß die Produktion versagte: es fand sich kein weiteres Werk jüdischer Problemstellung, das zur Aufführung an unseren Bühnen geeignet war.«<sup>6</sup>

Im Januar 1936 fand die Uraufführung der von Gerhard-Walter Rosenbaum besorgten Dramatisierung von Max Brods Roman »Reubeni«, in der Regie Otto Bernsteins, statt. Brod betonte, daß er die Arbeit »als Ganzes bejaht« und der Aufführung »gern zustimmt«; er lehnte jedoch ab, als sein eigener dramaturgischer Bearbeiter zu fungieren. Den Widerhall bewiesen Annahmen des Stückes in Warschau, Preßburg, Wien und durch die »Habimah«. Das preisgekrönte Schauspiel »Channa« gelangte in einer Neufassung zur Aufführung.

Auf der Suche nach jüdischen Stücken wandte sich Dr. Levinger an Georg Hirschfeld mit dem Vorschlag, den »Pojaz« von Franzos als Unterlage zu einer dramatischen Arbeit zu machen<sup>7</sup>.

Georg Hirschfeld antwortete:

»Nach meinen Erinnerungsbildern von Franzos' ›Pojaz‹ habe ich starken Glauben an eine Dramatisierung dieses Werkes. Ich stehe ihm auch persön-

<sup>4</sup> Neffe von David Wolffsohn, dem Freund und Nachfolger Theodor Herzls.

<sup>5</sup> C.V.-Zeitung, 26. November 1934.

<sup>6</sup> H. L. in: Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, September 1935.

<sup>7</sup> Brief vom 16. Oktober 1935, a.a.O., Dezember 1936.

lich nahe, da ich in meiner Jugend Franzos noch begegnet bin. Die Gestaltung seiner Welt und ihres Humors für die Bühne reizt mich sehr.«<sup>8</sup>

Eine Spielzeit später stellte ›Der Pojaz‹ einen Höhepunkt der Programmgestaltung dar. Dieses Drama eines namhaften zeitgenössischen Autors wurde als ein aktiver Beitrag zur Lösung des Problems eines jüdischen Theaterspielplans angesehen. In Köln allein sahen 2500 Menschen Georg Hirschfelds Schauspiel. Auf Grund dieses Erfolges fanden Gastspiele in Hamburg und Breslau mit dem »Pojaz« statt<sup>9</sup>, der später von der Berliner »Jugendbühne« übernommen wurde.

Für das Jahr 1938 wurde wiederum eine Uraufführung von Georg Hirschfeld angekündigt – ein neues Schauspiel, »Solms, der Ungertene«, das im jüdischen Berlin der 90er Jahre spielte und die Linie von Stücken wie »Jettchen Gebert« fortsetzte. Es hat aber das Rampenlicht nicht mehr gesehen. Im Januar 1938 gelangte unter der Regie Ben Spaniers ein Schauspiel von Franz Werfel »In einer Nacht« zur Erstaufführung, das im Oktober 1937 in Wien unter der Regie Max Reinhardts uraufgeführt wurde. Zwischendurch gab es Shakespeare und Shaw, Molnar und Klabund, Ibsen und Pagnol, Langer und Bus-Fekete, Dymow und Fodor.

Bemerkenswert in der Zusammensetzung des Publikums im Kulturbund Rhein-Ruhr war die hohe Anzahl Jugendlicher, die – trotz Auswanderung gerade dieser Altersgruppe – von Spielzeit zu Spielzeit wuchs und ein Drittel sämtlicher Mitglieder umfaßte. So stimulierend ihre Anwesenheit wirkte, finanziell stellten sie eher eine Belastung dar, da sie erhebliche Ermäßigungen erhielten.

Im Oktober 1938 wurde der letzte Arbeitsbericht veröffentlicht. Danach hatte der Kulturbund im vorangegangenen Spieljahr 299 Veranstaltungen – durchschnittlich 25 im Monat – durchgeführt: 8 Theaterstücke, 7 Konzerte, 2 Rezitationsabende, 4 Vorträge und 5 Kleinkunstabende, die sämtlich als Tourneen durch den gesamten Spielbezirk gingen. Ungefähr 250 Menschen konnten in festem oder losem Arbeitsverhältnis beschäftigt werden. »Wir gehen in die neue Spielzeit in der Gewißheit, daß wir eine jüdische Pflicht erfüllen.«<sup>10</sup> Einen Monat später machten die Pogrome der Spielzeit und dem Kulturbund Rhein-Ruhr ein Ende.

<sup>8</sup> Brief vom 18. Oktober 1935, a.a.O.

<sup>9</sup> A.a.O., Januar 1938.

<sup>10</sup> A.a.O., Oktober 1938.

*Rhein-Main:* Nach längeren Bemühungen war es gelungen, im Mai 1934 auch für den Rhein-Main-Bezirk eine Kulturbund-Organisation zu schaffen. Ihr künstlerischer Leiter war Hans Wilhelm Steinberg, der Erste Vorsitzende San.-Rat Dr. Ettlinger, und Frau Hedwig Levi-Michel wurde die organisatorische Leiterin. Die Redaktion der monatlich erscheinenden Programmhefte übernahm Artur Holde.

Es war sicherlich der Persönlichkeit Steinbergs zu danken, daß im Zentrum der Arbeit der Aufbau eines Orchesters stand, das sich bald zu einem Reiseorchester entwickelte. Nach sorgfältigem Wägen und Suchen fanden sich 35 Musiker – die einen, die fertigen, deren langjährige Praxis die Qualität der Arbeit von vornherein gewährleistete; die anderen, die unerfahrenen, die sich noch in der Ausbildung befanden und gerade Instrumente erlernten, die zur Errichtung eines Orchesters notwendig sind. Nach vier Wochen überzeugte sich die jüdische Öffentlichkeit zum erstenmal vom Resultat: ein neuer Klangkörper war entstanden<sup>11</sup>.

Die Konzerte begannen am 28. Mai 1934. In den folgenden zwei Jahren fanden 30 Symphoniekonzerte in Frankfurt und 40 in anderen Städten statt, darüber hinaus 5 Oratorien und Chorkonzerte (Dirigent des Kammerchors: Nathan Ehrenreich). Das Streichquartett konzertierte in Frankfurt achtmal, auswärtig zwanzigmal. Steinberg machte Frankfurt zu einem Musikzentrum, an dem viele andere Gemeinden genießend teilnahmen.

Die Geldmittel für das Orchester waren zu 41 % von Förderern, einschließlich der Jüdischen Gemeinde Frankfurt, aufgebracht worden, zu 12 % aus Mitgliedsbeiträgen, zu 35 % aus Frankfurter und zu weiteren 12 % aus auswärtigen Veranstaltungen. Gespielt wurden: Bach, Beethoven, Bloch, Dvořak, J. D. Engel, Rosy Geiger-Kullmann, Händel, Haydn, Mahler, Mendelssohn-Bartholdy, Milhaud, Offenbach, Saint-Saëns, Schönberg, Schumann, Bernard Sekles, Johann Strauß, Tschai-kowski, Toch, Weber. Zum 250. Geburtstag von Händel wurde »Judas Makkabäus« aufgeführt.

»Die Entführung aus dem Serail«, »Fidelio« und Offenbach-Einakter

---

<sup>11</sup> Programmhefte des Kulturbundes Deutscher Juden, Bezirk Rhein-Main (Frankfurt), April 1935.



wurden teils konzertant, teils szenisch aufgeführt. Im Schauspiel wurden »Jeremias« und »Channa« von einem Frankfurter Ensemble auf die Bühne gebracht, jedoch derartige Bemühungen sowohl wie Theatergastspiele aus Berlin, Köln und Hamburg mußten eingestellt werden, als der Mangel an geeigneten Räumen Theateraufführungen nicht mehr zuließ. Im Jahre 1935 wurde ein literarisches Studio ins Leben gerufen. Nicht lange zuvor war ein Studio für Bildende Kunst geschaffen worden, Sammelpunkt für die in Frankfurt lebenden jüdischen Künstler und ihre Ausstellungen, und bescheidener Beginn für künstlerische Berufsschulung.

Am Ende der Spielzeit 1936 mußte das Orchester aufgelöst werden, einerseits weil die Frankfurter Gemeinde nicht mehr seine wirtschaftliche Existenz sichern konnte, andererseits weil sein Leiter Steinberg neue Aufgaben übernahm. Der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde und der Vorstand des Kulturbundes Rhein-Main prüften die Frage, ob es möglich sei, das Orchester in veränderter Form, lediglich als Reiseorchester, weiterzuführen. Es wurden Pläne entworfen, die Kulturbünde befragt, und man arbeitete ein Finanzierungs-Projekt aus, bei dem die Bünde in den einzelnen Städten keine Honorare mehr zu zahlen hatten, sondern nur noch die Unterbringungs- und Fahrtspesen vom nächsten Anschlußort. Der eigentliche Orchester-Etat sollte aus Garantiebeträgen gedeckt werden, die von jüdisch-öffentlichen Stellen, von privaten Förderern und schließlich von den großen Kulturbund-Zentren zu tragen waren. Während das Orchester bisher einen festen Bestandteil des Kulturbundes Rhein-Main gebildet hatte, wurde es jetzt selbständig. Von dem Etat von 60 000 RM garantierten der Kulturbund Rhein-Main ein Viertel, die Reichsvertretung der Juden in Deutschland ein weiteres Viertel und die sieben Kulturbundbezirke Norddeutschland, Rheinland, Bayern, Süddeutschland, Mitteldeutschland, Südost- und Nordostdeutschland die andere Hälfte des Etats.

Die künstlerische Leitung wurde Prof. Julius Prüwer übertragen, dem Richard Karp zur Seite stand. (Prüwer, ein gebürtiger Wiener, hatte seine Laufbahn als Korrepetitor unter Hans Richter in Bayreuth begonnen und 1898 in St. Petersburg die erste Tristan-Aufführung dirigiert. Bis 1923 war er Operndirektor in Breslau und nach kurzem Wirken am Weimarer Nationaltheater wurde er 1924 zum Ordentlichen Professor

an der Berliner Hochschule für Musik und 1925 zum ständigen Dirigenten der Volkstümlichen Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters ernannt.)

Reichsvertretung, Landesverbände und Synagogengemeinden ermöglichten es, daß die Orchestermitglieder einen mindestens achtmonatigen Vertrag mit einem wenn auch äußerst bescheidenen, so doch festen Einkommen erhielten. Im Jahre 1937 gab das Reiseorchester 8 Konzerte in Frankfurt; 31 im Rheinland (Mainz 3, Düsseldorf 1, Essen 4, Aachen 3, Dortmund 2, Köln 6, Duisburg 2, Gelsenkirchen 2, Krefeld 2, Recklinghausen 2, Wuppertal 2, Koblenz 1, Bingen 1); 9 in Norddeutschland (Hamburg 3, Braunschweig 2, Hannover 2, Hildesheim 2); 3 in Bayern (München, Augsburg, Ulm); 4 in Südwestdeutschland (Karlsruhe, Mannheim, Heidelberg, Stuttgart); 3 in Mitteldeutschland (Leipzig, Dresden, Chemnitz). Neue drastische Zensurbestimmungen machten eine wesentliche Abänderung der Programme gegenüber den Vorjahren notwendig. Folgende Komponisten wurden zu Gehör gebracht: Bizet, Bloch, Dvořak, J. D. Engel, Herbert Fromm, Richard Fuchs, Gluck, Händel, Haydn, Max Kowalski, Michael Lewin, Liszt, Mahler, B. Marcello, Mussorgski, Mendelssohn, Saint-Saëns, Johann Strauß, Tschai-kowski, Verdi, Hugo Wolf.

Der Kulturbund Rhein-Main, von der finanziellen Bürde des Orchesters befreit, wurde auf dem Gebiete der Kammer- und Chormusik aktiv. Es gab konzertante Aufführungen der »Zauberflöte« und von »Rigoletto«; das Mendelssohn-Oratorium »Elias« wurde zu Gehör gebracht, und 1937 erfolgte die Uraufführung von »Jakob und Esau«, Kantate von Rosy Geiger-Kullmann, Dichtung von Alfred Auerbach.

Im Sommer 1938 übernahm Dr. Heinrich Levinger, vom Kulturbund Rhein-Ruhr, auch die Direktion des Kulturbundes Rhein-Main sowie die organisatorische Leitung des Reiseorchesters. Aber die rapide Verschlechterung der jüdischen Situation und die durch die internationale Krise ausgelöste Spannung hatten ihre Wirkung auch auf die Kulturbundarbeit: im Juli 1938 wurde der Kammerchor aufgelöst, und es wurde unmöglich, das Orchester für die nächste Spielzeit zu halten. Statt seiner sollte das Berliner Orchester, das ebenfalls um seine Existenz kämpfte, sechs Monate im Jahr auf Tournee gehen.

Die kommenden Ereignisse warfen ihre Schatten voraus: im Septem-

ber 1938 drohte die Kulturbundarbeit in Frankfurt zusammenzubrechen. Ein letzter Aufruf erging an die jüdische Öffentlichkeit:

»Die Mitgliedziffer, die als Grundlage für die Weiterführung der Arbeit benötigt wird, ist noch zu keinem Zehntel erreicht. Wir können nicht glauben, daß dieses Ergebnis den Ausdruck der Interesselosigkeit der Frankfurter Judenheit gegenüber dem Kulturbund feststellen soll . . . Es muß mehr als 1200 Juden in Frankfurt geben, denen ein monatliches Opfer in Höhe von 2,50 RM zugemutet werden kann . . . Sollte dies nicht der Fall sein, so werden wir uns entschließen müssen, die Kulturbundarbeit in Frankfurt einzustellen. Die Verantwortung für diesen Entschluß fällt auf diejenigen zurück, die die Mittel zur Weiterführung der Arbeit nicht gewähren wollten . . .«<sup>12</sup>

*Hamburg:* »Es ist wahrscheinlich«, schrieb Dr. H. Liebeschütz nach der Hamlet-Aufführung im Hamburger Kulturbund, »daß in hundert Jahren unsere Nachkommen bei einem Rückblick auf diese Zeit danach fragen werden, mit welcher Kraft wir das Stück unseres Schicksals geformt haben, dessen Gestaltung uns freistand. Vielleicht werden sie in dem Gehalt, den wir unseren und unserer Jugend Mußestunden zu geben verstanden, etwas von der Würde wiedererkennen, die viele Seiten der jüdischen Geschichte aufzeichnet.«<sup>13</sup>

Hamburg war der letzte der Bünde, der von einer Besucherorganisation zu einer Produktionsgemeinschaft wurde. Erst im August 1935 ging man dazu über, ein eigenes Schauspiel-Ensemble zu gründen. Der äußere Anlaß war die Genehmigung der zuständigen Stellen. Der innere Grund lag darin, daß man die künstlerischen Bestrebungen lokaler Kräfte nutzen wollte. Das Musikleben war durch die bestehenden Orchester Berlins und Frankfurts saturiert. So lag es nahe, sich dem Theater zuzuwenden und eine Truppe zu schaffen, die neben ihrem Auftreten in der Hamburger Zentrale Tourneen in das übrige Reichsgebiet, außerhalb Berlins und des Rhein-Ruhr-Bezirks, unternehmen konnte. Auch in Breslau hatte man einen ähnlichen Gedanken, ließ ihn aber fallen und ging eine enge Verbindung mit dem Hamburger Ensemble ein. Breslau mit 4000 Mitgliedern wurde eine Art Zweigstelle des Hamburger Theaters. Enge Bindung wurde auch mit Dresden hergestellt.

Die erste Sorge war die um den Theaterraum. Ein eigentliches Thea-

<sup>12</sup> A.a.O., September 1938.

<sup>13</sup> Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes Hamburg, August 1938.

tergebäude zu pachten, war nicht möglich. So entschloß man sich, den Convent-Garten, einst die Stätte großer Konzerte, zum Ausgangspunkt der Kulturbund-Darbietungen zu machen. Zur Eröffnung hatte man Beer-Hofmanns »Jaakobs Traum« inszeniert. Der große Saal bot szenisch nur geringe Möglichkeiten: auf dem Konzertpodium wurden eine Behelfsbühne errichtet und behelfsmäßige Beleuchtungsanlagen angebracht. Schon das nächste Stück rollte von neuem die Saalfrage auf. Was für ein Monumentaldrama günstig war, nämlich in einem Raum mit einer Fassungskraft für 2000 Menschen zu spielen, war bei Kammerspielen und Problemstücken unmöglich. Zwangsmäßig entschied man sich für den im 2. Stock gelegenen Theatersaal, der eine Miniaturbühne besaß.

Im Januar 1937 wurde vom Kulturbund und einer Reihe von Privatpersonen eine »Jüdische Gemeinschaftshaus G.m.b.H.« gegründet, die im Laufe des folgenden Monats das frühere Logenhaus in der Hartungstraße erwarb, um es zu Zwecken des Kulturbundes umzubauen und auszugestalten. Die Gemeinde ermöglichte den Erwerb durch ein unverzinsliches Darlehen. Inmitten des jüdischen Hauptwohnbezirkes wurde somit ein Zentrum geschaffen, das neben Klub- und Gesellschaftsräumen einen Theatersaal für ca. 500 Personen hatte, zweigeschossig mit Rang und einer 8 Meter tiefen Bühne, von einem Kuppelhorizont abgeschlossen und mit Schnürboden, Versenkungsmöglichkeiten, zehn eingebauten Scheinwerfern, Oberlichtern, einer Dreifarben-Fußrampe etc. ausgestattet.

Gleichzeitig ging man zum festen Mitgliedersystem über, das zur regelmäßigen Abnahme einer bestimmten Zahl von Veranstaltungen verpflichtete (Platzgruppen für 1.50, 2.50 und 3.50 RM). Bis zum Jahre 1937 hatte Hamburg ein freies Mitglieder-System, d. h. die Mitglieder verpflichteten sich zur Zahlung eines Beitrags und konnten dann nach Belieben Eintrittskarten zu den einzelnen Veranstaltungen erwerben. Obwohl in der Spielzeit 1935/36 über 25 700 Personen und im folgenden Jahr fast 22 000 die Kulturbund-Veranstaltungen besuchten, konnten auf diese Weise die erheblichen Unkosten nicht gedeckt werden.

Neben dem Gemeinschaftshaus war der zweite Pfeiler des Hamburger Kulturbundes das systematische Gastspielwesen. Die Schwierigkeiten, mit den Kulturbünden über Stückwahl und Termine zu einer Ein-

gung zu kommen, konnten nur durch eine vermittelnde Zentralstelle überwunden werden. Der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde übernahm diese Aufgabe, als er im Januar 1937 das Hamburger Ensemble als offizielles Reichsensemble anerkannte und ihm damit eine Subvention seitens der Reichsvertretung sicherte. In folgenden Städten fanden Gastspiele statt: Bamberg, Beuthen, Braunschweig, Bremen, Breslau, Chemnitz, Danzig, Dresden, Elbing, Frankfurt/Main, Gleiwitz, Göppingen, Haigerloch, Hannover, Heilbronn, Hildesheim, Karlsruhe, Kassel, Koblenz, Königsberg, Leipzig, Mannheim, München, Nürnberg, Stettin, Stuttgart und Ulm.

In den vier Spielzeiten von 1935–1938 veranstaltete das Hamburger Ensemble 118 Aufführungen von 24 Stücken in Hamburg und weitere 130 Aufführungen in 35 anderen Städten. Ferner fanden in Hamburg statt: 12 Orchesterkonzerte, 4 Kammerkonzerte, 26 Solistenabende, 12 Kammermusikabende, 9 Chor-Konzerte, 16 Vorträge, 13 Rezitationsabende, 5 Kunstausstellungen, 8 Tanz-Abende, 5 Werbe-Abende, 30 Kleinkunst-Abende und 3 Veranstaltungen für Kinder.

Bis zu seinem Tod durch Unfall in der Ostsee im September 1938 war Rudolf Samson der 1. Vorsitzende des Kuratoriums. Regisseur Dr. Hans Buxbaum fungierte als künstlerischer Leiter, und Dr. Ferdinand Gowa und Dr. Martin Goldschmidt bildeten den Vorstand. Das Ensemble bestand aus 13 fest verpflichteten Künstlern, wozu noch etwa 230 Personen in losem Arbeitsverhältnis kamen. Eines der zuletzt aufgeführten Stücke hatte den Titel »Kopf in der Schlinge«; er sollte zum Omen für das ganze Ensemble werden.

*Andere Großgemeinden:* Am 9. Februar 1934 genehmigte die Bayerische Staatsregierung in einem von Kultusminister Schlemm gezeichneten Schreiben die Gründung eines Jüdischen Kulturbundes, dessen Träger der Verband Bayerischer Israelitischer Gemeinden und die Gemeinden selbst waren. Eine Besucherorganisation war zunächst nicht vorgesehen. In den Vorstand wurden berufen: Konsul Justizrat Dr. Ballin, RA Dr. Hans Traub und Dr. Alfred Fränkel, alle drei aus München. Zum Geschäftsführer wurde Kapellmeister Erich Eisner bestellt, ein Schüler Hauseggers und Bruno Walters, unter dessen Leitung seit 1931 ein jüdisches Kammerorchester in München bestand. Mit diesem



aus 30 Damen und Herren zusammengesetzten Orchester, das zum offiziellen Kulturbundorchester umgewandelt wurde, fand am 25. Februar 1934 in der Münchener Hauptsynagoge die Eröffnungsveranstaltung statt. Um dieses Orchester, aus Berufs- und Laienmusikern bestehend, kristallisierte sich die weitere Arbeit des Kulturbundes. Die Münchener Geschäftsstelle arrangierte schon damals Künstlertourneen durch Bayern. Eine Abteilung für Bildende Kunst sorgte für die Betreuung jüdischer Maler und Bildhauer.

Nach der Schaffung des Reichsverbandes wurde der Jüdische Kulturbund Bayern zum selbständigen Verein, mit den Ortsgruppen München, Nürnberg-Fürth, Würzburg, Augsburg, Regensburg, Bamberg und Aschaffenburg. Durch die inzwischen genehmigte Besucherorganisation verfügten die Ortsgruppen über feste Budgets und konnten bei relativ geringen Mitgliedsbeiträgen weiteste Kreise der Gemeinden erfassen.

Auch unter den Kulturbünden, die lediglich Besucherorganisationen waren, hatten manche Laienorchester und -chöre. Besonders das Orchester des Jüdischen Musikvereins Breslau, das von dem begabten, jung verstorbenen Kurt Havelland aufgebaut worden war, blieb bis 1938 aktiv. Breslau führte, bis es sich dem Hamburger Theater anschloß, Schauspiele mit einem größtenteils aus lokalen Kräften bestehenden Ensemble im »Freundesaal« auf, wie: »Die Krone Davids« (Calderon-Zoff), »Was ihr wollt«, »Bunbury«, »Absaloms Locken« (Calderon). Vorsitzender des Kulturbundes war Landgerichtsrat a. D. Günther Fränkel.

Mannheim und Stuttgart taten sich ebenfalls auf dem Gebiete der Laienmusik hervor, und der Stuttgarter Chor, unter Leitung Karl Adlers, war weit über die örtlichen Grenzen hinaus bekannt.

Auch in den Gemeinden Oberschlesiens mit einer jüdischen Bevölkerung von 9500 gab es gemischte Chöre, Kammermusik und Orchestergemeinschaften. Auf Grund des Sonderstatuts für Oberschlesien<sup>14</sup> standen in den ersten Jahren in Gleiwitz und Beuthen die Stadttheater für Kulturbundveranstaltungen zur Verfügung, in denen Gastspiele aus

---

<sup>14</sup> Das deutsch-polnische Abkommen vom 15. Mai 1922, das nur mit Zustimmung des Völkerbundes geändert werden konnte, garantierte der Bevölkerung von Oberschlesien volle Grundrechte, unabhängig von Nationalität, Rasse und Religion.



Berlin und Hamburg stattfanden. Einmal wurde mit eigenen Kräften »La Traviata« aufgeführt.

*Kleingemeinden:* Die Situation der jüdischen Bevölkerung in den kleinen Städten war in jenen Jahren tragisch: es gab keine Flucht in die Anonymität; sie hatte ihr Judesein tagein tagaus in einer feindlichen Umwelt zur Schau zu tragen, mit all den Spannungen und Demütigungen einer verfolgten, identifizierbaren Minderheit. Selbst wo die Juden wirtschaftlich noch eine Existenzbasis hatten, waren sie gesellschaftlich so isoliert, daß man nur von Vereinsamung sprechen konnte. Oft bestanden solche jüdischen Kleingemeinden aus wenigen Dutzend Menschen, deren Reihen durch Tod, Auswanderung, aber auch durch »Zwischenwanderung« nach und nach gelichtet wurden – wer konnte, zog in die großen Städte. Während dort die jüdischen Organisationen, Lehrhäuser, Klubs, Vereine und Verbände eine rege Tätigkeit entfalteten, bot in den kleinen Orten der Kulturbund den einzigen Rahmen, in dem Juden zusammenkommen konnten, um Erholung, Ablenkung, Aussprache zu finden.

»Die Funktion des Kulturbundes in der Kleinstadt ist ... eine gesellschaftliche, besser: gesellschaftsbildende. Die Vereinzelung des jüdischen Menschen in der Kleinstadt ist ein nicht zu unterschätzendes Problem in der Problematik reichen jüdischen Gemeinschaft in Deutschland. In ganz anderem Maße als etwa einer Konzert- oder Theater-Organisation, kommt den Veranstaltungen des Kulturbundes in der Kleingemeinde das Bindende und Verbindende eines gemeinsamen jüdischen Erlebnisses zu.«<sup>15</sup>

Die Mitgliederzahl der örtlichen Kulturbünde wies alle Größenordnungen von fast 20 000 in Berlin bis zu 24 in Küstrin auf. Natürlich war die prozentuale Anteilnahme in den kleinen Orten viel höher als etwa in Berlin. So wurden z. B. in einer Stadt wie Plauen im Jahre 1938 die Kulturbundabende von 50 % ihrer damals 280 jüdischen Bürger besucht. Aber es war ein Zeichen der Zeit und symptomatisch für die Verarmung der Juden gerade in den Kleingemeinden, daß von diesen 140 Mitgliedern 40 nur mit Mühe die symbolische Eintrittsgebühr von 0.20 RM pro Veranstaltung zahlen konnten, die man von ihnen forderte.

---

<sup>15</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, August 1937.

Was konnte man diesen von Sorgen und Not heimgesuchten Menschen bieten?

»Wir haben vor kurzem an unsere Mitglieder Fragebogen versandt, um deren Interessengebiete einmal eindeutig festzustellen. Denn da dem kleinen Kulturbunde die Möglichkeit des Theaters versagt bleiben muß, ist er ausschließlich auf die sich immer mehr verknappende Zahl der Solisten angewiesen . . . Wie nicht anders zu erwarten, hat sich die überwiegende Mehrzahl für Heitere Abende entschieden . . .«<sup>16</sup>

Trotz aller Bemühungen des Reichsverbandes, war der Radius der Theater-Gastspiele begrenzt, und viele Juden der Kleinstadt waren von dem Erlebnis, das die Bühne vermittelt, ausgeschlossen. Für sie, denen der Alltag nur Druck, Bedrohung und Feindschaft brachte, hatte ein solches Erlebnis eine wesentlich andere Bedeutung als für ein Publikum in den Großgemeinden, wie eine erschütternde Zuschrift bezeugt:

»Können Sie sich vorstellen, daß man drei Jahre den Zauber der Bühne entbehrte? Nur die ›Provinz‹ kennt diesen Zustand seelischer Entbehrung. Die Berliner haben ja ihr hübsches Kulturbundtheater.

Da sitzt man eines Tages in dem kleinen Theater in der Kommandantenstraße. Man sieht das festliche Weiß und Rot des Raumes. Man empfindet endlich einmal wieder den geheimnisvollen Schauer, wenn das helle Licht erlischt und im schützenden Dunkel nur noch die kleinen, roten Notlampen brennen. Und jetzt löst sich aus dem Stimmen der Instrumente das kurze Vorspiel zu ›Samson und Dalila‹. Musik schwillt auf, der Vorhang hebt sich! Ewiges, sich immer wieder schöpferisch erneuerndes Glücksgefühl, das den Beginn einer Oper, eines Schauspiels begleitet . . . Farben, Musik, Gesang – Theater!

Man wacht auf wie aus einem tiefen, beglückenden Traum, als der letzte Beifall verrauscht ist . . . Man geht beschwingter und getröstet mit neuem Lebensmut in den Alltag . . .«<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Wilhelm Russak* (Plauen), »Auch wir . . .«, in: *Pult und Bühne*, S. 51.

<sup>17</sup> *Lise Lewinnek* (Königsberg), Brief an die C.V.-Zeitung, 2. April 1936.

## 11. KAPITEL

### DER REICHSV ERBAND

Unmittelbar nach der Kulturtagung im September 1936 wurde ein Arbeitsplan entworfen – der Reichsverband wollte nicht nur eine Vermittlungsstelle zwischen Kulturbünden und Behörde sein, sondern selbst entscheidend in das System der jüdischen Kulturarbeit eingreifen. Als wesentliche Aufgabe stellten sich dar: Programmberatung und -beeinflussung, Programmvereinheitlichung und wirtschaftliche und organisatorische Konsolidierung der Unterorganisationen.

In regelmäßigen Abständen wurden musikalische Programme – eingeteilt nach internationaler und jüdischer, nach alter und moderner Musik – an die Bünde versandt. Dazu kam die Sichtung der jiddischen und hebräischen Dichtung. Das neue dramaturgische Büro hatte mehrere Werke ins Deutsche übersetzt, der Berliner Kulturbund hatte sie aufgeführt und das Material an andere Bünde weitergegeben. Die Zahl von sieben solcher Stücke bedeutete eine entscheidende Intensivierung des jüdischen Spielplans. Wenn die Beratung zu einer Programmbeeinflussung besonders bei den mittleren und kleinen Bünden wurde, so war dies der Programmabteilung des Reichsverbandes zuzuschreiben, die auf rezitatorischem, musikalischem und Vortragsgebiet einheitlich geschlossene Programme vermittelte.

Im Jahre 1937, in dem 112 selbständige Organisationen (Kulturbünde, Kulturabteilungen von Synagogengemeinden und Vereine mit künstlerischer Betätigung – Stichtag 1. Juli)<sup>1</sup> in 100 Städten dem Reichsverband angeschlossen waren, gingen die Finanzkräfte der Bünde durch starkes Absinken der Mitgliederziffer zurück. In allen Fällen, in denen sie sich um wirtschaftliche Hilfe an den Reichsverband wandten, wur-

---

<sup>1</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, August 1937.

den die Gesuche an die Reichsvertretung der Juden in Deutschland weitergeleitet, der Intendant Dr. Kurt Singer als Kulturdezernent angehörte<sup>2</sup>. Die nicht durch ungeschickte Wirtschaftsführung, sondern durch Mitgliederschwund entstandenen Defizite wurden im allgemeinen durch Subventionen der Reichsvertretung gedeckt. In den größeren Städten beteiligten sich die Gemeinden an den Subventionen. Insgesamt wurden im Jahre 1937 auf Veranlassung des Reichsverbandes den Kulturbünden 50 000 RM aus Mitteln der Reichsvertretung zugeführt<sup>3</sup>. Für das Jahr 1938 waren wiederum 50 000 RM in den Etat der Reichsvertretung für den gleichen Zweck eingesetzt.

Bereits im Frühjahr 1937 war es klar, daß die wirtschaftliche Basis der Kulturbünde durch organisatorische Beratung, Rationalisierung der Geschäftsführung und Subventionen allein nicht gehalten werden konnte: der Mitgliederschwund hatte einen Umfang von mehr als 20% erreicht. Nur eine außerordentliche propagandistische Kraftanstrengung konnte diese Verluste ausgleichen. In dieser Situation wurde der Reichsverband zum Initiator einer großangelegten Werbeaktion im gesamten Reichsgebiet, der es gelang, die Abgänge des letzten Jahres im Durchschnitt wieder auszugleichen. Die für den 31. Oktober 1937 durchgeführte statistische Erhebung<sup>4</sup> ergab eine Mitgliederzahl von 52 000, so daß der Stand vom September 1936 erreicht, der von 1935 nur um 6% höher war. Trotzdem verringerte sich die wirtschaftliche Kapazität der Bünde durch Auswanderung, Todesfälle und Verarmung ihrer Mitglieder mehr und mehr. Es lag deshalb nahe, den Gedanken der Interessengemeinschaft aufzunehmen, der erstmalig zur Gründung des Rhein-Ruhr-Distriktes mit seinen neun Ortsgruppen geführt hatte. Ebenso erfolgten die weiteren Zusammenschlüsse: Ostwestfalen (11 Städte), Pfalz (3 Städte), Mecklenburg (3 Städte), Württemberg-Land (11 Städte) und Bayern (8 Städte).

Die Betreuung der aktiven Mitglieder bestand in erster Linie in Empfehlungen geeigneter Künstler für bestimmte Programme, da eine

---

<sup>2</sup> »Das Vorstandsmitglied des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde, Herr Intendant Kurt Singer, ist von der Reichsvertretung in den Kreis ihrer Sachberater berufen worden und wird dort die Angelegenheiten des Theaters, der Musik und der Bildenden Künste behandeln.« – Informationsblätter der Reichsvertretung, Oktober/November 1936.

<sup>3</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, Januar 1938.

<sup>4</sup> A.a.O.

Arbeitsvermittlung gesetzlich nicht statthaft war. Der Stand der aktiven Mitglieder am 1. Juli 1937 war 1425, gegenüber 2493 im Vorjahre. Diese Verringerung war darauf zurückzuführen, daß eine Anzahl von Künstlern, die keinerlei Aussicht auf Beschäftigung hatten, freiwillig aus dem Reichsverband ausschieden, vor allem aber auf die starke Abwanderung, die sich gerade bei Vokal- und Instrumentalsolisten so fühlbar machte, daß einzelne Fächer nicht mehr zu besetzen waren. Auch viele Orchestermusiker wanderten aus, hauptsächlich nach Palästina und den Vereinigten Staaten, und es wurde beispielsweise immer schwerer, ausgebildete Bläser zu finden.

Von den 1425 aktiven Mitgliedern waren 111 Schauspieler, 81 Schauspielerinnen, 78 Opernsänger, 119 Opernsängerinnen, 100 Konzertsänger, 148 Konzertsängerinnen, 174 Instrumentalisten, 154 Unterhaltungsmusiker, 32 Rezipitoren, 54 Vortragende, 49 Kabarettisten, 25 Artisten, 22 Diseusen, 61 Tänzerinnen und Artistinnen, 171 Maler, 25 Bildhauer und 21 Graphiker<sup>5</sup>.

Bei den jüdischen Komponisten bestanden hinsichtlich der Vertretung ihrer Urheberrechte bei musikalischen Aufführungen lange Zeit Unklarheiten<sup>6</sup>, bis Ende 1936 ein Vertrag mit der STAGMA, der Staatlichen Gesellschaft für den Schutz der Urheberrechte, abgeschlossen wurde, auf Grund dessen die jüdischen Komponisten für die im Rahmen des Reichsverbandes aufgeführten Werke ihre Tantiemen erhielten<sup>7</sup>. Es handelte sich dabei um ca. 150 jüdische Komponisten; bei keinem von ihnen überschritt der jährliche Tantiemeneingang 1000 RM. Im gleichen Geschäftsjahr 1. Oktober 1936 bis 30. September 1937 betrug das Reichseinkommen der durch STAGMA geschützten deutschen und ausländischen Komponisten über 8 Millionen RM<sup>8</sup>.

Im Sommer 1937 wurde nach behördlicher Genehmigung ein Schlich-

<sup>5</sup> A.a.O., August 1937.

<sup>6</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung, Juli/September 1936.

<sup>7</sup> »Die Reichsvertretung, der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde und die Jüdische Künstlerhilfe haben an die jüdischen Gemeinden und sonstigen Organisationen einen Aufruf gerichtet, mit dem Zweck, durchzusetzen, daß fortan von allen Veranstaltungen, bei denen aus Arbeiten der in Deutschland lebenden jüdischen Autoren vorgetragen wird, diesen Autoren ein bestimmtes Honorar gezahlt wird...«  
– Jüdische Rundschau, 4. Oktober 1938.

<sup>8</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, März 1938.

tungsausschuß eingesetzt<sup>9</sup>, der unter dem Vorsitz von Rechtsanwalt Dr. Hermann Eisner bei Streitigkeiten zwischen Künstlern und Kulturbund, oder von Künstlern unter sich, eine Einigung herbeizuführen suchte. Nicht immer gelang ein Vergleich zwischen den Parteien, und er war dann gezwungen, Entscheidungen zu treffen. Lagen Streitfälle grundsätzlicher Art vor, so sollten die Entscheidungen richtunggebend wirken:

»Es ist die selbstverständliche Pflicht aller kulturell tätigen Juden im deutschen Reichsgebiet, eine grundsätzlich positive Stellung zum Jüdischen Kulturbund einzunehmen. Das soll nicht etwa heißen, daß die Arbeit der Jüdischen Kulturbünde bedingungslos bejaht wird. Es ist im Gegenteil eine produktive Kritik, also eine solche, die neue Gedanken und Anregungen bringt, in hohem Grade erwünscht. Vom jüdischen Standpunkt abzulehnen ist dagegen eine Kritik, die lediglich aus persönlichen Gründen angreift und daher nicht, wie es von uns allen erwartet werden muß, an der schönen und großen Aufgabe des Aufbaues der Jüdischen Kulturbünde mithilft.«<sup>10</sup>

Am 2. Februar 1938 fand eine Arbeitsbesprechung des Reichsverbandes in Berlin statt, zu der die Vorstände der größeren Kulturbünde aus dem Reich geladen waren. Gemessen an früheren Tagungen waren Rahmen und Ziele bescheidener, und es kennzeichnet die zusehends sich verschlechternden Beziehungen zwischen Nazibehörde und Kulturbund, daß der Reichskulturwalter diesmal nur einen Vertreter entsandte.

Das seinerzeit errichtete dramaturgische Büro bestand nicht mehr, da seine Mitglieder ausgewandert waren oder sich anderen Aufgaben zugewandt hatten. Seine Arbeiten waren unter die Referenten verteilt worden, insbesondere versuchte die Programmabteilung eine jüdische Ausrichtung in kulturpolitischer Beziehung.

Die dem Reichsverband angeschlossenen Organisationen hatten in der Spielzeit 1936/37 einen Umsatz von 1 700 000 RM getätigt, wovon auf Berlin 750 000 RM fielen. Von dem Gesamtumsatz betrug die sachlichen Ausgaben 950 000 RM, die personellen 750 000 RM, hiervon 550 000 RM für Künstlergagen und 200 000 RM für Gehälter und Löhne. Die personellen Ausgaben machten also nur 45 % des Gesamt-Etats aus, obwohl sie nach allgemeiner Erfahrung in künstlerischen Betrieben 55 % betragen sollen. Das Mißverhältnis war besonders kraß

<sup>9</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung, August/September 1937.

<sup>10</sup> *Hermann Eisner*, Ein Streit wird geschlichtet, in: Pult und Bühne, S. 99.



in mittleren Bünden, die nur 38 % personellen Anteil zu verzeichnen hatten. Von den aktiven Mitgliedern des Reichsverbandes waren etwa 230 festbeschäftigt, weitere 120 durch Einzelverpflichtungen vielbeschäftigt – die anderen über 1000 Mitglieder konnten kaum auf einen Lebensunterhalt aus ihrer künstlerischen Tätigkeit rechnen<sup>11</sup>.

Innerhalb von fünf Jahren, von Oktober 1933 bis Oktober 1938, fanden im Rahmen der Jüdischen Kulturbünde insgesamt 8457 Veranstaltungen statt. Von September 1936 bis Februar 1938 waren von 18 im Berliner Kulturbund aufgeführten Stücken 10 von jüdischen Autoren; das Verhältnis war in Hamburg 8 : 4, in Köln 8 : 3, und im »Theater der Jüdischen Schulen« 12 : 5.

*Künstlerische Veranstaltungen innerhalb des Reichsverbandes  
vom 1. September 1936 bis 31. August 1937*

In Klammern: die entsprechenden Veranstaltungsziffern für die Zeit  
vom 1. September 1935 bis 31. August 1936

Schauspiel	377 ( 408)
Oper	89 ( 194)
Operette	16 ( 53)
Orchester	115 ( 89)
Kammermusik	74 ( 61)
Chor	50 ( 63)
Vokal- u. Instr.-Solisten	300 ( 412)
Vortrag	222 ( 266)
Rezitation	202 ( 181)
Kleinkunst	309 ( 261)
Tanz	16 ( 78)
	1770 (2066) <sup>12</sup>

Die Abnahme der Veranstaltungszahl gegenüber dem Vorjahr betrug demnach fast 20 %, die sich jedoch auf die einzelnen Sparten so verschieden verteilte, daß manche Gruppe sogar eine Zunahme zu verzeichnen hatte, während bei anderen die Abnahme bis zu 40 % ausmachte. Im Landesdurchschnitt hatte jede Veranstaltung 240 Besucher. (Der Durchschnitt in Berlin lag bei über 700.)

<sup>11</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, Februar 1938.

<sup>12</sup> A.a.O., September 1937.

Oper und Operette verloren mehr als 50 %; wenn auch nicht im gleichen Maße, so war auch beim Schauspiel ein erheblicher Rückgang festzustellen. Verantwortlich dafür waren in erster Linie die immer stärker werdenden Raumschwierigkeiten. Kulturbünde, die ausschließlich auf Veranstaltungen in Synagogen angewiesen waren, konnten theaterliche Aufführungen nicht mehr bieten. Dazu kam, daß das Opernrepertoire zugunsten des Schauspiels eingeschränkt wurde, und daß die Wanderoper auf den Ausbau ihrer Pläne verzichten mußte.

Der starke Rückgang der Tanzveranstaltungen war auf das Schwinden des Künstlerbestandes dieser Gattung zurückzuführen. Im gleichen Umfang, in dem es kaum mehr jüdische Variété-Artisten in Deutschland gab, hatte auch die Auswanderung der Tänzer, deren Kunst nicht an die Sprache gebunden ist, die Reihen gelichtet.

Innerhalb der musikalischen Veranstaltungen war ein Ansteigen der Orchester- und Kammermusik, dagegen ein Absinken bei Chören, sowie Vokal- und Instrumentalsolisten deutlich. Wo ein Schauspiel nicht geboten werden konnte, war ein Orchesterkonzert noch möglich. Darüber hinaus machte die Subventionsaktion zugunsten des Reiseorchesters Konzerte auch Kulturbünden zugänglich, die sie aus eigener Kraft nicht finanzieren konnten. Die Zunahme an Kammermusik lag neben der leichten Plazierungsmöglichkeit darin, daß sich Quartette und Trios erst im Laufe mehrjähriger Kulturarbeit zusammengefunden hatten und erst spät vor die Öffentlichkeit traten. Solistenkonzerte waren um 25 % gesunken, weil jüdischer Künstlernachwuchs in Deutschland selten geworden war. Da das Publikum drei Jahre lang immer die gleichen bewährten Solisten gehört hatte, kam es zwangsläufig zu einer gewissen Übersättigung, zumal ja die Programmgestaltung den einzelnen Künstlern nicht viel Raum für Varianten ließ.

Von den zwei verwandten Sparten – Vortrag und Rezitation – war der Vortrag zurückgegangen, weil an vielen Orten das Vortragswesen den Lehrhäusern und Gemeinden überlassen wurde. Kleinkunstveranstaltungen, die erheblich zugenommen hatten, boten ohne Dekorationen einen billigen Ersatz für Theatergastspiele. Außerdem machte sich hier das zunehmende Bedürfnis des Publikums nach Entspannung und leichter Unterhaltung geltend.

Zweifellos war unter den Juden Deutschlands damals eine gewisse Müdigkeit festzustellen, die auch den Lehrhausbetrieb betraf; wenn die Menschen, die in den ersten Jahren nach 1933 in Scharen zu jüdisch-kulturellen Veranstaltungen strömten, immer seltener dort zu finden waren, lag das nicht an einer Erschöpfung des Thematischen, sondern an einer Erschöpfung der Menschen<sup>13</sup>. War der Reichsverband auf der einen Seite verantwortlich für das Zunehmen der jüdischen Inhalte in den Programmen, so warnte er auf der anderen Seite vor einer Überfütterung mit pseudo-jüdischen Werten, die einem ehrlichen Erziehungswillen nur Abbruch taten:

»Wir sind seit vier Jahren auf allen Gebieten unseres jüdischen Lebens immer wieder dem Begriff ›jüdisch‹ begegnet. Eine Inflation jüdischer Formulierungen und Aushängeschilder kam auf uns zu. Bald stellte sich heraus, daß wir durch viele dieser ›Jüdischkeiten‹ kaum in unseren jüdischen Werten gesteigert worden sind. In den eingereichten Programmen ... sieht man auch heute noch Rezitationen, Kleinkunst, Lieder, bunte Programme, die das Wort jüdisch laut und oftmals im Munde führen, ohne darum jüdisch zu sein. Es sind hier nicht die wenigen Fälle gemeint, in denen jüdische Sujets in einer Verzerrung dargestellt werden, daß der Reichsverband aus Gründen der Wahrung der jüdischen Würde eine Aufführung von sich aus ablehnen muß. Vielmehr ist hier von der häufigen Erscheinung die Rede, daß irgendeinem beliebigen Thema bewußt ein jüdisches Licht aufgesetzt wird, ohne es dadurch auch nur im mindesten zu einem jüdischen Thema zu machen. Man lasse als Kriterium bei einem Chanson oder Gedicht die jüdischen Nominalia fort, fehlt dann nichts, so sind sie eben unecht gewesen. Diese talmi-jüdische Tendenz überfüttert das Publikum mit einer Jüdischkeit, die keine ist, und macht es den wirklich jüdischen Werten unzugänglich.«<sup>14</sup>

Eine Reihe von restriktiven Anordnungen wurden in den Jahren 1936–1938 verhängt, von denen aber nur ein kleiner Teil von den Nazis öffentlich bekanntgegeben wurde<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Dr. *Werner Levie*, *Ist das jüdische Thema erschöpft?*, a.a.O., August 1937.

<sup>14</sup> *H. F.*, ›Jüdisches‹ Repertoire, a.a.O., November 1937.

<sup>15</sup> Siehe Anhang, S. 175 f.

## 12. KAPITEL

### JÜDISCHE JUGEND UND KULTURBUND

Die jüdische Kulturbundbewegung in Deutschland war im Grunde eine Angelegenheit von Menschen mittleren Alters. Sie saßen in den führenden Gremien, sie bestimmten die Kulturpolitik, sie waren die ausführenden Künstler und sie stellten das Publikum. Allerdings war das nicht etwa das Resultat eines Ringens zwischen den Generationen, sondern das traurige Ergebnis einer zwingenden Realität: die Jugend mußte sich schnellstens und intensiv auf ihre Auswanderung vorbereiten, mußte umgeschult und umgeschichtet werden, neue Berufe – meistens handwerkliche oder landwirtschaftliche – lernen, mußte die Sprache, Geschichte, Probleme der potentiellen Einwanderungsländer studieren. Alles dies geschah unter dem Druck des Zeitmangels, getrieben von dem Bewußtsein, daß es morgen zu spät sein könnte.

In dieser hektischen Atmosphäre schien es für beschaulichen Kunstgenuß, und schon gar für Kunstgestaltung keinen Platz zu geben. Kunst war ein »Luxus«, den die Jungen sich nicht leisten konnten. Aber, so wurde gefragt, wie konnte man daran denken, neue Wege jüdischer Kultur zu beschreiten, wenn die Jugend abseits stand? Und wie konnte man eine Jugend, amüsich aufgewachsen, mit verengtem Bildungsradius in die Welt schicken? In den kurzen Jahren bis zu der Ende 1938 hereinbrechenden Katastrophe konnten beide Fragen im Grunde nicht beantwortet werden:

»Der junge Mensch, der Gelegenheit hatte, an der Tagung des Reichsverbands der Jüdischen Kulturbünde teilzunehmen, wird... zum Schluß stärker als je von dem schmerzlichen Bewußtsein erfüllt gewesen sein, daß *seine* Generation nicht teilhabe an dem Ringen um die Neugestaltung jüdisch-kulturellen Lebens... In den viele Stunden währenden Auseinandersetzungen ist auf die Tatsache der Indifferenz der Jugend nur höchst selten hingewiesen worden... wenn, dann in kühler, konstatierender

Form . . . Die Jugend, wurde geäußert, . . . befasse sich mit Auswanderungsprojekten, sie schichte um – was bedeute ihr da noch Kultur?«<sup>1</sup>

Man rang um eine neu zu formende jüdische Kultur – für wen?, fragten die Jüngeren. Es berührte sie merkwürdig, daß man auf einer Kulturtagung zwar in allen Einzelheiten die spezifischen Probleme einer jüdischen Kleinkunstabühne behandelte oder die rein technischen der Erziehung des Schauspielers, nicht aber die Frage, welche Mittel es gäbe, um die Jugend dem Kulturbund zuzuführen:

»Kulturarbeit auf kurze Sicht bedeutet kurzsichtige Kulturarbeit . . . will der Kulturbund nur eine Notgemeinschaft, um nicht zu sagen: geistige Wärmehalle einer bestimmten Altersschicht sein, dann bleibe er so wie er ist; hat er aber den Ehrgeiz, das schöpferische Sammelbecken künstlerischer Strömungen zu bilden . . . dann darf er in keinem Fall auf die Jugend verzichten.«<sup>2</sup>

Auf die Überalterung des Publikums, von wenigen Ausnahmen wie dem Rhein-Ruhr-Bezirk abgesehen, war mehrfach hingewiesen worden. Man versuchte, jugendliche Besucher durch besondere Vergünstigungen heranzuziehen. Während einzelne Orte eine Sondermitgliedschaft für Jugendliche hatten, erteilten andere die Vergünstigungen nur an die Kinder von Mitgliedern. In Berlin z. B. wurden von jeder Vorstellung 50 Plätze zu verbilligten Preisen an die Jugendbünde abgegeben. Solche Eintrittsermäßigungen stellten natürlich nur eine Seite der Bestrebungen dar, die Jugend für den Kulturbund zu gewinnen. Wichtiger war die Frage, was man ihr inhaltlich zu bieten hatte.

»Dieselbe Jugend, die von ›Jeremias‹ begeistert und von ›Fidelio‹ erschüttert ist, hat für Pirandello und den späteren Schnitzler nur ein Achselzucken übrig.«<sup>3</sup>

»Wenn die Kulturbünde sich damit begnügten, im neuen Rahmen unverändert Form und Inhalt des bisher üblichen Kunstbetriebes zu übernehmen, so würden sie sehr schnell jedes Gehör bei den wirklich lebendigen Menschen unserer Gemeinschaft verlieren . . . Die Bedeutung künstlerischen Schaffens und Genießens für eine neue Zeit und für eine neue Generation muß neu durchdacht und geformt werden.«<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Heinz Berggrün in: C.V.-Zeitung, 16. September 1936.

<sup>2</sup> A.a.O.

<sup>3</sup> Dr. Friedrich Brodnitz, auf der Tagung der Jüdischen Kulturbünde, Berlin, April 1935 – Jüdischer Kulturbund, Varia.

<sup>4</sup> Dr. Friedrich Brodnitz, Kulturbünde und jüdische Öffentlichkeit, in: Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, November 1935.

Und wichtig war enger Kontakt mit der bündischen Jugend. Zahlreiche Jugendbünde wandten sich an den Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde um Beratung für ihre Laienspiele: Theater und Musik. Im Laufe des Sommers 1937 wurde versucht, das immer häufiger auftretende Verlangen aus Kreisen der Jugend nach künstlerischer Betätigung durch Errichtung eines Jugendbeirates beim Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde in organisatorische Bahnen zu lenken<sup>5</sup>. Es komme nicht so sehr darauf an, so argumentierte man, daß Mitglieder der Jugendbünde eine Theatervorstellung besuchten, ein Konzert hörten oder zu einem Rezitationsabend gingen, sondern entscheidend sei, daß die Bünde in ihrer Bildungsarbeit auf diese Theatervorstellungen, Konzerte und Rezitationsabende Bezug nähmen. Der Theaterbesuch solle nicht eine freiwillige und zufällige Angelegenheit des einzelnen Jugendlichen sein, nicht seine Privatsache, sondern in die Arbeit des Jugendbundes integriert werden<sup>6</sup>.

Auf diese Ziele hin forderte der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde die Bundesleitungen der Jugendbünde auf, Kulturbundausschüsse zu errichten. Diesen Ausschüssen waren Vorschläge aus dem Spielplan vorzulegen, die aus jüdischen und künstlerisch-erzieherischen Gründen besonders geeignet für die Jugendarbeit erschienen. Die ausgewählten Veranstaltungen sollten dann obligatorisch für den Besuch durch die von den Jugendbünden bestimmten Gruppen werden.

Die Vertreter der Jugendbünde stimmten diesem Vorschlag zu, aber das praktische Ergebnis blieb hinter den Erwartungen zurück, und es war nicht die Schuld des Kulturbundes, daß diese Bemühungen nicht zum Erfolg führten.

Berufliche Ausbildung, Sprachstudien und andere Auswanderungsvorbereitungen ließen nicht genügend Zeit, Kulturarbeit um ihrer selbst willen zu treiben. Trotzdem setzte der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde (gemeinsam mit dem Reichsausschuß der Jüdischen Jugendverbände und dem Jugendpflegedezernat der Jüdischen Gemeinde Berlin) den Versuch fort, zumindest die jüdische Jugend in den Umschichtungszentren mit musikalischen und literarischen Werken bekanntzumachen, und sie zu eigener künstlerischer Betätigung neben ihrer beruf-

<sup>5</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung, Dezember 1936.

<sup>6</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, August 1937.



lichen Arbeit anzuregen. Eine Reihe künstlerischer Veranstaltungen, auf denen konzertiert und rezitiert wurde, fanden in dieser Form statt.

Zu Beginn der Kulturbund-Tätigkeit hatten interessierte junge Menschen ihre Forderungen angemeldet, ohne daß sie später eigene Initiative folgen ließen:

»Der Anspruch der jungen Menschen kommt nicht von ungefähr, er kommt aus dem Glauben, daß ihr geistiges Wollen kein Phantom ist. Raum muß die Gemeinschaft des Kulturbundes der Jugend bieten, Raum in den Monatsblättern, im Vortragssaal und vielleicht sogar auf der Bühne . . . die schöpferische Unruhe der Namenlosen muß sich ein Forum schaffen.«<sup>7</sup>

Hierher gehörte das Problem des künstlerischen Nachwuchses. Auf dem Theater war es dadurch erschwert, daß es nur drei jüdische Bühnen gab, nicht genügend Regisseure, um werdende Schauspieler zu führen, und nicht genügend Praxis, um sie langsam heranreifen zu lassen; an Instrumentalisten und Sängern herrschte ein Überangebot, so daß junge Musiker wenig Chance hatten, überhaupt gehört zu werden, es sei denn mit besonders gesuchten Orchesterinstrumenten; und die meisten der jungen Maler und Malerinnen warteten vergebens auf den Augenblick, sich in einer Ausstellung der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Um so größere Bedeutung kam einem Versuch zu, der erstmalig im Februar 1936 gemacht wurde, nämlich eigens für die jüdische Jugend Berlins Theater zu spielen. Laut der städtischen Statistik gab es damals 4075 jüdische Schüler in Berlin, gegenüber 6477 im Vorjahre<sup>8</sup>, immer noch ein großes Potential. Mit Unterstützung des Reichverbandes der Jüdischen Kulturbünde und der Schulverwaltung der Jüdischen Gemeinde Berlin gegründet, brachte dieses »Theater der jüdischen Schulen« drei Jahre lang klassische und moderne Werke, jüdisches Gedankengut ebenso wie die große Weltliteratur seinem jugendlichen Publikum nahe. Dieser Bühne war es nicht darum zu tun, für junge Menschen zufällig geeignete Vorstellungen zu bieten, sondern der Spielplan war von vornherein ihren Bedürfnissen angepaßt. In der Schule wurden sie auf das kommende Stück vorbereitet, und nach der Aufführung diskutierte man im Unterricht über die Eindrücke. Jede der jüdischen Schulen Berlins hatte ein Mitglied ihres Lehrerkollegiums in einen Ausschuß delegiert,

<sup>7</sup> Kurt Julius Riegner, Die Jugend fordert, in: Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, März 1934.

<sup>8</sup> Jüdische Rundschau, 20. Mai 1938.

der gemeinsam mit der Theaterleitung (Werner Hinzemann, Ernst Raden) den Spielplan festlegte. Hier konnten die Lehrer miteinander Erfahrungen austauschen, die sie in Gesprächen mit ihren Schülern gewonnen hatten.

Molières »Der eingebildete Kranke« gab den Auftakt. »Kann man jungen Menschen etwas Besseres vorsetzen als ein Stück, das sich durch die Jahrhunderte als »ewig-jung« bewährt hat?«, fragte ein Journalist<sup>9</sup>. Und später sagt man über die Bedeutung des Theaters für die Jugend:

»Die Bildung, die der jüdischen Jugend außerhalb der Schule zuteil wird, ist notwendigerweise opportunistisch, weil sie zeitlich kurz bemessen ist und nur auf ein Ziel gerichtet sein muß: die Vorbereitung der Auswanderung. Die Gefahr der »Verengung des Bildungsradius« ist oftmals diskutiert worden und vor allem die Tatsache, daß diese Generation an den entscheidenden künstlerischen Erlebnissen unserer eigenen Jugend vorbeigeht: daß sie »amüsisch« erzogen wird. Um so bedeutungsvoller ist der Versuch des »Theater der Jüdischen Schulen«, diese Lücke in der Erziehung auszufüllen.«<sup>10</sup>

Von Werken jüdischer Thematik standen »Jusik« von Ossip Dymow, »Reubeni« von Brod-Rosenbaum, »Grüne Felder« von Perez Hirschbain, »Der Pojaz« von Franzos-Hirschfeld, und eine im Auftrage des Reichsverbandes von Friedenthal neugeschaffene Bearbeitung von Gutzkows »Uriel Acosta« auf dem Spielplan. Ferner u. a.: »Der zerbrochene Krug«, »Ein Glas Wasser«, »Das Extemporale«. Shakespeare war mit »Was ihr wollt« und der »Komödie der Irrungen«, Molière noch mit dem »Geizigen« vertreten. Bei der Gestaltung des Spielplans waren verschiedene Gesichtspunkte berücksichtigt worden: zugleich pädagogisch zu wirken und geistige Werte zu vermitteln, zugleich jüdische Stoffe nahezubringen und Weltliteratur zu erschließen, endlich aber auch die Phantasie junger Menschen anzuregen, ihnen durch die einmaligen Ausdrucksmittel des Theaters besondere Erlebnisse zu verschaffen. Als der Bestand dieser Bühne gefährdet war, setzten sich Lehrer von elf jüdischen Schulen Berlins für ihre Weiterexistenz ein<sup>11</sup>.

Wie dankbar und empfindsam die Jugend auf Theatererlebnisse reagierte, zeigt das Gedicht eines 19jährigen, das er nach einer »Figaro«-Aufführung der Berliner Kulturbund-Bühne schrieb:

<sup>9</sup> H. B-n, in: C.-V. Zeitung, 13. Februar 1936.

<sup>10</sup> Jüdische Rundschau, 14. Oktober 1938.

<sup>11</sup> A.a.O., 22. Januar 1937, Brief an die Redaktion.

*Dank für eine Oper*

Das Spiel ist aus. So unbeschwert  
Ward kaum ein Fest erdacht.  
Wenn auch der Alltag wiederkehrt  
Und Leiden sich und Trauer mehrt,  
So bleibt der Glanz doch unversehrt  
Von dieser einen Nacht.

Musik verstummt. Der Vorhang sinkt.  
Die Lichter flammen aus.  
Und doch im leeren Saale schwingt  
Noch Melodie; und jeder bringt  
Ein Lied, das tief im Blut ihm klingt,  
Als größtes Glück nach Haus.«<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Almanach 1934/1935, S. 27.

### 13. KAPITEL

#### WEITERE ARBEITSGEBIETE

*Konzerte:* Das Gespräch über jüdische Musik wurde mit weniger Schärfe, aber auch mit geringerer Anteilnahme geführt als die Diskussion über eine jüdische Dramaturgie. Während man gegen Lessing zu Felde zog, hörte man entzückt Haydn, und die Divergenzen um die Einsetzung Schillers in den Spielplan hatten in diesem Bereich keine Parallele, und nur das Beil des Zensors – von einem Rotstift kann schon die Rede nicht mehr sein – machte den großartigen Darbietungen von Bach, Beethoven und Brahms, Schubert und Schumann ein gewaltsames Ende.

Als Werbung für den zu gründenden Kulturbund fanden – damals noch unter der Ägide der »Gemeinschaft jüdischer Musiker« – im Juni 1933 in der Synagoge Prinzregentenstraße die ersten Konzerte statt. Der Chor stand unter Leitung von Dr. Singer, das Orchester unter der von Michael Taube, der sich große Verdienste um dessen Ausbau erwarb. Unter der Stabführung Taubes fand im Oktober desselben Jahres das erste Orchesterkonzert des Kulturbundes statt (Händel, Tschai-kowski, Mozart)<sup>1</sup>. Im Dezember führte der Leo Kopf-Chor das »Elias«-Oratorium von Mendelssohn auf. Die Dezember-Konzerte waren nicht so gelungen<sup>2</sup>, doch wenn es auch später Kritik an den Programmen gab, das Berliner Orchester unter Taube, Rosenstock, Steinberg und Schwarz, wie auch das Frankfurter Orchester unter Steinberg und Prüwer, erreichten ein beachtliches künstlerisches Niveau.

Hinsichtlich der Programme gingen die Meinungen auseinander. Der Musikkritiker der »Jüdischen Rundschau«, Dr. Hans Nathan, hielt es für einen Fehler, die Anschauungen des früheren Furtwängler-Publi-

<sup>1</sup> Jüdische Rundschau, 20. Oktober 1933.

<sup>2</sup> A.a.O., 29. Dezember 1933.

kums weiter zu nähren. Anstelle der üblichen Symphoniekonzerte – Symphonien am Anfang und Ende, der Solist in der Mitte –, die auf der Musik der letzten 150 Jahre basierten, sollte einmal versucht werden, eine Zeitlang ohne die »Unvollendete« auszukommen, d. h. ohne den Sinn, den sie in einem vollkommen überholten Solistenprogramm erhalten muß. Noch ein Grund sprach seiner Meinung nach gegen die Musik des 19. Jahrhunderts: in der Provinz bestanden die jüdischen Orchester zum großen Teil aus Liebhabern, und die beiden Berufsorchester verloren dauernd Mitglieder, nahmen neue Ungeschulte hinzu, ihre Entwicklung wurde fortwährend unterbrochen: so schwand allmählich die Grundlage für rein symphonische Musik. Dr. Nathan plädierte dafür, sich an die Musik zu halten, die mehr Klarheit, Stimmigkeit besitzt, an die für Streicher oder Bläser aus dem 16. und 17. Jahrhundert bis Bach, und selbstverständlich auch an die moderne Musik<sup>3</sup>.

Andere Referenten warben um Verständnis für gewisse Unzulänglichkeiten. Werke und Künstler ständen den Kulturbünden nur in sehr beschränkter Anzahl zur Verfügung. Das dürfe die Kritiker nicht veranlassen, sich mit minderwertigen Leistungen abzufinden oder sie gar zu loben, doch müßten die tatsächlichen Verhältnisse sie von einer übertriebenen richterlichen Strenge gerade in der Programmfrage abhalten:

»Könnten wir mit einem stärker besetzten Orchester rechnen, hätten wir mehr und virtuosere jüdische Bläser, so hätten wir von den Symphonien Gustav Mahlers mehr als nur die Erste Symphonie (und diese in einer vereinfachten Fassung der Partitur) gehört. Für das letzte Konzert des Frankfurter Orchesters bestand die Aufgabe darin, die Teilnahme einer größeren Hörerzahl durch ein leichtverständliches, dabei wertvolles Programm zu erwecken, es in Übereinstimmung mit den Repertoire-Vorschlägen der Sängerin zu bringen und Musik eines jüdischen Komponisten darin aufzunehmen. So kamen zwei Orchesterlieder von Mahler zwischen den köstlichen Suiten-Sätzen von Bizet und der ›da capo‹ verlangten Ouverüre zum ›Zigeunerbaron‹ zu stehen. Gustav Mahler und Johann Strauß – das hätte die Kritik mit einem gewissen Recht als eine Notlösung hinstellen dürfen . . .«<sup>4</sup>

Divergierten die Ansichten über die Programme – »Es ist fraglich ob ein Programm, wie es das letzte Kulturbundkonzert aufwies, heute noch

<sup>3</sup> Referat Dr. *Hans Nathan* auf der Kulturtagung des Reichsverbandes, September 1936 – Alfred Klee-Archiv.

<sup>4</sup> *Robert Müller-Hartmann*, Gestaltung der Musikprogramme, in: Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes Hamburg, März 1937.

einen Sinn hat. Das Programm bestand aus einer Folge von Arien und Ensembles«<sup>5</sup> –, die Fortschritte des Orchesters wurden einheitlich gewürdigt:

»Die Bläser haben viel klangliche und rhythmische Disziplin angenommen; sie beginnen, sich dem kammermusikalisch beweglichen und weichen Spiel der Streicher anzugleichen. Die Arbeit der beiden Dirigenten Rosenstock und Taube war ungewöhnlich fruchtbar; sie hat ein ungezügelt nebeneinander junger Temperamente in ein organisiertes Miteinander verwandelt, dessen Entwicklung keineswegs abgeschlossen ist.«<sup>6</sup>

Im Frühjahr 1934 regte der Kulturbund alle diejenigen Mitglieder, die sich für die moderne jüdische Musik interessierten, an, ihre Adressen unverbindlich in eine Liste einzutragen<sup>7</sup>. Allerdings begegnete die Definition jüdischer Musik einigen Schwierigkeiten.

Jüdische Musik habe zum großen Teil Bekenntnischarakter, meinte Dr. Hans Nathan<sup>8</sup>; das Gedankliche spiele bei dieser Musik eine Rolle, deshalb gäbe es eine Menge Chöre und Lieder, weniger Instrumentalmusik. Zwischen Textlichem und Instrumentalem lägen die ersten Versuche rein jüdischer Musik überhaupt – Bühnenmusiken für »Habimah«, Meyerhold, Granowsky. Wenn man für ein Programm nicht ein geeignetes Werk fände, »gezeichnet vom Erlebnis des Judentums, voll neuer jüdischer Fragestellungen, neuer Bindungen«, so solle man doch wenigstens das Werk eines modernen jüdischen Komponisten übernehmen, wenn auch nur aus menschlichem und nationalem Zusammengehörigkeitsgefühl.

In den Worten Dr. Singers: Zwischen liturgisch-jüdischer Musik wie Volksgesang auf der einen und Orchestermusik jüdischer Komponisten auf der anderen Seite bewegten sich die Aufgaben des Kulturbundes. Hinzu kam das Kunstlied jüdischer Komponisten, das vom geschichtlichen Geist des jüdischen Volkes erfüllte Oratorium Händels und Mendelssohns, und die Versuche moderner Musiker, jüdisches Melos in einen neuen vokalen Stil einzufangen<sup>9</sup>. Abschließend hierzu sagte Singer:

»Die jüdische Musik ist keineswegs Orchestermusik; sie ist vokal, inbrünstiges Beten, Gesang des Einzelnen oder Vieler, aber nicht instrumental.

<sup>5</sup> Jüdische Rundschau, 28. September 1934.

<sup>6</sup> A.a.O., 23. März 1934.

<sup>7</sup> A.a.O., 13. April 1934.

<sup>8</sup> Referat, a.a.O.

<sup>9</sup> Referat auf der Kulturtagung des Reichsverbandes, September 1936, a.a.O.



Sonst ist eben ein westlicher Faktor hinzugekommen. Daß wir gewisse Melodien in unserem Kulturbundbereich als jüdische anerkennen, oder daß wir Orchesterwerke der jüdischen Komponisten als jüdisch bezeichnen, das ist eine Verlegenheit. Nach der Erkenntnis und den Erfahrungen der wirklichen Fachleute ist die jüdische Musik nur in der synagogalen Musik und im jüdischen Volkslied existent.«<sup>10</sup>

Wie stand es um die Musik jüdischer Komponisten? Singers Herz hing »an der Inbrunst im symphonischen Werk Mahlers, an der Problematik der Schönbergschen Tonsprache, an kammermusikalischer Formkunst Milhauds und Ravels, an der Lebendigkeit des Tochtschen Talents, an der jüdischen Beseeltheit Ernest Blochs, an der romantischen Ausdruckskraft junger jüdischer [Komponisten], an der bunten Vielseitigkeit im Variationenwerk von Bernhard Sekles, an der Wort-Ton-Durchdringung im Oratorium Karel Salomons (im Bunde mit Arno Nadel)«. Das alles aber verlangte Zeit, gewaltige Vergrößerung des orchestralen Apparates, Zusammenziehung von mehreren Chören zu einem großen, setzte vorsichtige Erziehung des Publikums zu den Fragen und Problemen neuer Musik voraus, erforderte Vorbereitung im Artistischen und Erkenntnismäßigen<sup>11</sup>.

Chormusik war eines der traditionellen Gebiete jüdischen Musizierens, aber »wir können keine Chormusik erwarten, solange nicht die Menschen da sind, die sie singen«<sup>12</sup>. Trotzdem gelang es Chemja Winawer, mit seinem Chor neue, eigenwillige Wege zu gehen.

Von 39 Orchesterwerken und Oratorien, die im Berliner Kulturbund zur Aufführung kamen, hatten 19 jüdische Komponisten; das Verhältnis für Frankfurt war 45 : 15; das für Breslau 31 : 10<sup>13</sup>. Insgesamt wurden 155 verschiedene Werke der folgenden 69 jüdischen Komponisten durch die jüdischen Kulturbünde aufgeführt:

Abraham, Achron, Hugo Adler, Birnbaum, Bloch, Brandmann, Brüll, Chajes, Dessau, Dobrowen, Duschkin, Dymont, Rossi »Ebreo«, Engel, Fromm, Fuchs, Gal, Geiger-Kullmann, Gnessin, Goldmark, Goldschlag,

<sup>10</sup> Schlußwort *Singer*, a.a.O.

<sup>11</sup> *Kurt Singer*, Unser Arbeitsprogramm, in: Monatsblätter des Kulturbundes Deutscher Juden, Dezember 1933.

<sup>12</sup> Referat *Karl Adler* auf der Kulturtagung des Reichsverbandes, September 1936 – Alfred Klee-Archiv. – K. A. hatte in Stuttgart, einer Gemeinde von 4000, einen Chor von 200 gebildet, der regelmäßig wöchentlich zusammenkam.

<sup>13</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, Februar 1938.

Goldschmidt, Großmann, L. Guttmann, O. Guttmann, Halévy, Hirschberg, Jospe, Juon, Katz, Kipnis, Kirschner, Kirman, Klemperer, Kopf, Korngold, Kornitzer, Kowalski, Krein, Kreisler, Lampel, Leichtentritt, Lewandowski, Mahler, Mendelssohn, Meyerbeer, Millner, Nadel, Naumbourg, Offenbach, Rathaus, Rose, Roskin, Rosowsky, Rothstein, Rubinstein, Schalit, A. Schönberg, J. Schönberg, Seelig-Baß, Sekles, Stillman, Stutschewski, Toch, Walter, Weprik, Weinberger, Wiener, Winawer.

Das musikalische Preisausschreiben des Reichsverbandes im Jahre 1936 war zweifellos eine Ermutigung jüdischer Komponisten. Folgende Werke wurden preisgekrönt:

Gruppe 1: Feierliches Vorspiel – Werner Seelig-Baß, Berlin. Das Werk wurde am 31. März 1937 bei einer festlichen Kundgebung anlässlich des 40jährigen Bestehens der Zionistischen Vereinigung für Deutschland in Berlin uraufgeführt.

Gruppe 2: Chorwerk mit Orchesterbegleitung – Richard Fuchs, Karlsruhe.

Gruppe 3: A-Cappella-Chöre – Hugo Adler, Mannheim.

Zur Aufführung empfohlen wurden Werke von Walter Hirschberg, Berlin; Julius Chajes, Wien; Max Kowalski, Frankfurt/Main; Erich Katz, Freiburg i. Br.

*Bildende Künste:* Die Lage der Bildenden Künstler war schon in den Jahren vor 1933 schwierig. Die wirtschaftliche Krise in Deutschland, verbunden mit Einstellung der Bautätigkeit, hatte ihnen wenig Spielraum geboten, ihre Werke zu verkaufen. Im Jahre 1933 stellten die jüdischen Kunstschüler an den öffentlichen Kunstschulen Deutschlands 1,5 % der Studentenschaft; in den Lehrkörpern spielten Juden so gut wie keine Rolle, woraus sich erklärt, daß der Arierparagraph<sup>14</sup> dort erst spät zur Anwendung kam.

Der politische Umschwung wirkte sich in erster Linie in den Künstlervereinigungen aus, die nach und nach »gleichgeschaltet« wurden; dadurch wurde ihren jüdischen Mitgliedern die Möglichkeit genommen, ihre Arbeiten auszustellen und zum Verkauf anzubieten. An die Stelle

---

<sup>14</sup> Jüdische Rundschau, 5. Januar 1934.

des allgemeinen Publikums hatten die jüdischen Kunstfreunde zu treten – aber die Verschiebung lag nicht nur im Numerischen. Die wirtschaftliche Basis des jüdischen Mittelstandes schrumpfte, man verkleinerte die Wohnungen, man lebte auf Abruf, bis eine Gelegenheit zur Auswanderung kam – wer in einer solchen Situation dachte an den Erwerb von Kunstwerken? In dieser aussichtslosen Lage verließ eine Reihe jüdischer Künstler Deutschland.

Aber die geblieben waren – vier Jahre später, am 1. Juli 1937 war die Zahl der jüdischen Maler, Bildhauer und Graphiker, wie bereits früher erwähnt, 217 – wollten nicht nur existieren (das konnten sie notfalls auch in einem anderen Beruf); sie wollten wirken. In einer der ersten Ankündigungen des werdenden Kulturbundes<sup>15</sup> wurden neben Schauspiel, Oper, Konzerten, Vorträgen auch Kunstausstellungen genannt, ein Arbeitsfeld, dessen Leitung Dr. Max Osborn – Sprecher, Ratgeber und Helfer der jüdischen Künstler – und Prof. Eugen Spiro übertragen wurde. Gleichzeitig mit der Premiere von »Nathan der Weise« im Oktober 1933, wurden in den Wandelgängen des Berliner Theaters Werke von Eugen Spiro, Josef Bato und Martin Bloch ausgestellt. Ausstellungen fanden entweder in den Ateliers der Künstler, in Form organisierter Führungen, oder in den Räumen des Theaters statt. Im April 1935 veranstaltete der Berliner Kulturbund eine Liebermann-Gedenkfeier. In Frankfurt, Hamburg und in einigen anderen Orten wurden Studios, Kunstausstellungen und Vorträge über Bildende Kunst zu einem Teil der Kulturbundarbeit.

Trotzdem blieb diese Tätigkeit peripher. Es ist dem Kulturbund nicht gelungen, ein Kunstgespräch anzuregen, und es gab weder Bilderkäufer noch Bilderstürmer, so daß Max Osborns Klage, an die Bildenden Künste habe man allenthalben bei der Aufstellung der Programme zuletzt gedacht<sup>16</sup>, nicht ganz unberechtigt war. Inwieweit das mangelnde Interesse des Publikums am Schaffen Bildender Künstler damals durch organisatorische und erzieherische Maßnahmen zu überwinden gewesen wäre, bleibt dahingestellt. Zwar widerlegte Osborn die Behauptung, daß die Juden keine »Augenmenschen« seien, durch die ansehnliche Liste hervorragender jüdischer Kunstleistungen, aber auch er mußte

<sup>15</sup> A.a.O., 28. Juli 1933.

<sup>16</sup> Mitteilungen des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr, November 1934.

zugeben, daß der Sinn für Form und Gestaltung unter den Juden im allgemeinen nicht immer die wünschenswerte Pflege gefunden hatte. Er warnte davor, unter den Juden in Deutschland ein Künstlerproletariat aufkommen zu lassen, und er sah die Aufgabe der Kulturbünde besonders darin,

»durch gründlicheres Eindringen in die Vorstellungswelt der Bildenden Künstler unsere geistige Existenz zu bereichern, unser Auge zu bilden, unsere Hand zu lenken, und dadurch auf alle Dinge der Gestaltung hinzuwirken, die von jüdischen Kräften in Angriff genommen werden. Jede handwerkliche, industrielle und gewerbliche Tätigkeit, der sie sich zuwenden, wird davon erheblichen Vorteil haben.«<sup>17</sup>

Nach Bestandsaufnahme der in Betracht kommenden Persönlichkeiten im ganzen Reichsgebiet wurde im Januar 1936 beim Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde ein »Sekretariat für Bildende Kunst« errichtet, mit der Aufgabe, die in Deutschland lebenden jüdischen Maler, Bildhauer und Graphiker zu erfassen und sachkundig zu beraten. Seine Tätigkeit bestand darin, »durch Veranstaltung von Ausstellungen verschiedener Art und sonstige fördernde Maßnahmen die Beziehungen zwischen den jüdischen Künstlern und dem jüdischen Publikum . . . möglichst eng zu gestalten, sowie darüber hinaus die Interessen der in Deutschland lebenden jüdischen Künstler im jüdischen Bereich wahrzunehmen«<sup>18</sup>. Im April 1936 veranstaltete das Sekretariat, in Gemeinschaft mit der Künstlerhilfe der Jüdischen Gemeinde Berlin, der Reichsvertretung der Juden in Deutschland und dem Jüdischen Museum, eine Reichsausstellung jüdischer Künstler in Berlin. In den Räumen des Jüdischen Museums wurden Arbeiten von Künstlern aus Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt/Main, Hamburg, Hannover, Köln, Mannheim, München und Stuttgart gezeigt. Die Berliner Künstler hatten im Interesse ihrer Kollegen aus dem Reich auf eine Beteiligung an dieser Frühjahrsausstellung verzichtet. »Die in Berlin ansässigen Künstler sind gegen die im Reich lebenden im Vorteil . . . Die Tatsache ist bekannt, daß z. B. die jüdische Jugend in kleineren Gemeinden gar nicht mit dem Wirken eines Künstlers vertraut gemacht werden kann . . . Die Einrichtung einer Wanderausstellung wäre sehr zu begrüßen.«<sup>19</sup>

<sup>17</sup> A.a.O.

<sup>18</sup> Informationsblätter der Reichsvertretung, Januar/Februar 1936.

<sup>19</sup> *Lisbet Cassirer* in: Mitteilungen des Reichsverbandes, September 1937.

In Berlin lebten zwei Drittel aller im Reichsverband gemeldeten Bildenden Künstler. Der größte Teil von ihnen war in Schulen als Lehrer angestellt. Andere waren Ärzte, kaufmännische Vertreter und Handwerker wie Stubenmaler und Drucker.

*Vortragswesen:* Ein anderes »Randgebiet« stellte die Vortragsarbeit der Kulturbünde dar; in den Großgemeinden erhielt sie von vornherein ihren Platz dadurch angewiesen, daß die jüdische Bevölkerung dort gleichzeitig ihre »Lehrhäuser« hatte. Es wäre sinnlos gewesen, hätte der Kulturbund in irgendeine Konkurrenz zu diesen Instituten der Erwachsenenbildung<sup>20</sup> treten wollen, die in planvollen Kursen Wissen auf allen jüdischen Gebieten vermittelten.

Die Abgrenzungen gegenüber den Lehrhäusern gelang jedoch nur teilweise. In der Fülle des Vortragsbetriebes etwa im jüdischen Berlin, wo auch die jüdisch-politischen Organisationen, der Jüdische Museumsverein, die Frauenverbände, der Verein für Jüdische Geschichte und Literatur, die landsmannschaftlichen und religiösen Vereinigungen Vortragsarbeit leisteten, hätte diese Tätigkeit des Kulturbundes nur dann eine Berechtigung gehabt, wenn sie ein spezifisches Gesicht gehabt hätte. Danach würde man aber vergeblich suchen. In mittleren und kleinen Gemeinden war die Situation anders; dort war oft, außerhalb des Gottesdienstes, der Kulturbund der einzige Sprecher. In Hamburg beschränkte sich der Kulturbund, auf Grund eines Abkommens mit der Gemeinde, auf wenige Vorträge auf dem Gebiete der Kunst. Alle anderen Vorträge wurden durch den Jüdischen Religionsverband Hamburg und durch die Franz Rosenzweig Gedächtnis-Stiftung gehalten. Ein Kritiker schrieb über diesen Arbeitsbereich:

»Tatsächlich vermochten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Vorträge des Kulturbundes bisher keinerlei Resonanz zu erwecken. Dies liegt einerseits daran, daß – dies muß einmal offen ausgesprochen werden – die Zahl der Vortragenden zu klein, um nicht zu sagen: exklusiv ist (es sprechen immer wieder dieselben Redner, die sich meist nur peripher mit jüdischen Dingen befassen) und andererseits an der Hörerschaft, der typischen Hörerschaft des Kulturbundes: ältere anspruchslose und jüdischen Dingen

<sup>20</sup> Siehe hierzu: *Ernst Simon*, Aufbau im Untergang. Jüdische Erwachsenenbildung im nationalsozialistischen Deutschland als geistiger Widerstand. Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1959.



sehr fernstehende Menschen, für die die Befassung mit jüdischen Problemen eigentlich keine innere Notwendigkeit ist. Wir sind der Auffassung, daß der Kulturbund sein Vortragsprogramm gründlich reformieren oder aufgeben und sich seinen eigentlichen Aufgaben, der Pflege des Theaters und der Musik, dafür intensiver zuwenden sollte.«<sup>21</sup>

Ein Versuch, die Vortragsarbeit auszuweiten, hatte nur begrenzten Erfolg. Von 44 Vortragenden in den verschiedensten Teilen des Reiches, die, jeder mit einer Anzahl von Themen, vom Reichsverband als Referenten vorgeschlagen waren, wurden von den Kulturbünden nicht mehr als 19 herangezogen, und eine Reihe qualifizierter Kräfte stand auch weiterhin abseits<sup>22</sup>.

»In unsrer Kulturbundarbeit stellen wir drei Kreise der Interessiertheit fest: das Theater fesselt alle, Musik viele, der Vortrag, der ja immer eine Reflexion . . . über einen Ausschnitt des Lebens darstellt, vergleichsweise wenige«, mußte Rabbiner Dr. Max Wiener, Mitglied des Präsidiums des Reichsverbandes, zugeben. Dr. Wiener, der selbst ein geschätzter Redner war, versucht, das Phänomen des Vortrags zu erklären:

»Er muß doppelt reizen und doppelt unbefriedigt lassen. Er muß dem Hörer plausibel machen, wie wenig er bieten kann, wenn gar keine Anschauung des Ursprünglichen, Quellenmäßigen mitgebracht wird. Und er muß durch den Gehalt dessen, was er gibt, dazu anlocken, in noch so bescheidenem Maße den Versuch bei den Quellen selbst zu machen. Nichts ist so unlohnend, so enttäuschend, wie seine Bildung aus einer Fülle von Vorträgen zu beziehen, . . . nichts so fruchtbar, als da und dort zum . . . Weiter-suchen angeregt zu werden.«<sup>23</sup>

*Kleinkunst:* Den Juden unter Nazi-herrschaft fehlten natürlich alle Ausdrucksmöglichkeiten für echte Kleinkunst – Aktualität hätte nie die Zensur passiert und Persiflage zum Auftrittsverbot geführt. Ironie durfte nur Selbst-Ironie sein, und Satire mußte an den geeigneten Objekten vorbeigehen – blieb nur Scherz, und der manchmal ohne tiefere Bedeutung. So kam es, daß jenes Zwischenreich zwischen Theater und Conférence (an dem der Vollständigkeit halber nicht vorübergegangen werden kann) bei der Kritik nicht immer gut abschnitt:

<sup>21</sup> Dr. Gerhardt Neumann in: Jüdische Rundschau, 28. Juli 1936.

<sup>22</sup> H. F., Tendenzen der Vortragsarbeit, in: Mitteilungen des Reichsverbandes, Mai 1938.

<sup>23</sup> Der jüdische Vortrag, in: Pult und Bühne, S. 31, 33.



»Was sich jedoch allenthalben dem unbefangenen Betrachter als jüdische Kleinkunst vorstellt, das ist ein Mischmasch aus abgestandenem Herrnfeld-Theater und abgelagertem ›Kabarett der Komiker«, ein Salat von uralten Berlin N- und Berlin W-Resten, der von jeder jüdischen Haltung ebensoweit entfernt ist wie von einer jüdischen ›Kleinkunst.«<sup>24</sup>

Der Leiter der Kleinkunstabühne des Berliner Kulturbundes, auf den sich diese Worte bezogen, war Max Ehrlich<sup>25</sup>, dem alles Programmatische fernlag, nicht nur das programmatisch Jüdische. Seine »Revue« im Kulturbund – wie er seine »Gespielten Witze«, Sketche, Possen und Chansons nannte – hatten Titel wie »Essig und Öl«, »Bitte Einsteigen«, »Gemischtes Kompott«. Die Musik stammte von seinem Freund und Kollegen Willy Rosen.

Der Versuch, dem Kabarett eine spezifisch jüdische Note zu geben, war in den ersten beiden Jahren der Kulturbundtätigkeit von dem jungen Regisseur Nicolai Eljaschoff gemacht worden. Das Ergebnis war z. B. der »Östliche Bilderbogen«, der sich im Stile des »Blauen Vogel« aus Tänzen und aus in der Form lebender Bilder dargestellten Gesängen zusammensetzte. »Es war zweifellos ein Abend von hohem künstlerischem Niveau«, schrieb Margarete Edelheim<sup>26</sup>, und fuhr fort:

»Aber das, was dort geboten wurde, war nicht eigentlich ›Das Jüdische« oder jüdische Kunst schlechthin. Es war höchstens ein Ausschnitt aus jüdischem Leben, nämlich aus dem Milieu der polnischen und russischen Ghettos. Vom Volkstum her gesehen war es slawisch, von der Seelenstimmung her war es ostjüdisch, d. h. aus der Seele des durch die äußeren Umstände bedrückten und unfreien, aber im besten Sinne mit jüdischer Tradition verbundenen Menschen gestaltet. Und gerade durch diese Darbietungen wurde erst recht die Frage lebendig: was ist nun jüdische Kleinkunst?«

Frau Edelheim kam zu dem Ergebnis, daß es eine genau definierbare jüdische Kleinkunst nicht gibt. Wir werden chassidische Tänze, ostjüdische Lieder, die Schilderung irgendwelcher New Yorker East Side-Szenen, ein Volkslied aus dem Emek immer wieder als Teilausschnitte empfinden müssen, die, zusammen, die Vielfalt ergeben, die jüdisches Leben nun einmal bestimmt. Form und Inhalt werden jedoch immer

<sup>24</sup> »Jüdisches Theater in Deutschland«, in: Israelitisches Familienblatt, 18. Juni 1936.

<sup>25</sup> Bekannt geworden war er im »Kabarett der Komiker« am Kurfürstendamm, als Menelaus in Max Reinhardts »Schöne Helena«-Inszenierung im Großen Schauspielhaus, als Onkel Eli in »Jettchen Gebert« im Theater am Nollendorfplatz.

<sup>26</sup> Programmhefte des Jüdischen Kulturbundes, Bezirk Rhein-Main (Frankfurt), September 1935.

von der Umwelt abhängig sein, und Frau Edelheim warnte davor, einen Teilausschnitt etwa für das Gesamtbild zu halten.

*Film:* Im Januar 1935 waren die Beratungen über Filmaufführungen im Rahmen des Kulturbundes so weit gediehen, daß man Dr. Kurt Pinthus, als Experten, um ein Exposé bat, das von Dr. Werner Levie und Hans Zander, vom verwaltungstechnischen Standpunkt aus, ergänzt wurde<sup>27</sup>.

Das Problem war klar: Filme jüdischer Autoren und Regisseure, oder mit jüdischen Schauspielern, durften in Deutschland nicht mehr laufen. Sollte es dem Kulturbund gelingen, solche Filme in geschlossenen Vereinsvorführungen zu zeigen, so hätte das jüdische Publikum die Möglichkeit, seine beliebten Stars wiederzusehen, und mit dem Überschuß, der sich zweifellos daraus ergäbe, könnte ein künstlerisch anspruchsvolleres Programm in den anderen Arbeitszweigen finanziert werden.

Tatsächlich sollte die Filmarbeit einmal zur entscheidenden Tätigkeit des Kulturbundes werden – wenn auch nicht in der von den Initiatoren geplanten Form –, doch dies erst in den letzten Jahren seiner schattenhaften Existenz nach den Novemberpogromen 1938. Hinkel war schon im Jahre 1935 den Filmplänen nicht abgeneigt, doch wie immer drängte er auf straffe Zentralisierung. Er war bereit, den Vorschlägen näherzutreten, wenn sie innerhalb einer monopolisierten Filmstelle beim Reichsverband verwirklicht werden könnten<sup>28</sup>.

Am 2. Juli 1936 legte Hanns Brodnitz, von der Leitung des Reichsverbandes beauftragt, ein Exposé vor, das sich auf die Erklärung Hinkels stützte, ausländische Filme jüdischen Charakters oder solche Filme, die im Ausland unter Mitwirkung von Juden gedreht worden waren, könnten im Kulturbund nach erfolgter Zensur durch den Staatskommissar unter Ausschaltung der Reichsfilmprüfstelle zur Aufführung gelangen<sup>29</sup>.

Da eine Genehmigung für Devisenausfuhr nicht zu erhalten war, mußten die Filme entweder unentgeltlich zur Verfügung gestellt, oder die Gelder im Inland zum Kauf von Rohfilm verwendet werden. Die

---

<sup>27</sup> Jüdischer Kulturbund, Varia.

<sup>29</sup> A.a.O.

<sup>28</sup> Alfred Klee-Archiv.

Vermittlung der Regisseure Max Reinhardt, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Joe May, Berthold Viertel, Eric Charell, sowie die Intervention der Produktionsleiter Erich Pommer, Alexander Korda, Paul Czinner gaben diesem Plan Aussichten. Verhandlungen sollten mit amerikanischen Gesellschaften aufgenommen werden, die unter jüdischer Führung standen, wie auch mit einigen englischen und französischen Firmen, um zunächst je eine Kopie zu erhalten. Diese Kopie wäre dann Hinkel zur Genehmigung vorzulegen und mit einigen erklärenden, eingekopierte deutschsprachigen Untertiteln versehen – was ca. 200 RM pro Film gekostet hätte – in Vertrieb zu nehmen.

Für jede Spielzeit war die Vorführung von 12 Filmen vorgesehen, und nach Ablauf der Berliner Veranstaltungsserie sollten die Kopien den Kulturbünden im Reich zur Verfügung gestellt werden. Folgende Filme waren in Aussicht genommen: »Sommernachtstraum« (Max Reinhardt), »Die Lustige Witwe« (Ernst Lubitsch), »Liliom« (Fritz Lang), »Modern Times« (Chaplin), »Der Golem« und »Schuld und Sühne« mit Harry Baur, »Madame Dubarry« mit Gitta Alpar, »Abdul Hamid« mit Fritz Kortner, sowie Filme mit Elisabeth Bergner, Paul Muni, Peter Lorre, Richard Tauber, Joseph Schmidt und Al Jolson. Schallplatten jüdischer Künstler, die im Handel nicht mehr erhältlich waren, sollten das Rahmenprogramm bilden.

Die Rentabilitätsberechnung basierte auf einem Filmtheater von 500 Plätzen zu einem Durchschnitts-Eintrittspreis von 1.30 RM; bei zwei Vorstellungen täglich, Samstags und Sonntags drei Vorstellungen, konnte ein Monatsumsatz von 30 000 RM erreicht werden, so daß – bei 50% Unkosten – allein in Berlin mit einem monatlichen Überschuß von ca. 15 000 RM gerechnet werden konnte. Alles war bereit – bis auf das Filmtheater. Es erwies sich als unmöglich, in Berlin einen geeigneten Raum zu finden, in dem Normal-Filme hätten gezeigt werden können. Man dachte daran, alle Kopien auf Schmalfilme zu reduzieren, aber das wäre zu kostspielig und technisch zu kompliziert gewesen<sup>30</sup>. Inzwischen wurde die Haltung der Behörde unnachgiebiger, und da die Palästinafilmstelle der Zionistischen Vereinigung in Berlin wie im Reich gewisse Erfahrungen in Filmvorführungen hatte, drängte Hinkel darauf, wie-

---

<sup>30</sup> A.a.O.

derum auf Zentralisierung bestehend, beide Organisationen in der Auswertung des Projektes zusammenzubringen<sup>31</sup>.

Ob auf Hinkel von der Reichsfilmstelle Druck ausgeübt wurde, oder ob er sich nicht dem Vorwurf aussetzen wollte, Juden das Privileg zu geben, gewisse Filmstars zu sehen, die dem deutschen Publikum unerreichbar waren – als schließlich am 28. November 1937 der Kulturbundsaal in der Kommandantenstraße eröffnet wurde, der auch für Filmvorführungen ein ideales Auditorium bot, war das große Projekt jedenfalls auf die Erlaubnis zusammengeschrumpft, nur noch »jüdische« Spielfilme und Palästina-Dokumentar-Filme zu zeigen. So begann die Filmstelle, unter dem Namen »Institut für Jüdische Filmarbeit Kol Noa«, ihre Tätigkeit mit dem von einer jüdischen Gruppe in Warschau gedrehten Film »Idel mit'n Fidel«, mit dem jiddischen Star Molly Picon, der nach erfolgreicher Laufzeit in Berlin auch in der Provinz gezeigt wurde.

Zutritt zu den Filmvorführungen stand allen jüdischen Gemeindeangehörigen offen. Für diejenigen Besucher, die nicht Kulturbundmitglieder waren, wurde eine besondere Film-Ausweiskarte geschaffen<sup>32</sup>.

*Kritik:* Seit Ludwig Börne hatten sich Juden in der literarischen Kritik ausgezeichnet. Maximilian Harden und Alfred Klaar, Karl Kraus und Siegfried Jacobsohn, Alfred Kerr und Monty Jacobs, Fritz Engel und Emil Faktor, Alfred Polgar und Felix Salten, Arthur Eloesser und Julius Bab, Fritz Mauthner und Ernst Heilborn, Kurt Pinthus, Lutz Weltmann und der Halbjude Bernhard Diebold – um nur eine Auswahl zu nennen – hatten einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Dramas und Theaters. Einige wenige von ihnen setzten ihre kritische Tätigkeit im Bezirk der Jüdischen Kulturbünde fort.

Aber war es eine Fortsetzung? Ihre Plattform wurde die jüdische Presse, insbesondere die großen Zeitungen Jüdische Rundschau, CV-Zeitung, Israelitisches Familienblatt, Der Schild, das Jüdische Gemeindeblatt Berlin. Die Rolle dieser Blätter – und einiger anderen Zeitschriften – in Nazi-Deutschland ist noch nicht voll gewürdigt worden.

<sup>31</sup> A.a.O., Sitzung des Verwaltungsrats vom 10. Februar 1937.

<sup>32</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, April 1938.

Sie waren die Stimme einer verfolgten Minderheit unter einer Diktatur. Jedes Wort wurde von den Behörden unbarmherzig unter die Lupe genommen; jedes Wort wurde jenseits der Reichsgrenzen von den freien Judenheiten studiert; jedes Wort, und mehr noch: was zwischen den Zeilen stand, wurde von dem eigentlichen Leserkreis, den Juden in Deutschland, auf Hoffnung und Warnung durchprüft.

Hier wuchsen die Kritiker des Theaters, der Musik, der Bildenden Kunst, zu Präzeptoren der jüdischen Würde, zu Weisern jüdischer Kultur. Die rein ästhetisch-beziehungslose Betrachtung eines Kunstwerkes hatte aufgehört – die Frage war immer, wie fügte es sich in die spezifisch politische, seelische Situation?

Die Rezensenten hatten die schwere Aufgabe, das rein Künstlerische niemals außer acht zu lassen, und dennoch der einmaligen Lage der Gebenden und Nehmenden, der Spieler und des Publikums, Rechnung zu tragen, die es zu leiten, zu ermutigen, zu trösten galt. Die ganze Kultur-Debatte, das Gespräch um Richtung und Gesicht des Kulturbundes, wurde von der jüdischen Presse getragen, gefördert, inspiriert: sie wurde zum moralischen Maßstab und zum jüdischen Gewissen.

Auf der anderen Seite aber gab es objektive Schwierigkeiten, die dem Kritikerberuf, insbesondere in der Provinz, entgegenstanden. »Der um die Wiederbefestigung seiner Existenz ringende Künstler erwartete von dem Kritiker nicht selten anstatt eines Urteils eine der Wertmaßstäbe bare, rückhaltlose Förderung. In Einzelfällen suchte er, um zu einer günstigen Besprechung zu gelangen, auf die Wahl des Kritikers bei seiner eigenen Veranstaltung Einfluß zu gewinnen.«<sup>33</sup>

Der Mangel an Distanz erwies sich als ein erschwerender Faktor:

»Was ergibt sich daraus für unsere Situation? Die Gefahr einer sehr erheblichen Überbewertung der künstlerischen Darbietungen . . . Wenn man sieht, wie heute einfach alles mit Beifall überhäuft wird, so muß man doch einmal aussprechen, daß diese Erfolge nicht immer als Erfolge zu werten sind, wie sie wirklicher Leistung gebühren . . .«<sup>34</sup>

Dem wurde entgegengehalten, daß die Veranstaltungen der Kulturbünde nicht mit allgemeinen Darbietungen ähnlichen Gehalts und ähnlicher Form auf einen Nenner gebracht werden dürften, da sie aus einer

<sup>33</sup> *Artur Holde* in: Programmhefte des Jüdischen Kulturbundes, Bezirk Rhein-Main (Frankfurt), September 1935.

<sup>34</sup> *Jüdische Rundschau*, 19. März 1937.





PROF. MARTIN BUBER während eines Vortrags in Berlin, 1934

Photo: Pisarek, Berlin





besonderen Situation entstanden waren und entsprechend gewertet werden müßten<sup>35</sup>.

Der Kulturbund hatte im jüdischen Bezirk eine monopolistische Stellung, und deshalb war es vielleicht unvermeidlich, daß Interessenverflechtungen zwischen Kritikern, die ja schließlich oftmals Theaterleute oder Musiker waren, und dem Kulturbundbetrieb eintraten. So fungierte z. B. Arthur Eloesser, einer der Kritiker, zugleich als Referent im Vortragswesen, und Dr. Singer gab zu<sup>36</sup>, daß er wegen dieser Doppelrolle Eloessers angegriffen worden war. Er wies darauf hin, daß er schon aus diesem Grunde nicht an eine engere Verpflichtung des Musikkritikers Dr. Ludwig Misch denken konnte, die ihm nahegelegt worden war. Dr. Lutz Weltmann, ein anderer Dramen-Rezensent, hatte einmal eine Inszenierung im Berliner Kulturbund besorgt; Kurt Pinthus wurde hier und da zu besonderen Arbeiten zugezogen und, wie erinnerlich, hatten Hermann Sinsheimer und Leo Hirsch vorübergehend dem dramaturgischen Büro des Reichsverbandes angehört.

In dem ständig schrumpfenden Sektor jüdischen Lebens hatte – wie konnte es auch anders sein? – der Kritiker einen guten Teil seiner wirtschaftlichen Unabhängigkeit verloren. Daß trotzdem die Kritik sauber war und Niveau hielt, war der Integrität der Persönlichkeiten zuzuschreiben, die sie ausübten.

Dr. Weltmann warnte davor, daß das verständliche Bestreben, das Kulturbundtheater zu erhalten und auszubauen, nicht auf Kosten der Maßstäbe gehen dürfe; daß man nicht in Superlativen Lob spenden solle, wie man sie selbst Brahm oder Reinhardt gegenüber nie gebraucht hat. Einerseits wären solche Aufführungen vom Kulturbund gar nicht zu verlangen, wie sie in der Brahm- und Reinhardt-Zeit möglich waren, andererseits würde mancher Kollege versucht sein, durch solche Lobeserhebungen die Besucherzahl der Kulturbundtheater zu erhöhen, in der Überzeugung, ein gutes Werk zu tun – und sei es unter Opferung der intellektuellen Rechtschaffenheit.

»Das jüdische Publikum, das auf der einen Seite sehr dankbar ist, ist auf der anderen auch sehr kritisch; es wird also um so enttäuschter sein, wenn

---

<sup>35</sup> *Wolfgang Traugott*, »Kritik!«, in: Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes Hamburg, April 1937.

<sup>36</sup> Schreiben an den Verwaltungsrat vom 20. Dezember 1934, Alfred Klee-Archiv.

es sich durch eine . . . Kritik getäuscht sieht. Wenn nun noch die Erfahrung lehrt, daß das jüdische Publikum . . . bei einem eingeschränkten Lob des Kritikers schon annimmt, es sei wohl ein rücksichtsvoller Tadel, so ist damit schon angedeutet, wie die Tätigkeit des Kritikers sich dadurch gewandelt hat, daß er für ein besonderes Publikum schreibt . . .«

Die Haltung des Kritikers gegenüber dem jüdischen Schauspieler hat nun eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Theaterkritikertätigkeit in der Provinz. Die größere Nähe und das Fehlen der Konkurrenz verwischt ein wenig die Grenzen des privaten Menschen und des Künstlers Sondernso.

»Aber wie die Provinzschauspieler die Stätten ihres Wirkens nicht nur wegen ihres wachsenden Ehrgeizes verließen, sondern auch, weil ihnen allmählich vor lauter guten Kritiken übel wurde, so braucht auch der jüdische Schauspieler die Reibung, den Ansporn, die Spannung durch die Kritik.«<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Lutz Weltmann*, Kritik und jüdisches Theater, in: Pult und Bühne, S. 61.

## 14. KAPITEL

### DER POGROM

Das Jahr 1938 brachte eine rapide Verschlechterung der jüdischen Situation. Im Februar wurde eine Änderung im Wirtschaftsministerium vorgenommen und Schacht durch Funk abgelöst, womit der Druck der Partei und der Arbeitsfront auf eine Ausschaltung der Juden aus dem Wirtschaftsleben sich verstärkte. Der im März erfolgte Anschluß Österreichs, der 200 000 Juden zu Opfern von Expropriationen und anderen Willkürakten machte, erschütterte die ohnedies labile Lage der Juden im alten Reichsgebiet. Im April erfolgte die Registrierung des gesamten jüdischen Eigentums, und wer darin noch nicht die Schatten kommenden Unheils erkannte, konnte den immer militanter und rabiater werdenden Ton der offiziellen Presse nicht überhören. Das Sprachrohr der SS, »Das Schwarze Korps«, forderte in einer berüchtigten Serie von drei Artikeln die Enteignung der Juden, die Zerstörung ihres Besitzes durch Plünderung und ihre Liquidierung als Wirtschaftsfaktor.

Die ersten Übergriffe auf Synagogen begannen im Sommer jenes Jahres mit der Niederreißung des Gotteshauses in Nürnberg. Die Gerüchte über fieberhafte Erweiterungsbauten der Konzentrationslager von Buchenwald, Sachsenhausen und Dachau wollten nicht verstummen. Dies alles spielte sich in der beklemmenden Atmosphäre der internationalen Krise ab, die die Kriegsgefahr akut werden ließ und schließlich, im September, im Münchener Abkommen mündete. Der diplomatische Sieg der Nationalsozialisten hatte eine niederschmetternde Wirkung auf das deutsche Judentum, das sich nunmehr schutzlos der vollen Wucht feindseliger Aktionen ausgesetzt sah. Sie ließen nicht lange auf sich warten.

Im Oktober hatte die polnische Regierung ihre in Deutschland lebenden jüdischen Staatsangehörigen ihrer Pässe verlustig erklärt, und drei

Wochen später deportierten die Deutschen ungefähr 15 000 polnische Juden nach Polen. Die polnischen Grenzbehörden waren indessen angewiesen, die nunmehr technisch »Staatenlosen« zurückzuweisen, und es entwickelte sich ein Kleinkrieg zwischen deutschen und polnischen Grenzbeamten, den man als grotesk hätte bezeichnen können, wären das Streitobjekt nicht Menschen gewesen, die unter qualvollen Bedingungen irgendwo im Niemandsland tagelang warten mußten, bis sie schließlich über die »Grüne Grenze« nach Polen abgeschoben oder mit Hilfe irgendwelcher Tricks auf polnisches Gebiet befördert wurden<sup>1</sup>. Auch vom technischen Personal und den Chormitgliedern des Kulturbundes waren einige unter ihnen.

Unter solchen Vorzeichen begann die Spielzeit der jüdischen Theater, die in dieser Form ihre letzte werden sollte. Hatte in jenen Wochen und Monaten, da nur der Gedanke an das Hinauskommen, an Auswanderung und ihre Vorbereitung, dominierend war, überhaupt irgendein anderer Gedanke noch Platz? Mußte nicht als »Luxus« erscheinen, was einst unentbehrlich war?

In dieser Situation brachte die Jüdische Rundschau eine Erklärung, die den Schlußstrich unter eine fünfjährige Entwicklung<sup>2</sup> setzte; der einst so kritische Mentor sah nunmehr im Kulturbund das einzige Instrument gegen den drohenden geistigen Zusammenbruch:

»... Für die, die noch hier sind... darf die Meinung nicht gelten, daß der Kulturbund ein Luxus sei. Solange ein Jude in Deutschland lebt, hat er die Pflicht, von der ihn nichts und niemand entbinden kann, am jüdischen Leben teilzunehmen. Neben der Sorge um das Visum und Vorzeigegeld darf, ja muß die Sorge um das geistige Selbst stehen, das zwischen den Mühlsteinen des Existenzkampfes und des Ringens um Auswanderung nicht zerrieben werden darf.

Gegen dieses seelische Zerriebenwerden, gegen dies geistige Stumpfwerden hat die Judenheit in Deutschland und in Berlin ein einziges Rüstzeug: den *Jüdischen Kulturbund*.«<sup>3</sup>

In jenen Tagen rief der Kulturbund noch einmal zu einer Werbeversammlung. Tausende von Menschen drängten sich im riesigen Raum der

<sup>1</sup> Siehe hierzu: S. Adler-Rudel, Ostjuden in Deutschland 1880–1940. Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, 1959, S. 152–155.

<sup>2</sup> Gesamtziffern der Kulturbund-Veranstaltungen von 1933 bis 1938 siehe in: Herbert Freedman, A Jewish Theatre under the Swastika, Year Book I of the Leo Baeck Institute, S. 159.

<sup>3</sup> Jüdische Rundschau, 2. September 1938.

Synagoge Oranienburgerstraße. Es war wohl niemand unter ihnen, der nicht fühlte, daß es hier um Schicksalhaftes ging. Heinrich Stahl sprach, Max Nußbaum, Kurt Singer. Das Orchester spielte Tschaikowski und Mendelssohn<sup>4</sup>.

Um dieselbe Zeit fand auch die konzertante Uraufführung der Oper »Die Chaluzim« von Jacob Weinberg statt, unter Leitung von Chemja Winawer, der bereits mit seinem Chor dem jüdischen Musikleben seinen Stempel aufgedrückt hatte. Es war ein regnerischer Tag, aber viele Hunderte mußten umkehren, weil die große Synagoge Prinzregentenstraße bis auf den letzten Platz gefüllt war. Das Publikum ging so stark mit, daß bei Aufführungen in einem Gotteshaus sonst nicht übliche Beifallsäußerungen ausbrachen und sich am Schluß zu stürmischen Kundgebungen steigerten.

»Woher Mut nehmen zur weiteren Mühe im jüdischen Kulturkreis? Wie sollen wir die Menschen noch an unsere theaterliche, konzertante Arbeit fesseln? Vor welchen Menschen sollen wir spielen, da alle nur den einen Wunsch zu haben scheinen: hinaus!?!«<sup>5</sup>, fragte Singer. Knapp vier Jahre zuvor hatte er zukunftsgläubig und optimistisch erklärt: »Ad multos annos!«<sup>6</sup>

In der letzten Nummer der Zeitschrift des Reichsverbandes heißt es:

»Der Kulturbund geht in den bisher schwersten Winter seiner Existenz . . . Der Liquidationsprozeß des Judentums in Deutschland hat derart rasante Formen angenommen, daß alle Positionen, auf die sich unsere Arbeit stützen konnte, ins Wanken gekommen sind. Werte, um die eben noch gestritten wurde, sind illusorisch geworden; es geht nicht mehr um den künstlerischen Wettstreit der einzelnen Bünde, sondern um Sein oder Nichtsein der Kulturbundarbeit überhaupt . . . Gefährlicher noch als der Mitgliederschwund ist die Resignation und Mutlosigkeit . . . Wir wissen, wie die beruflichen Sorgen und die Vorbereitung der Auswanderung jeden einzelnen beschäftigen und absorbieren. Aber trotz aller Anstrengungen um die Auswanderung werden diesen Winter in zahlreichen Gemeinden noch genügend Juden vorhanden sein, zu denen der Kulturbund sprechen muß.«<sup>7</sup>

Die jüdischen Theater begannen wieder: der Vorhang hob sich in Köln und Hamburg, Tourneen wurden geplant und setzten sich in Bewegung, Solisten begaben sich auf Gastspielreisen. Berlin eröffnete

<sup>4</sup> A.a.O., 23. September 1938.

<sup>5</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, August 1938.

<sup>6</sup> Almanach 1934/1935, S. 26.

<sup>7</sup> Mitteilungen des Reichsverbandes, August 1938.



die Spielzeit mit Ibsens »Gespenstern« auf der Kulturbundbühne, und mit einem altspanischen Lustspiel »Donna Diana« im »Theater der Jüdischen Schulen«, und die Kleinkunstabühne lud zu einer neuen Revue ein. »Auf die Frage, ›Brauchen wir ein Theater?‹, gibt es als Antwort nur ein klares, unmißverständliches ›Ja!‹ . . . Man müßte, wenn es nicht schon existierte, sofort ein Theater für uns schaffen.«<sup>8</sup>

Am 3. November ging im Berliner Kulturbund ein schottisches Studentenspiel »Regen und Wind« von Merton Hodge erstmalig in Szene. Vier Tage später, am Montag, dem 7. November, schoß der junge Jude Herschel Grynspan auf den Legationsrat der deutschen Botschaft in Paris, Herrn vom Rath. Die Abendzeitungen brachten die Nachricht an unscheinbarer Stelle. Aber am nächsten Morgen, nach telefonischen Instruktionen des Propagandaministeriums, wurde in dicken Schlagzeilen das gesamte deutsche Judentum für die Tat verantwortlich gemacht<sup>9</sup>.

Es war ein sonniger Morgen. Spätherbst lag über der Stadt. Im Theater in der Kommandantenstraße wurde geprobt. Irgendwelche Zweifel, ob die Probe stattfinden sollte, wurden von Oberspielleiter Wisten zerstreut. Die Arbeit mußte weitergehen, das Dezember-Stück »Benjamin – Wohin?« vorbereitet werden. Fritz Wisten hatte die Regie. Er war gebürtiger Wiener, an den Kulturbund vom Stuttgarter Landestheater gekommen, ein Schauspieler mit Leib und Seele und imstande, Menschen auf der Bühne zu führen.

Mitten in die Probe kam atemlos der Inspizient. »Herr Oberspielleiter, Dr. Levie bittet Sie dringend in sein Büro«. In Abwesenheit von Dr. Singer, der sich auf einer Besuchsreise in den Vereinigten Staaten befand, führte Dr. Levie die Geschäfte des Hauses. Wisten liebte es nicht, in einer Probe unterbrochen zu werden.

»Was ist denn schon wieder, ich habe jetzt Probe, ich bitte auf meinen Proben nicht gestört zu werden«, antwortete er. Aber sogleich wurde ihm gegenwärtig, was die Morgenzeitungen geschrieben hatten, und er murmelte, schon im Gehen: »Vor lauter Verwaltungsarbeit kommt man nicht zum Spielen.«

Alles wartete gespannt auf seine Rückkehr. Er kam bald, und seine Stimme war gar nicht mehr tönend, als er sagte: »Aufhören. Das Mini-

<sup>8</sup> Jüdische Rundschau, 2. September 1938.

<sup>9</sup> *Lionel Kochan*, Pogrom. November 10, 1938. André Deutsch, London, 1957.

sterium hat soeben das Theater geschlossen. Gehen Sie bitte nach Hause.« Und da sich niemand bewegte, fügte er in einem Versuch der Ermutigung hinzu: »Wir haben hier bis zum letzten Augenblick unsere Pflicht getan. Sie werden alle verständigt, sobald wir etwas hören.« Gleichzeitig mit dem Kulturbund wurde die Tätigkeit sämtlicher jüdischen Institutionen und Organisationen eingestellt.

In der Nacht vom 9. zum 10. November geschah es. Nach 1 Uhr sammelten sich vor den Kneipen, in denen Feiern zum 15. Jahrestag des November-Putsches, gemischt mit Trauerkundgebungen für Herrn vom Rath, der am Nachmittag seinen Verletzungen erlegen war, abgehalten wurden, Trupps von SA-Leuten, planvoll über die Stadtbezirke verteilt. Jeder der Truppführer hatte ein Verzeichnis der jüdischen Häuser, Geschäfte und Betriebe seines Bezirks. Zwischen 1 Uhr nachts und 4 Uhr morgens, als die Straßen leer waren und die Bürger schliefen, »tobte sich die kochende Volksseele aus«, wie es in den Presseberichten des nächsten Tages hieß. In jener Nacht wurden die Synagogen in Brand gesteckt – 267 Synagogen<sup>10</sup>.

Die Synagogen brannten! Wie ein Fanal stieg ihre Feuersäule auf, von Österreich bis an die Nordsee – die Synagogen brannten, und 48 Stunden lang ging die Wut der Zerstörung durch das Land. 30 000 jüdische Männer wurden in die Konzentrationslager verschleppt. Jüdische Geschäfte wurden geplündert und zerstört, die Büros jüdischer Anwälte zertrümmert, die Sprechzimmer jüdischer Ärzte demoliert.

Der Reichstagsbrand von 1933 war das Feuerzeichen der nationalsozialistischen Revolution, – der Synagogenbrand von 1938 wurde das der Radikalisierung der Judenpolitik. Nachdem eine geordnete Auswanderung für ihre Pläne zu langsam war, gingen die Nazis daran, durch wirtschaftlichen Terror, durch eine maßlose Kollektivstrafe<sup>11</sup>, durch Lahmlegung des jüdischen Gemeinschaftswesens und durch Grausamkeiten an Leib und Leben die Juden zur panikartigen Flucht zu zwingen.

Am 12. November erhielten Dr. Werner Levie sowie die Mitglieder

---

<sup>10</sup> A.a.O., S. 59.

<sup>11</sup> *Hermann Görings* »Verordnung über eine Sühneleistung der Juden deutscher Staatsangehörigkeit« vom 12. November 1938, in Gestalt einer »Kontribution« in Höhe von 1 Milliarde RM.

des Präsidiums des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde, Benno Cohn und Dr. Max Wiener, eine Vorladung zu Hinkel.

»Wir dachten, es würde eine Erklärung gegen die ›Greuelpropaganda‹ von uns verlangt werden«, berichtet Benno Cohn<sup>12</sup>, und schreibt über die Begegnung:

»Hinkel empfing uns mit seinem gesamten Stab stehend, machte eine Pause und teilte uns dann mit:

›Ich habe Ihnen namens des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zu eröffnen:

1. Den Juden ist künftig untersagt, öffentliche Theater, Kinos, Konzerte und Kabarets zu besuchen.

2. Der Jüdische Kulturbund hat mit sofortiger Wirkung seine Tätigkeit wieder aufzunehmen.«

Wir rangen nach Fassung, so überrascht waren wir. Dann sagte Dr. Levie sehr ruhig: ›Herr Reichskulturwalter, die deutschen Juden haben im Moment andere Sorgen als ins Theater zu gehen. Zehntausende sitzen im Konzentrationslager. Mein Oberspielleiter ist verhaftet. Glauben Sie, daß Juden ins Theater kommen werden, auf die Gefahr hin, in einer Razzia festgenommen zu werden?‹

Hinkel beriet sich mit seinen Assistenten. Dann kam die Antwort: ›Ich werde sofort alle Anweisungen geben, damit Sie pünktlich anfangen können. Sie haben zu spielen. Reichen Sie eine Liste der Schauspieler ein, die mitwirken werden.«

Ich antwortete: ›Wir können in keiner Weise garantieren, daß wir spielen können. Haben wir die Möglichkeit, mit Ihnen über die durch die neuesten Ereignisse entstandene Lage sprechen zu können?‹

Antwort: ›Ich bedaure sehr, mein Auftrag erstreckt sich lediglich auf das Gebiet der Kultur.«

Waren die Nazis vom Unwillen der zivilisierten Welt betroffen und suchten sie als nächsten Schachzug nach einer Geste der »Toleranz«? Und war der Kulturbund wiederum zum Instrument dieser Politik aus-ersehen? Am gleichen Abend brachte die Presse den ministeriellen Erlaß, der Juden vom Besuch öffentlicher Kunst- und Unterhaltungsstätten (Theater, Konzerte, Kino, Kabarett etc.) ausschloß. Das war ein Samstag. Am folgenden Montag ließ Dr. Levie seine Mitarbeiter, soweit er sie erreichen konnte, ins Theaterbüro zusammenrufen.

<sup>12</sup> Benno Cohn, November 1938. Dokument 01/5 (1945) im Yad Washem Archiv, Jerusalem. Siehe dazu auch: B. C. in: Yad Washem Studies on the European Jewish Catastrophe and Resistance, III, Jerusalem 1959, S. 272–275. Was dort über *Singer* gesagt wird, bezieht sich jedoch auf *Werner Levie*. *Singer* war zu dem Zeitpunkt nicht mehr in Deutschland (s. u. Kap. 15).

Es war ein klarer, durchsichtiger Morgen. Die Kommandantenstraße hallte vom Lärm der Autobusse und Straßenbahnen wider. Die jüdischen Läden, mit zerschlagenen Schaufenstern, waren mit Brettern versperrt. Der Bühneneingang zum Theater war verschlossen. Nur eine kleine Pforte, die vom Hof aus auf eine Wendeltreppe führte, war offen. In dieser Orgie der Zerstörung, die nicht die Gotteshäuser verschont hatte, war das jüdische Theater unangetastet geblieben.

Dr. Levie berichtete von der Unterredung mit Hinkel und verlas folgendes Schreiben:

»Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda  
Geschäftszeichen II A 20970, Berlin W 8, den 14. November 1938

An den Reichsverband der Jüd. Kulturbünde, Berlin SW 19, Stallschreiberstraße 44.

Betrifft: Aufhebung des Verbots jüdischer Kulturveranstaltungen.

Hiermit hebe ich mit sofortiger Wirkung das bestehende Verbot jüdischer Kulturveranstaltungen für alle Theater-, Konzert-, Film- und Kleinkunstveranstaltungen auf. Das Verbot von Vorträgen aller Art im jüdischen Kulturbereich bleibt bestehen.

Das Erscheinen der Mitteilungsblätter und Programmhefte der jüdischen Kulturbünde wird mit sofortiger Wirkung freigegeben mit der Maßgabe, daß sie keine Artikel, sondern lediglich Programme und Bekanntmachungen, die von meiner Dienststelle genehmigt worden sind, enthalten dürfen.

Im Auftrag, gez. Hinkel.«<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Die Mitarbeiter erhielten Fotokopien des Erlasses, mit folgendem Begleitschreiben:

Reichsverband der Jüd. Kulturbünde in Deutschland, Berlin SW 19, Stallschreiberstraße 44. Berlin, den 15. November 1938. Dr. L/Fd.

In der Anlage überreiche ich Ihnen einen Brief des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda in Fotokopie. Sie ersehen daraus, daß *mit sofortiger Wirkung* die Wiedereingangssetzung der Jüdischen Kulturbünde genehmigt und erwünscht ist.

Ich fordere Sie hiermit auf, sich für alle Arbeiten, die zur Inbetriebsetzung des Jüdischen Kulturbundes Berlin notwendig sind, zur Verfügung zu halten, da Sie dringend benötigt werden, und sich zwecks Inempfangnahme von Aufträgen täglich 10 Uhr früh im Büro des Jüdischen Kulturbundes, Kommandantenstraße 57, zu melden.

Mit vorzüglicher Hochachtung  
Reichsverband der Jüd. Kulturbünde in Deutschland  
i. A. Levie

Dieses Schreiben stellte eine Art »Schutzbrief« dar und war so formuliert, daß seine Träger eine gute Chance hatten, bei neuen Razzien nicht verhaftet zu werden.

**Der Reichsminister**  
für Volkserziehung und Propaganda

Berlin SW 8, den 14. November 1938.  
Wilhelmplatz 8-9  
Telefon: 21 3497 0014

Geschäftszettel: II A 20970/8.11.38 - 20  
(Nr. der Kartei angeben)

An  
den Reichsverband der Jüdischen  
Kulturbünde,  
Berlin SW 19,  
Stallschreiberstr.44.

Betr.: Aufhebung des Verbots jüdischer  
Kulturveranstaltungen.

Hiermit hebe ich mit sofortiger Wirkung das bestehende Verbot jüdischer Kulturveranstaltungen für alle Theater-, Konzert-, Film- und Kleinkunstveranstaltungen auf. Das Verbot von Vorträgen aller Art im jüdischen Kulturbereich bleibt bestehen.

Das Erscheinen der Mitteilungsblätter und Programmhefte der jüdischen Kulturbünde wird mit sofortiger Wirkung freigegeben mit der Maßgabe, daß sie keine Artikel, sondern lediglich Programme und Bekanntmachungen, die von meiner Dienststelle genehmigt worden sind, enthalten dürfen.

Im Auftrag  
gez. Hinkel.

**Beglaubigt**

**Handstempel**

Dr. Levie fügte hinzu, daß er unter dem Schutz, den ihm in einem gewissen Maße sein Paß bot – er war holländischer Staatsbürger –, argumentiert habe, mit der wirtschaftlichen Zerstörung der deutschen Judenheit sei dem Kulturbund die materielle Basis genommen; darauf deutete Hinkel an, daß das Ministerium gewillt sei, neben der Milliarden-»Buße«, die man den Juden auferlegt hatte, jeden gewünschten zusätzlichen Betrag in der gleichen Weise aufzubringen, um das Theater wieder »flott«-zumachen. Als Dr. Levie von den Kollegen im Konzentrationslager sprach (Fritz Wisten, Mitglieder des Orchesters, der erste Beleuchter, und andere) ohne die der Betrieb nicht weitergeführt werden könne, habe das Ministerium zugesagt, jeder Reklamation seitens des Kulturbundes stattzugeben und sofort die notwendigen Enthaltungsanträge zu stellen.

»Die Anforderung erfolgte so prompt, daß manche Schauspieler nachts um 3 Uhr in den Baracken geweckt und sofort der Prozedur der Entlassung unterworfen wurden.«<sup>14</sup>

Vorhang auf – die Juden haben Theater zu spielen! Eine Welle der Empörung ging durch die kleine Versammlung an jenem Montag morgen. Aber es wäre selbstmörderisch gewesen, dem Befehl zu widersprechen; und zudem gab es hier eine Möglichkeit, den verhafteten Kollegen zu helfen. Eine Frage war nun die Wahl des Stückes. Julius Bab, in dessen gütigen Augen es wetterleuchtete, schlug »Charley's Tante« vor: vielleicht würde so der Widersinn ihrer Situation deutlich werden. Aber eine solche Wahl wäre als Provokation aufgenommen worden – die sie ja im Grunde darstellte – und hätte damit ihren Zweck zunichte gemacht. Direktor Zanders Vorschlag ging dahin, ein Stück zu finden, das dem »Ernst der Lage« entspräche. Kein Stück konnte der tragischen Farce gerecht werden, in der sie die dramatis personae waren. Schließlich einigte man sich, mit der Aufführungsserie dort fortzufahren, wo sie am 8. November abgebrochen worden war, nämlich mit dem schottischen Studentenspiel »Regen und Wind«.

Natürlich fragte man sich im Flüsterton, was die Regierung veranlaßt habe, von allen jüdischen Körperschaften gerade und nur den Kulturbund wieder zu erlauben, mehr noch: ihn zu *zwingen*, seine Tätigkeit

<sup>14</sup> Benno Cohn, November 1938, a.a.O.



sofort wiederaufzunehmen. Vielleicht war dafür gar kein politischer Grund maßgebend, sondern nur die Tatsache, daß es eine Abteilung im Ministerium gab, die sich fast ausschließlich mit dem Kulturbund befaßte, ein aufgeblasener Organismus, der zum Selbstzweck geworden war und seine *raison d'être* nicht verlieren wollte. Möglich auch, daß Hinkel fürchtete, man würde ihn bei der Delegation in einen neuen Aufgabenkreis »kaltstellen« wollen, und er hoffte, daß der Ausschluß des jüdischen Publikums vom allgemeinen Theater- und Kinobesuch die Wichtigkeit des Kulturbundes und damit seiner eigenen Stellung erhöhen würde – aber man kann nicht mehr als die Motive raten.

Die Stimmen der jüdischen Gemeinden und zentralen Organisationen, der Lehrhäuser und Presse waren zum Schweigen gebracht: allein das jüdische Theater begann noch einmal – seine letzte, gespenstische Epoche.

Die Premiere von »Regen und Wind« hat ihresgleichen nicht – selbst nicht in den bewegten Annalen der Theatergeschichte. Die Portale des Theaters in der Kommandantenstraße waren weit geöffnet. Das Halbrund des Parketts und Ranges strahlte im alten Glanz. Die Kronen an der Decke leuchteten auf, und Platzanweiserinnen in schmucken Uniformen standen im Foyer und auf den roten Teppichen, die zu den Logen führten. Zu Hause warteten Frauen auf Nachricht von ihren verschleppten Männern und Söhnen; zu Hause saßen Menschen auf den Trümmern ihrer Existenz – und hier im jüdischen Theater gingen auf Befehl die Lichter wieder an.

Die Routine des Betriebes ließ kaum einen Unterschied gegenüber einer »normalen« Vorstellung erkennen. Geschäftig liefen die Garderobiers hin und her, und vor ihren Spiegeln schminkten sich die Spieler. Trotzdem war etwas da, das die unheimliche Spannung verriet: die Stille in den sonst so lauten Ankleideräumen. Niemand lachte, niemand schimpfte. Hatte jemand etwas zu sagen, so sagte er es im Flüsterton. Nur wenige Besucher waren gekommen, meistens Frauen und alte Leute<sup>15</sup> – und natürlich drei Männer, Aktenmappen unterm Arm, die unabweisliche Delegation der Gestapo.

Schließlich ging der Vorhang auf und das Lampenlicht zeigte den Salon einer schottischen Studentenpension, mit einem Kamin, in dem

<sup>15</sup> »Wir unsererseits gaben die Flüsterparole aus: nicht hingehen. Es wurde vor 110 Zuschauern gespielt« – *Benno Cohn*, a.a.O.

ein gemütliches Feuer flackerte. Am Anfang zitterten die Stimmen der Schauspieler ein wenig, als die Scheinwerfer ihre Gesichter erhellten, aber bald erfaßte sie die Magie der Bühne, und sie spielten einen Sektrausch nach einer Ballnacht. Das Grammophon schnarrte einen Rumba, sie lachten und tanzten – in ihrer Welt des Scheines und Gaukelspiels, eine Woche nach dem Pogrom.

## 15. KAPITEL

### BIS ZUR BITTEREN NEIGE

»Der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde hat seine Tätigkeit wieder aufgenommen«, verlautete es am 23. November 1938 im Jüdischen Nachrichtenblatt, Berlin, der nunmehr einzigen jüdischen Zeitung Deutschlands. Das Programm kündigte »Regen und Wind« im Berliner Kulturbund, die Premiere von »König Saul« des Halbjuden Paul Heyse im »Theater der Jüdischen Schulen« und die Fortsetzung der Kleinkunst-Revue »Gemischtes Kompott« von Max Ehrlich und Willy Rosen an. An alle aktiven Mitglieder erging die Aufforderung, sich schriftlich zu melden, da eine neue Übersicht über die noch verfügbaren Künstler nötig geworden war. Für Dezember wurden die Premiere von »Benjamin – Wohin?« und ein Liederabend in Regensburg angezeigt. »Der Jüdische Kulturbund Rhein-Ruhr beginnt die Arbeit nächstens«, hieß es versprechend.

Dr. Kurt Singer war nicht mehr zurückgekehrt:

»Als sich Singer auf einer Besuchsreise in den Vereinigten Staaten befand und dort die Kunde von den Novemberpogromen und deren Auswirkung auf die von ihm verantwortlich geleitete Kulturbundorganisation erhielt, hatte er sich sofort zur Rückkehr nach Berlin aufgemacht. Bei seiner Landung in Holland fand er Warnungszeichen einer ihm drohenden Verhaftung durch die Geheime Staatspolizei vor, falls er deutschen Boden wiederbetrete. Schweren Herzens entschloß sich der energische, aktive und rege Mann, die Entwicklung der Dinge in Amsterdam abzuwarten und die Kulturbundarbeit, die sein Werk war, seinem künstlerischen und technischen Stab, soweit dieser verfügbar blieb, zu überlassen.«<sup>1</sup>

Dr. Werner Levie führte die Geschäfte der Verwaltung weiter, während Wisten und Schwarz sich in die Führung der künstlerischen Arbeit teilten.

---

<sup>1</sup> Dr. E. G. Loewenthal, Gemeinschaft der ethischen Idee, in: Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland, Düsseldorf, 14. Oktober 1955.

Nachdem die Juden vom Besuch der Kinos ausgeschlossen waren, kam der Jüdischen Filmbühne erhöhte Bedeutung zu, und was in jahrelangem Bemühen nicht zustande gebracht werden konnte, geschah nun über Nacht: die Genehmigung erfolgte, Filme ausländischer, ja sogar deutscher Produktion zu zeigen<sup>2</sup>. Der Spielplan wechselte jede Woche und unterschied sich kaum von dem eines normalen Kinos. In den ersten Monaten liefen Filme wie »Lord Jeff« mit Mickey Rooney, »Sie kennen Korff noch nicht« mit Heinz Rühmann, »Tarantelle«, »Unsere kleine Frau«, »Merrily We Live«, »Hoheit tanzt inkognito« und der Gründungs-Film »Tanz auf dem Vulkan«, wozu zwangsläufig »erklärt« wurde, daß mit dem Vulkan das Paris der Juli-Revolution gemeint sei. Das Publikum wurde gebeten, die Wochentags-Vorstellungen zu besuchen, da erfahrungsgemäß die Samstags- bzw. Sonntagsvorstellungen stets ausverkauft waren.

Zur Eröffnung der Filmbühne mit »Chicago«, kaum mehr als sechs Wochen nach dem Brand der Synagogen, erschien eine Besprechung im Jüdischen Nachrichtenblatt<sup>3</sup>, die, während sie den Inhalt jenes Films nacherzählte, zwischen den Zeilen auf die Ereignisse der »Kristallnacht« anspielte. Dem unbekanntem Autor – der Artikel war nicht gezeichnet – und dem verantwortlichen Redakteur gebührt Bewunderung für ihren Mut:

»Eine Stadt steht in Flammen und die Feuerwehr schaut untätig zu. Alle Schläuche sind angelegt, die Leitern sind ausgerichtet, die Spritzen stehen in Bereitschaft, aber keine Hand rührt sich sie zu bedienen. Die Männer harren des Kommandos, aber kein Kommando wird laut. Erst als die Stadt niedergebrannt ist, und in Schutt und Asche liegt, ergeht ein Befehl. Die Feuerwehr fährt nach Hause.

Böswillige Erfindung? Ein häßliches Märchen? Nein. Die Wahrheit. Und in Hollywood hat sie sich zugetragen . . .«

---

<sup>2</sup> »Selbstverständlich war es den Juden verboten, im Kulturbund ›deutsches Ideengut‹ zu bringen. Allein beim Film war man großzügiger. Deutsche Filme durften auf den Kulturbundbühnen aufgeführt werden, mit Ausnahme der von Goebbels mit den Prädikaten ›Politisch wertvoll‹ oder ›Propagandistisch wertvoll‹ versehenen. An diesen Filmen bestand ohnehin kein Interesse seitens des jüdischen Publikums« – Dr. *Max Plaut*, Die Juden in Deutschland von 1939–1941, Dokument 01/53 (1945), im Yad Washem Archiv, Jerusalem.

<sup>3</sup> Redaktion: *Leo Kreindler*, der ehemalige Redakteur des Jüdischen Gemeindeblatts, Berlin; Anzeigen: *Erich Liepmann*, der ehemalige Verwaltungsleiter der Jüdischen Rundschau.

Die Jüdische Filmbühne war, wie gesagt, wie ein normales Kino – aber was konnte damals unter den Juden Deutschlands »normal« sein? Selbst das Inserat einer Filmdarbietung konnte bereits Assoziationen und Emotionen auslösen.

»Wir haben genug von unserer individuellen Problematik. Wir ziehen es vor, über erfundene und unmögliche Schicksale zu weinen, der eigenen Spannung . . . zu entlaufen, eines beruhigenden happy end gewiß . . . Wir sind vor der zweidimensionalen Welt wohlgeborgene Kinder, im Spiel versunken und ganz daheim im erfüllten Wunsch . . .

Wir in der Provinz schlagen ein jüdisches Blatt auf, und inmitten der Nachrichten, wie's mit unserer Wanderung zu den Enden der Welt weitergehen möge, steht die Ankündigung eines Films. Für die Unsern, im Jüdischen Kulturbund zu Berlin . . .

Da schweben über dem Inserat nun leicht der Wunsch, der lächelnde Verzicht, der heitere Gleichmut und die schönste aller Freuden: Mitfreude, die um alle Tiefen und Weiten für die anderen weiß und zu sagen vermag, daß wir es ihnen gönnen.«<sup>4</sup>

Das Theater war nicht weniger bemüht. Ende Dezember 1938 ging Franz Molnars »Die Fee« über die Berliner Bühne; im Januar 1939 brachte das »Theater der Jüdischen Schulen« Goldonis »Diener zweier Herren«, und im Februar gab es im Berliner Kulturbund eine große Shakespeare-Inszenierung, »Das Wintermärchen«, mit der Musik von Goldmark. Aber das Ensemble war im Aufbruch. Es waren nicht mehr genügend Schauspieler, Musiker, technische Kräfte verfügbar, und so entschloß sich Wisten im Februar 1939 nach Wien zu fahren, um dort nach geeigneten Künstlern Ausschau zu halten.

In Wien war die Erlaubnis für künstlerische Darbietungen im jüdischen Sektor nicht gegeben worden<sup>5</sup>, obwohl man sich in Berlin bei Hinkel darum sehr bemüht hatte. Es schien, daß seiner Machtbefugnis an der alten Reichsgrenze ein Ende gesetzt war. Wisten schloß zwar keine Schauspiel-Engagements, wie er wünschte, aber es gelang ihm, die Genehmigung für die Übersiedlung von sieben jüdischen Musikern nach Berlin zu erwirken, die dem Orchester eingegliedert wurden. Im Laufe

<sup>4</sup> *Martha Wertheimer*, Über ein Inserat des Jüdischen Kulturbundes, in: Jüdisches Nachrichtenblatt, Berlin, 17. Januar 1939.

<sup>5</sup> Im Juli 1939 kam es in Wien zur Gründung eines jüdischen Sängerknabenchores von ca. 50 Jungen im Alter von 8–12 Jahren, aber die geplanten Gastspiele in Berlin konnten nicht durchgeführt werden, und der Chor wurde bald aufgelöst. – Archiv der Jüdischen Kultusgemeinde Wien in Jewish Historical General Archives, Jerusalem.

des Sommers erfolgte weiterhin die Bewilligung der Übersiedlung einer Sängerin und eines Bühnenbildners.

Wie akut diese Fragen waren, geht aus einem Telegramm hervor, das Dr. Levie am 24. April 1939 nach Wien an die Anzeigenabteilung der dortigen Ausgabe des Jüdischen Nachrichtenblattes sandte:

»Erbitten dringend sofortige Aufnahme folgenden Inserates in Freitag Nachrichtenblatt: Erster Operettentenor, Erste Operettensängerin und Tanzsoubrette für Theater des Jüdischen Kulturbundes gesucht. Schriftliche Bewerbungen mit Photo und Pressematerial unter Angabe bereits getroffener Auswanderungsvorbereitungen an Leitung des Jüdischen Kulturbundes Berlin.«<sup>6</sup>

Inzwischen bereitete sich eine radikale Umgestaltung der Kulturbund-Organisation vor, die zum ersten Mal einen Monat nach Aufhebung des Spielverbotes, im Dezember 1938, angedeutet wurde:

»Innerhalb der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland dürfte sich insofern eine organisatorische Änderung vollziehen, als die Kräfte, die bisher an den Kulturbundbühnen in Köln und Hamburg gewirkt haben, zu einem Reiseensemble mit dem Sitz Berlin zusammengezogen werden. Dieses Ensemble soll dann die wichtigsten jüdischen Gemeinden wie Köln, Hamburg, Dresden, Leipzig, Breslau, Frankfurt/Main bespielen.«<sup>7</sup>

Allerdings sollte die Nachricht bald durch schwererwiegende, behördlich angeordnete Veränderungen überholt werden, deren Bedeutung weit über den bisherigen Rahmen des Kulturbundes hinausging. Am 30. Dezember 1938 erschien unter der Überschrift »Konzentrierte Kulturbund-Arbeit« im Jüdischen Nachrichtenblatt folgende Bekanntmachung:

»Mit dem 1. Januar wird die Jüdische Kulturbundarbeit in Deutschland auf eine neue Grundlage gestellt werden, die den Aufgabenkreis des Jüdischen Kulturbundes, dessen Arbeit sich bisher vornehmlich auf die reproduzierende künstlerische Arbeit (also Theater und Konzert) beschränkte, erheblich erweitern wird.«

Nach der Ankündigung, daß nunmehr im ganzen Reichsgebiet der jüdischen Bevölkerung die Möglichkeit eines Kinobesuches »im rein jüdischen Bezirk« geboten werden wird und daß durch den Jüdischen Kulturbund die Filmproduktion der deutschen und ausländischen Filmgesellschaften den Juden in Deutschland zugänglich gemacht wird, hieß es:

---

<sup>6</sup> Archiv der Jüdischen Kultusgemeinde Wien, a.a.O.

<sup>7</sup> Jüdisches Nachrichtenblatt, 16. Dezember 1938.



»Im jüdischen Verlagswesen wird eine den Zeitschriften- und Buchverlag betreffende Neuorganisation einschließlich des Buch- und Zeitschriftenvertriebes im Rahmen des Jüdischen Kulturbundes geschaffen. Mit dem 1. Januar beginnt ein neugegründeter Verlag, der ›Verlag Jüdischer Kulturbund‹ zu arbeiten. Dieser wird die periodisch erscheinenden Zeitschriften herausgeben, so u. a. auch das ›Jüdische Nachrichtenblatt‹, die ›Blätter des Jüdischen Kulturbundes‹, die ›Informationsblätter für jüdische Auswanderung‹ usw. Die Buchproduktion der bisherigen jüdischen Buchverlage in Deutschland wird von dem neuen Verlag Jüdischer Kulturbund übernommen und durch ihn vertrieben werden, ebenso werden alle irgendwie in Betracht kommenden Neuerscheinungen des jüdischen Buchwesens in Zukunft durch den Jüdischen Kulturbund verlegt werden . . .

Um diesen sehr weit gesteckten Aufgabenkreis in konzentrierter Form durchführen zu können, tritt an die Stelle der verschiedenen Jüdischen Kulturbünde, die bisher finanziell und organisatorisch selbständig waren, eine Einheitsorganisation. Unter Auflösung des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland und aller ihm angeschlossenen Jüdischen Kulturbünde und ähnlichen Organisationen wurde der bisherige Jüdische Kulturbund Berlin e. V. zu einer Gesamt-Organisation, die den Namen ›Jüdischer Kulturbund in Deutschland e. V.‹ trägt, erweitert. Der neue Jüdische Kulturbund in Deutschland e. V. errichtet im Reiche Ortsabteilungen, die gewissermaßen Filialbetriebe der Berliner Zentrale darstellen werden.

Die Zentrale umfaßt dann ebenso wie die Ortsabteilungen folgende Betriebsabteilungen:

1. Theater und Musik
2. Vortragswesen (einschließlich des Lehrhausbetriebes)
3. Film
4. Verlagswesen (Buch- und Zeitschriftenverlag sowie Vertrieb).

Die einzelnen Abteilungen werden wie bisher unter der Leitung führender Fachmänner stehen, während die Gesamtorganisation unter einheitlicher Leitung die einzelnen Abteilungen zusammenfassen wird. Auf diese Weise wird die Einheitsorganisation ›Jüdischer Kulturbund in Deutschland e. V.‹ in konzentrierter Form alle jüdischen Kulturaufgaben durchführen und so den Zentralrahmen für das kulturelle Leben der Juden in Deutschland darstellen.«

Zu dieser Zwangs-Konzentrierung der Aufgabengebiete erklärte die Verlagsleiterin des Jüdischen Kulturbundes, Frau Hanna Marcus, neun Jahre später in Tel Aviv<sup>8</sup>, daß allen jüdischen Zeitungsverlagen die Auflage gemacht wurde, ihre Abonnentenlisten dem neuen Jüdischen Nachrichtenblatt zur Verfügung zu stellen. Das Blatt, das der jüdischen

<sup>8</sup> *Hanna Marcus*, Jüdisches Nachrichtenblatt (1947), sowie: The Jewish Nachrichtenblatt in Berlin from November 1938 up to October 1939 (1956), Dokument 01/36 im Archiv von Yad Washem, Jerusalem.

Bevölkerung die fast täglich neu erlassenen Bestimmungen für Juden übermitteln sollte, umfaßte zu Beginn 2 Seiten und enthielt, außer diesen behördlichen Erlassen, Ankündigungen des Kulturbund-Theaters und kleine Anzeigen (Zimmer-, Stellengesuche). Todesanzeigen waren verboten. Für Österreich, wo die Zensur der dortigen Gestapo unterstand, wurde das Jüdische Nachrichtenblatt gleichfalls genehmigt. Der Vertrieb wurde auch dort dem Jüdischen Kulturbund übertragen, für den in Wien der Mitarbeiterstab des Palästina-Amtes arbeitete. Da die Verordnungen für Juden immer zahlreicher wurden und der Anzeigenteil zunahm, wurde das zweimal wöchentlich erscheinende Blatt bald in einem Umfang von 4 Seiten, am Freitag von 6 Seiten hergestellt, bis der Umfang zuletzt auf 8 Seiten und für Freitagnummern auf 16 Seiten stieg. Nach und nach wurden Artikel erlaubt wie: Filmbesprechungen, Theater- und Konzert-Kritiken der Kulturbundveranstaltungen, Unterrichtsbriefe für die englische Sprache. Die Einnahmen flossen fast sämtlich der Theaterabteilung des Kulturbundes zu. An die Reichsvertretung der Juden in Deutschland mußten auf Anordnung des Propagandaministeriums monatlich 10 000 RM abgeführt werden, angeblich zu Zwecken jüdischer Auswanderung.

Frau Marcus berichtet weiter:

»Auf Anordnung des Propagandaministeriums mußte der Kulturbund mit jedem jüdischen Verleger und Buchhändler im gesamten Reich Verträge abschließen. Nach diesem Vertrag war der jüdische Verleger, bzw. Buchhändler, verpflichtet, sämtliche auf der dem Jüdischen Kulturbund eingereichten Liste seiner Verlagserzeugnisse an den Jüdischen Kulturbund auf Anforderung abzuliefern. Der Kulturbund seinerseits war verpflichtet, mit jedem Verleger, bzw. Buchhändler, über einen evtl. erfolgten Verkauf eines Verlagserzeugnisses bis zum 10. eines jeden Monats abzurechnen. Die Vertragsdauer erstreckte sich auf zehn Jahre. Mit diesem Verträge wurden Verleger und Händler praktisch ihres gesamten Besitzes enteignet.

Nach Einreichung der Liste der Bestände verfügte das Propagandaministerium die Einstampfung eines großen Teiles – ein Teil, weil er der verbotenen Literatur angehörte, ein anderer, weil kein Absatzgebiet vorhanden war. Der verbleibende Rest war im Zentralbüro des Jüdischen Kulturbundes, Abt. Buchverlag, Meinekestr. 10, abzuliefern, von wo der Verkauf und die Belieferung der Zweigstellen erfolgte.

Der gesamte Mitarbeiterstab nur für die Abteilung Zeitungs- und Buchverlag des Jüdischen Kulturbundes belief sich im Altreich auf ca. 125 Angestellte. Dies war der Stand bei meiner Abreise am 16. Oktober 1939.«<sup>9</sup>

<sup>9</sup> A.a.O.

Das Gesicht der Kulturarbeit im Reich, soweit davon überhaupt noch die Rede sein konnte, hatte sich verändert: in einer Reihe von Städten vegetierten Zweigstellen des Kulturbundes, die sich im wesentlichen auf Filmvorführungen stützten. *Hamburg*, das mit seinem neuen Gemeinschaftshaus über ein eigenes Theatergebäude verfügte, zählte nunmehr nach Berlin die meisten Mitglieder – 3500; dreimal wöchentlich gab es dort Filmvorführungen, jeden Monat einen Kleinkunstabend, und hier und da ein Theatergastspiel aus Berlin (Molnars »Die Fee«, Scribes »Zweikampf der Liebe«).

*Breslau* hatte – alle diese Zahlen beziehen sich auf das Jahr 1939 – 2800 Mitglieder und in seinem umgebauten Freundesaal fanden Gastspiele der Berliner Ensembles statt, mit »Zweikampf der Liebe« und Klabunds »XYZ«. *Köln* und *Frankfurt/Main* boten ihren je 2500 Mitgliedern Konzerte, Kleinkunst und Film. *Hannovers* 800 Mitglieder sahen allmonatlich einen Film und konnten einen Bunten Abend besuchen. Die Arbeit in *Gleitwitz* und *Düsseldorf* war ausschließlich auf Filme gestellt, die aus Raumgründen in *Stettin*, *Königsberg* und *Frankfurt/Oder* nicht gezeigt werden konnten: dort gab es aber noch gelegentliche Konzerte, Bunte Abende und Rezitationen<sup>10</sup>.

Die Gesamtleitung der zentralen Organisation lag in den Händen von Dr. Werner Levie, die Schauspielleitung bei Fritz Wisten, die musikalische Leitung bei Rudolf Schwarz. Leo Hirsch war Dramaturg, und Berthold Sander hatte nach wie vor die Chordirektion inne. In Berlin war der Beitrag von 2.85 RM auf 1.85 RM ermäßigt worden, für den die Mitglieder das Recht auf eine Theatervorstellung im Monat hatten. Für Konzerte mußten sie zusätzlich 0.75 RM und für Vorträge 0.50 RM Eintritt zahlen.

Es war nicht mehr leicht, von jüdischen Menschen zu erwarten, sich als feste Mitglieder dem Kulturbund zu verpflichten.

»Unser Leben heißt ›Warten‹ – unser Leben heißt ›Wandern‹, ist angefüllt mit Formularen, mit Worten und Begriffen wie Transfer, Affidavit, Zertifikat, Permit, Vorzeigegeld, Lift. Wir sind unterwegs – unterwegs, das ist ›schon‹ und doch ›noch nicht‹; schon die Zelte abgebrochen und neue noch nicht wieder aufgebaut.«<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Jüdisches Nachrichtenblatt, 21. Juli 1939.

<sup>11</sup> A.a.O.

Doch das Spiel hatte weiterzugehen, obwohl die Kriegswolken sich zusammensogen und die Falltür über den in Deutschland verbliebenen Juden sich zu schließen drohte. Als die deutschen Armeen im März Prag überrannten und der Tschechoslowakei ein Ende machten, führte man »La Traviata« auf, die letzte Oper des Kulturbundes; als die Zwischenfälle mit Polen provoziert wurden und Tausende von deutschen »Touristen« nach Danzig strömten, gab es Fodors »Märchen von der Gerechtigkeit«. Als das Reichsgesetz über Mietverhältnisse mit Juden erlassen wurde (30. April 1939), das den Mieterschutz für Juden aufhob, die Unterbringung von jüdischen Mietern in nichtjüdischen Häusern verbot und die Konfiszierung der jüdischen Wohnungen legalisierte, spielte man Priestleys »Menschen auf See«.

Die Bemühungen, die Aufführungsrechte für Richard Beer-Hofmanns »Der junge David« zu erwerben, scheiterten. Am 28. März 1939 erhielt Dr. Levie eine von Dr. Grün, Wien, gezeichnete Zuschrift, in der es hieß:

»Dr. Richard Beer-Hofmann – der sich nämlich noch in Wien befindet – teilte mir mündlich mit, daß er die Aufführung seines Dramas ›Der junge David‹ im Kulturbundtheater nicht wünsche und in seinem Interesse alles unterlassen werden solle, wodurch sein Name in der Öffentlichkeit genannt werden könne.«<sup>12</sup>

Im März 1939 verabschiedete sich Max Ehrlich in der Kleinkunst-Revue »Kleines Nachtlokal«. »Leb' wohl, vergnügter Tausendsassa«, rief man ihm zu. »In für uns sorgenvoller Zeit hast Du uns gelehrt, daß man das Lachen nicht vergessen soll.«<sup>13</sup> Er ging nach Holland und fiel dort im nächsten Jahr den Nazis wieder in die Hände.

Kalmans Operette »Gräfin Mariza« wurde zum letzten, großen Publikumserfolg und in 25 ausverkauften Häusern im Sommer 1939 vor fast 20 000 Menschen gespielt. Es war die Zeit der Werbeaktion für neue Mitglieder, trotz allem, und eine Ausgabe des Jüdischen Nachrichtenblattes war im Juli diesem Zweck gewidmet:

»Indem [der Kulturbund] unseren Menschen ›Welt‹ gab, hob er sie aus dem Alltag... indem er ihnen ›Judentum‹ gab, bezog er sie ein in die Schicksalsgemeinschaft des jüdischen Volkes... indem er ihnen beides zusammen gibt, schenkt er ihnen helle Minuten des Glücks. Welcher Jude in

<sup>12</sup> Archiv der Jüdischen Kultusgemeinde Wien, a.a.O.

<sup>13</sup> Hugo Lachmanski in: Jüdisches Nachrichtenblatt, 14. April 1939.

Deutschland wird dieser Kraftquelle, die wir noch besitzen, ausweichen wollen.«<sup>14</sup>

Dr. Levie gab zu, daß in jenen schicksalsschweren Monaten die verantwortlichen Männer des Kulturbundes sich die Frage vorlegten, ob ihre Arbeit noch einen Sinn hätte. Sie wußten, daß im Zeichen des Abbruchs keine schöpferische Arbeit gedeihen konnte; aber sie wußten auch, daß das, was sie seit sechs Jahren getan hatten, eine Leistung war, die sich an künstlerischer und organisatorischer Kraftentfaltung sehr wohl mit vielem messen konnte, was Juden in besseren Zeiten, unter weit günstigeren Umständen geschaffen haben:

»Man hat gesagt, daß wir im Kulturbund gewissermaßen auf einer einsamen Insel leben und nichts wüßten von dem, was in der jüdischen Welt vorgehe. Jeder einzelne von uns, von den leitenden Personen angefangen, bis zum letzten Statisten und zur letzten Garderobenfrau, erlebt genauso, wie jeder Jude heute, unser jüdisches Schicksal. Unsere Gemeinschaftsarbeit ist nur möglich im Gedanken an das, was wir mit dieser unserer Arbeit schaffen wollen.«<sup>15</sup>

Der Spielplan für das Jahr 1939/40 sah Werke vor von Shakespeare, Ben Jonson, Goldoni, Henri Bernstein, Priestley, Benedetti, Scholem Alejchem und Jecheskel Mosche Neumann. Symphoniekonzerte sollten, entsprechend der Ankündigung, alle vierzehn Tage stattfinden und nicht wie früher, als noch die Oper spielte, nur alle zwei Monate. Die letzte Premiere vor Kriegsbeginn, die auch die letzte im Theater in der Kommandantenstraße wurde, das vier Jahre lang Glanz und Elend des Kulturbundes gesehen hatte, war ein Doppelprogramm, »Mirandolina« von Goldoni in der Bearbeitung von Ludwig Fulda (der wenige Monate vorher 77jährig in Berlin gestorben war) und die Pantomime »Die Entführung« nach der Musik von Gretry und Bossi.

Der Kriegsbeginn brachte eine vorübergehende Stilllegung des Betriebes, aber drei Wochen später, am Sonntag, dem 24. September, begann die Filmbühne wieder zu spielen. Ihr Programm wurde prominent angekündigt<sup>16</sup>, mit dem Zusatz, daß auch in Hamburg und in Kürze in Breslau die jüdischen Filmbühnen wiedereröffnet würden. Wegen der Verdunkelung waren die Anfangszeiten vorverlegt worden,

<sup>14</sup> Rabbiner *Max Nußbaum* in: Jüdisches Nachrichtenblatt, 7. Juli 1939.

<sup>15</sup> Jüdisches Nachrichtenblatt, 7. Juli 1939.

<sup>16</sup> A.a.O., 22. September 1939.



und es war dafür gesorgt, daß die 2. Vorstellung bereits vor 19 Uhr endete.

»Jeder wird es begrüßen, daß der Kulturbund gerade in dieser Zeit dem Publikum in den schweren Sorgen des Alltags Entspannung durch Mittel der Kunst gewährt. Nichts ist so hervorragend geeignet, von drückenden Sorgen abzulenken, wie künstlerische Darbietungen hohen Niveaus. Wir sind davon überzeugt, daß die Filmbühne des Jüdischen Kulturbundes nach der Wiedereröffnung auf ebenso große Scharen von Zuschauern rechnen kann wie sie es vorher konnte.«<sup>17</sup>

Das Theatergebäude war dem Gebrauch des Kulturbundes entzogen worden<sup>18</sup>. Eine Reihe von Stücken jedoch gelangte noch im benachbarten Kulturbund-Saal zur Aufführung, was insofern technisch schwierig war, als der Saal den Vorstellungen der Filmbühne diente. Die erste größere Veranstaltung nach Kriegsbeginn fand Ende September in Form einer Matinee in der Aula der Josef Lehmann-Schule statt: dort sprach Leo Baeck. Sein Thema war »Der Prophet Jeremias, der jüdische Mensch in der Geschichte«. Zwei Nocturnos von Ernest Bloch und ein Klavier-Trio von Mendelssohn bildeten die künstlerische Umrahmung. Im Oktober nahm der Laienchor – der einzige der zahlreichen jüdischen Chöre, der geblieben war – unter Leitung von Berthold Sander seine Probenarbeit wieder auf, und zwar mit »Judas Maccabäus«<sup>19</sup>.

Dennoch war alles so anders geworden, daß das Jüdische Nachrichtenblatt in einem von LK gezeichneten Artikel »Der Jüdische Kulturbund – gestern und heute« (20. Oktober 1939) an dieser Umstellung nicht schweigend vorübergehen konnte:

»Mit der zunehmenden Wanderung der Juden mußte naturgemäß die Basis, auf der der Kulturbund ruhte, immer kleiner werden. Zunächst sah sich die Kulturbundleitung aus den erwähnten wirtschaftlichen Gründen genötigt, die Oper einzustellen. Mit der Zeit wurden die zahlenmäßigen und wirtschaftlichen Bedingungen in jüdischen Kreisen weiter so verändert, daß die Aufrechterhaltung des vollen Theaterbetriebes nicht mehr zu rechtfertigen war. Wollte man die gesamte Institution als solche erhalten, dann war Ende 1939 eine Umstellung geboten . . .

Der Weg, der verheißungsvoll begonnen wurde, wird fortgesetzt. Er ist schwieriger geworden, aber darum nicht minder nötig und wichtig.«

<sup>17</sup> A.a.O.

<sup>18</sup> A.a.O.

<sup>19</sup> In einem Bericht an *Goebbels* vom 29. November 1939 stellt *Hinkel* fest, daß das Personal des Jüdischen Kulturbundes von 400 auf 90 vermindert worden sei. Der im ersten Halbjahr erzielte Überschuß von 32 000 RM sei auf ein von der Gestapo angegebenes Sonderkonto zur Förderung der jüdischen Auswanderung überwiesen worden. – Dokumente der Wiener Library.



Auch in der Leitung hatten sich große Veränderungen ergeben. Die Menschen, die den Kulturbund aufgebaut und geführt hatten, waren nicht mehr da. Singer war in Holland geblieben; Julius Bab, nach einem Zwischenaufenthalt in Paris, nach den Vereinigten Staaten ausgewandert, wo sich auch Dr. Max Wiener befand. Benno Cohn, Vizepräsident des Reichsverbandes, war in Palästina, und im November 1939 verließ auch Dr. Levie Deutschland. Sein Nachfolger wurde Assessor Martin Brasch, dessen Titel lautete: »Kommissarischer Gesamtleiter des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland e. V.«. Die künstlerische Leitung, nicht nur wie bisher für das Schauspiel, sondern für alle noch verbleibenden Sparten, wurde Fritz Wisten übertragen. Leo Hirsch wirkte als Dramaturg und als musikalischer Berater Karl Wiener. Die Leitung der Filmbühne übernahm der Schauspieler Werner Hinzelmann, einst Leiter des »Theater der Jüdischen Schulen«.

Noch einmal wurde der Versuch gemacht, künstlerische Arbeit auch in Wien aufzunehmen. In einem von Brasch und Wisten an den Jüdischen Kulturbund Deutschland, Zweigstelle Wien, gerichteten Brief vom 22. Februar 1940 hieß es:

»In der Angelegenheit betreffend Aufnahme von Veranstaltungen in Wien können wir Ihnen zur Zeit noch keine weiteren Mitteilungen machen. Das Propagandaministerium als Aufsichtsbehörde hat uns erklärt, daß von dort aus in Wien Erkundigungen eingezogen werden und wir nach Eingang des Bescheides Weiteres erfahren werden. Wir werden Sie dann unverzüglich hierüber in Kenntnis setzen.«<sup>20</sup>

Einige Tage vorher war ein Schreiben aus Wien gekommen, aus dem hervorging, daß man dort den Kulturbund aktivieren wollte, d. h. man plante Mitglieder zu werben und ihnen »gewisse Benefizien« teilwerden zu lassen. Im April 1940 begannen im Rahmen des Jüdischen Kulturbundes Wien Sprachkurse, die dort in der Satzung ausdrücklich vorgesehen waren. Am 19. Oktober desselben Jahres teilte Brasch dem Wiener Kulturbund-Vorstand mit: »Unsere Aufsichtsbehörde hat mir gestern mitgeteilt, daß mit der Aufnahme künstlerischer Veranstaltungen in Wien, auch in kleinstem Rahmen, nicht gerechnet werden kann«<sup>21</sup>.

Im Laufe des Jahres 1940 wurde in Berlin noch hier und da Theater

<sup>20</sup> Archiv der Jüdischen Kultusgemeinde Wien.

<sup>21</sup> A.a.O.

gespielt. Gewöhnlich erlebte ein Stück, auf der Bühne des Kulturbund-Saales inszeniert, nicht mehr als vier bis sechs Vorstellungen. Aufgeführt wurden »Bob beehrt sich vorzustellen«, ein heiteres Stück von Gregor Rogoff; eine konzertante Wiedergabe von »Cavalleria Rusticana« (Dirigent: Berthold Sander); »Die Mutter«, Schauspiel des jiddischen Autors Jakob Gordin; eine von Leo Hirsch arrangierte Bearbeitung des »Eingebildeten Kranken«, mit Musik von alten Meistern; eine konzertante Aufführung des »Bajazzo« (Dirigent: Sander) und ein Maskenspiel nach dem Spanischen von Jacinto Benavente, »Der tugendhafte Glücksritter«. Einen der Höhepunkte bildete ein von Schwarz geleitetes Symphoniekonzert, mit Werken von Berlioz, Tschaikowski und Schönberg. »... Die Wirkung war ungeheuer. Sie brandete, aus danküberströmenden Herzen, wieder und wieder zum Dirigenten hinauf. Aber er gab diesen rauschenden Dank an seine Musiker weiter... Niemand, der sie erlebte, wird diese Stunde hoher Kunst je vergessen.«<sup>22</sup>

Das gelegentlich spielende Ensemble bestand damals aus den Damen Arnstein, Bernstein, Borée, Cohn, Ehrlich, Henrich, Hinzelmann; und den Herren Berliner, Brandt, Buschoff, Grünne, Guttentag, Hinzelmann, Jacobsohn, Prager, Rosen, Spanier, Süßmann, Tachauer. Die Bühnenausstattung besorgte Hanna Litten, die Regie meist Wisten, manchmal Spanier. Mit dem »Eingebildeten Kranken« gingen sie auf Tournee.

»Eine Gruppe von Künstlern, spielbesessen, glücklich im Sichverwandeln, ausgefüllt von der dichterischen Gestalt, der sie Leib und Seele leihen, fährt aus Berlin fort, nach Frankfurt am Main, in sehr einfache Bühnenbedingungen. Aber sie fahren: kein Ensemble schlechthin, eine Schicksalsgemeinschaft, die an die Aufgabe glaubt, Menschen gleichen Schicksals mit ihrer Kunst das Echte, das Unvergängliche zu vermitteln. Sie spielten für uns Theater, vor einem gedrängt vollen Saal mit jubelnder Schuljugend, vor hungerissen Erwachsenen, von Beifall überschüttet, von Dankbarkeit umflutet und am Ende ging alles unter in den bittenden Rufen: Auf Wiedersehen, Auf Wiedersehen!«<sup>23</sup>

So begann das Jahr 1941. Das Jüdische Nachrichtenblatt war zwar als Sprachrohr für Judenerlasse der Behörden genehmigt worden, aber die Verordnungen, die die Juden mehr und mehr einengten und terrorisierten, sie aus ihren Häusern und Heimen vertrieben, sie ohne genü-

<sup>22</sup> Micha Michalowitz in: Jüdisches Nachrichtenblatt, 9. August 1940.

<sup>23</sup> Martha Wertheimer, a.a.O., 27. August 1940.

gende Lebensmittel-Rationen ließen, sie zur Zwangsarbeit unter demütigenden Bedingungen abkommandierten, sie isolierten, erniedrigten und schließlich deportierten – diese brutalen Fakten sucht man dort vergebens schwarz auf weiß zu finden. Berichtet wurde in dem Blatt nach wie vor ausführlich über den Kulturbund:

»Auch in der Arbeit für die Jüdische Filmbühne waren neue Probleme zu lösen: die Umstellung von den abendlichen auf die Nachmittagsspielzeiten; die Anpassung an die Tageseinteilung und an die Tatsache, daß die freie Zeit vieler jüdischer Menschen, die in der Arbeit standen, zusammengeschrumpft war. Hinzu kam der Raummangel, denn er nötigte dazu, bei der Wiederaufnahme der Theatervorstellungen und Konzerte den bisher allein dem Film gewidmeten Kinosaal in Anspruch zu nehmen... Die Besucherzahl stieg ständig und übertraf sogar diejenige des Vorjahres.«<sup>24</sup>

Wie alle Kinos in Deutschland durfte die »Jüdische Filmbühne« nur noch deutsche Produktionen zeigen, wie etwa »Maskerade«, »Der Postmeister«, »Wie konntest Du, Veronika«, zu Eintrittspreisen von 0.90 RM bis 2 RM. »Besucht unsere Filmbühne an den Wochentagen, überlaßt die Sonntagsvorstellungen den Werktätigen!«, liest man in den Ankündigungen<sup>25</sup>.

Die allwöchentlichen Proben des Laienchors gingen weiter. In den ersten zwei Monaten gab es sowohl Kammermusik- wie Chor- und Orchesterkonzerte. Das Orchester hieß nun »Vereinigtes Orchester des Jüdischen Kulturbundes und der Jüdischen Künstlerhilfe«, und die Programme, belastet mit dem Verbot der Aufführung deutscher Komponisten, setzten sich zusammen aus: Boccherini, Borodin, Chopin, Debussy, Dvořak, Franck, Frescobaldi, Glazunow, Goldschlag, Kodaly, Kowalski, Liszt, Mahler, Marcello, Mendelssohn, Rossini, Simon, Smetana, Rothstein, Tschaikowski, Weinberger, Verdi.

Noch einmal waren die aktiven Mitglieder des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland e. V., der in allen Funktionen die Nachfolge des Reichsverbandes angetreten hatte, gezwungen, neue Ausweise für das laufende Jahr sofort zu beantragen<sup>26</sup>. Die gleichen Zweigstellen, die im Jahre 1939 bestanden, arbeiteten auch im Jahre 1941 noch, und darüber hinaus fanden gelegentlich künstlerische Veranstaltungen, wie etwa

<sup>24</sup> *Leo Rein*, a.a.O., 15. November 1940.

<sup>25</sup> Jüdisches Nachrichtenblatt, 18. Januar 1941.

<sup>26</sup> A.a.O., 7. Januar 1941.

»Ernstes und Heiteres aus Dichtung und Musik«, auch in Wiesbaden, Stuttgart, Nürnberg, Leipzig und Halle statt.

Drei Schauspiele wurden im Laufe des Jahres auf die Bühne gebracht, und zwar im März, Juni und August:

»Aus dem unbegrenzten und erhabenen Reich der Töne, das wir überwältigt von den gewaltigen Eindrücken nur zögernd verlassen haben<sup>27</sup>, ruft uns der Kulturbund in die engeren und weniger geheiligten Bezirke der modernen Sprechbühne zurück . . . Nach dem stürmischen Beifall zu schließen, dürften »30 Sekunden Liebe« von Aldo de Benedetti mindestens ebenso viele Stunden Gegenliebe bei unserem Publikum finden.«<sup>28</sup>

Das Stück ging auch auf Tournee nach Hamburg. Die wenigen Vorstellungen an Nachmittagen in Berlin waren ausverkauft, ebenso die des folgenden Stückes, einer modernen Komödie nach dem Spanischen des Sancho Lopez »Senor Alan aus dem Fegefeuer«, Musik nach Offenbach. »Was dem Stück einen besonderen Reiz verleiht«, sagte das einzige jüdische Blatt inmitten der Orgien des Bösen, »ist die Versinnlichung der dichterischen Idee, daß das ursprünglich Gute im Menschen über die Mächte der Finsternis letzten Endes den Sieg davonträgt«<sup>29</sup>. Darin lag Trost und Zuversicht.

Sechs Jahre zuvor, im August 1935, war Molnars »Spiel im Schloß« das letzte Spiel im alten Haus des Kulturbundes, im Berliner Theater, gewesen; im August 1941 (Premiere: 9. August) wurde das »Spiel im Schloß« zum letzten Spiel des Jüdischen Kulturbundes überhaupt. Die angekündigten Tourneen nach Breslau und Hamburg fanden nicht mehr statt. Da für viele der Spieler das Schloßspiel und Schlußspiel zu einem Spiel im Schatten des Todes wurde, seien die Mitwirkenden genannt, wie sie der Programmzettel aufzählt: Alfred Berliner, Ben Spanier, Fritz Tachauer, Fritz Grüne, Steffi Hinzelmann, Georg Jacobsohn, Werner Hinzelmann. Regie: Fritz Wisten. Ausstattung: Hanna Litten.

Am 11. September 1941 wurden der Jüdische Kulturbund verboten, sein Eigentum konfisziert und seine Mitarbeiter verhaftet. Das Verbot, das sich auf ein noch unter Hindenburg erlassenes Gesetz stützte, war

<sup>27</sup> Gemeint ist *Mahlers* 2. Symphonie c-Moll.

<sup>28</sup> *Hugo Lachmanski* in: Jüdisches Nachrichtenblatt, 14. März 1941.

<sup>29</sup> Jüdisches Nachrichtenblatt, 20. Juni 1941.

an den damaligen Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde Berlin gerichtet, der gleichzeitig dem Vorstand des Kulturbundes angehörte:

Geheime Staatspolizei  
Staatspolizeistelle Berlin  
Berlin C 2, Grunerstr. 12, Ecke Dircksenstr.

An das  
Vorstandsmitglied des  
Jüdischen Kulturbundes in Deutschland e. V.  
Herrn Moritz Israel Henschel  
Berlin  
Oranienburgerstr. 29

Geschäftszeichen und Tag m. Schreibens  
*Stapo IV – 577/41 g neu*  
Berlin, den 11. 9. 1941

Auf Grund des § 1 der Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze von Volk und Staat vom 28. Februar 1933 löse ich mit dem heutigen Tage den Jüdischen Kulturbund in Deutschland e. V., Berlin, auf. Der Verlag und der Buchbetrieb werden von dieser Anordnung nicht betroffen.

Gleichzeitig untersage ich jede Tätigkeit, die den Versuch einer Fortsetzung oder Neugründung der Organisation mit gleichen oder ähnlichen Zielen darstellt. Bei Verstößen gegen diese Anordnung wird der § 4 obiger Verordnung zur Anwendung gebracht werden.

Im Auftrage  
gez. Dr. Kunz

Beglaubigt  
Unterschrift unleserlich  
Kanzleiangestellte <sup>30</sup>

Das Verbot fiel zusammen mit der Polizeiverordnung über Kennzeichnung der Juden (Judenstern) – »etwa in Herzhöhe auf der linken Brustseite des obersten Kleidungsstückes . . . anzunähen« <sup>31</sup> – und ihre Reisebeschränkungen. Das Jüdische Nachrichtenblatt <sup>32</sup> und der Buchbetrieb wurden eine Abteilung der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland, die seit dem 4. Juli 1939 die Nachfolgeorganisation der Reichsvertretung war. Einen Monat danach erfolgte die Teilevakuierung der Juden Berlins <sup>33</sup>. Ein Zeuge der Ereignisse schreibt darüber später:

<sup>30</sup> Eine Kopie des Briefes befindet sich im Archiv der Jüdischen Kultusgemeinde Wien.

<sup>31</sup> Jüdisches Nachrichtenblatt, 24. Oktober 1941.

<sup>32</sup> *Hans Hirschfeld* hatte die Nachfolge des Redakteurs *Kreindler* angetreten. Siehe: *Else Harnack*, Berlin up till 1944, Dokument 01/58 im Archiv von Yad Washem, Jerusalem.

<sup>33</sup> *Hildegard Henschel*, Gemeindegarbeit und Evakuierung von Berlin, 16. Oktober 1941 bis 16. Juni 1943, Dokument 01/52 (1947), im Archiv von Yad Washem.

»Selbstverständlich war für die Folgezeit jegliche künstlerische oder wissenschaftliche Veranstaltung ähnlich der des Kulturbundes untersagt. Indessen konnten weder Schikane der Goebbelsschen Kreaturen noch die Furcht vor der Gestapo den Kulturwillen der Juden ganz unterdrücken. Vielerorts gab es Möglichkeiten, in privaten Zirkeln, in den Heimen und Anstalten der jüdischen Gemeinschaft, ausgezeichnete Konzerte zu genießen, die ebenso wie die insgeheim regelmäßig fortgesetzten Gottesdienste stets durch mehrere wachsame und zuverlässige Aufpasser vor unliebsamen Überraschungen geschützt waren . . .

Das Vermögen des Kulturbundes im ganzen Reich wurde beschlagnahmt. In Berlin betrug es eine halbe Million Mark, die an das Propagandaministerium abgeführt wurde. Dieses übernahm auch alle Einrichtungen des Kulturbundes . . .

Dr. Martin Brasch starb an schweren Verletzungen, die ihm im Konzentrationslager Oranienburg-Sachsenhausen beigebracht worden waren, nur weil er der Leiter des Kulturbundes war . . .«<sup>34</sup>

»Wie konnten wir leben?« Diese Frage wurde von Dr. Max Nussbaum, der Berlin im Jahre 1940 verließ, kurz nach seiner Einwanderung in die Vereinigten Staaten gestellt:

»Nach all den Schilderungen und Bildern wird mit Recht die Frage entstehen: wie haben Juden unter solchen Bedingungen leben können . . . Darauf möchte ich erwidern, daß es ein paar geistige Faktoren gibt, die die Seele des noch in Deutschland verbleibenden Judentums aufrechterhalten haben.

Der erste ist die großartige Arbeit, die von der ›Reichsvereinigung der Juden in Deutschland‹, den Gemeinden, den Auswanderungsstellen (Hilfsverein) und den Palästinaämtern geleistet wird . . .

Der zweite Faktor ist die Arbeit des Jüdischen Kulturbundes mit seinen kulturellen Veranstaltungen, Theateraufführungen und Konzerten. Es ist ihm heute nicht mehr gestattet, jene Fülle von Darbietungen zu bringen, wie es in den ersten Jahren möglich war: seine Vortragsabteilung, die Aufführung von Werken deutscher Autoren, sowie deutscher Komponisten sind ihm verboten; trotzdem ist das Wenige, das übriggeblieben ist – Filmvorführungen, Konzerte und kleine Theaterstücke –, ungeheuer viel für die Menschen drüben, denn es ist die einzige Möglichkeit, ihnen eine Stunde der Ablenkung zu bieten, der Ablenkung von ihren Problemen und von ihrem nüchternen und grausamen Alltag. Und es bedeutet schon viel für einen Juden in Deutschland, ein Schicksal auch nur für eine Stunde in der Woche vergessen zu können . . .«<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Max Plaut, a.a.O., sowie: Die Jüdische Gemeinde Hamburg von 1934 bis 1943. Dokumente 01/1 und 01/54 (1946) im Archiv von Yad Washem. P. war der letzte Gemeindevorsitzende.

<sup>35</sup> Rabbiner Max Nußbaum, *The Third Reich and the Jews* (Denkschrift 1940). Dokument 01/232,2 im Archiv von Yad Washem.



## EPILOG

»Auch in ernsten und harten Tagen will die Kunst in Stunden des Menschen eintreten«, sagte Leo Baeck im Sommer 1939<sup>1</sup>. »Vielleicht mag es bedünken, als sei es bisweilen, wenn ihr holder Schein uns umfassen will, wie eine Flucht aus dem Wirklichen . . . Aber sie will ein Anderes doch geben: nicht eine Abkehr, sondern eine Einkehr.«

Auch in Theresienstadt setzte der starke kulturelle Trieb nicht trotz, sondern gerade wegen der Schwierigkeiten so kräftig ein: seine Hauptwurzel war die seelische Not, »die teils eine Flucht aus der Gegenwart anstrebte, teils die Verhältnisse meistern wollte«<sup>2</sup>.

Die Stimmen, die nach einem Trost durch die Kunst riefen, verstummten nicht, bis sich der Vorhang für immer über der Bühne schloß:

»Wir spüren den Herbst in der Luft. Es wird immer früher dunkel, und wir fangen an, uns nach Musik, nach dem bunten Schein des Theaters und nach dem Zauber der Dichtung zu sehnen – wir, die jüdischen Menschen ›in der Provinz‹ . . . Nein, der jüdische Mensch in der Großstadt weiß nicht und kann nicht wissen, was den Juden in der Provinz der eine, einzige Kulturbundabend im ganzen Monat ist . . . aus diesen wenigen Abenden allein kommt uns der Mut und die Kraft für die kommenden Tage und unser ganzes Leben!«<sup>3</sup>

Der Mann, der den Kulturbund geschaffen und ihm den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hatte, war in Holland gestrandet. »Mein Leben ist still geworden«, schrieb Dr. Singer kurz vor Ausbruch des Weltkrieges, »anderen versuche ich immer noch zu helfen, nur mir selber ist schwer zu helfen«. Seine Hoffnung, eine Dozentur an einer amerikanischen Universität zu erhalten, sollte sich nicht mehr erfüllen. Seine letzten Zeilen, soweit bekannt, sind die aus dem Englischen übertra-

---

<sup>1</sup> Jüdisches Nachrichtenblatt, 7. Juli 1939.

<sup>2</sup> H. G. Adler, a.a.O., S. 595.

<sup>3</sup> Lise Lewinnek in: Israelitisches Familienblatt, 1. September 1938.

genen Worte einer Postkarte, die er um die Jahreswende 1939/40, also in den ersten Kriegsmonaten, aus Amsterdam-Zuid an einen Freund in England sandte:

»Ich bin dabei, die Einleitung zu meinem Bach-Buch ins Englische zu übertragen; sie enthält das Wesentliche dieser umfangreichen Analyse von 200 Kantaten. Außerdem habe ich eine kleine Schrift über Haydn beendet; Sie ist meinem armen, unschuldig leidenden Freund R. Schwarz<sup>4</sup> gewidmet. Nachdem ich zehn Vorträge über das ›Lied‹ beendet habe, setze ich meine Vorlesungen über das ›Oratorium‹ fort. Nun warte ich auf mein Non-Quota Visum. Einstein und einige andere führende Persönlichkeiten setzen sich für mich ein.«

Aber das rettende Visum in die Vereinigten Staaten kam nicht zeitig genug, und so mußte er hilflos ausharren, bis ihn, mit der Invasion der Niederlande durch die Deutschen, das Schicksal überrannte. Zunächst wurde er interniert und dann nach Theresienstadt verschleppt. Dort ist er zu Anfang des Jahres 1944, im Alter von nur 58 Jahren, dahingegangen<sup>5</sup>.

Werner Levie, auch er von der Naziflut in Holland eingeholt, überlebte das Konzentrationslager Bergen-Belsen, erlag aber einen Monat nach der Befreiung dem Flecktyphus, mit dem er sich bei freiwilliger Pflege in einem Notspital infiziert hatte. (Nach einer Mitteilung von Frau Alice Levie hatte ihr Mann in Amsterdam im Jahre 1940 wiederum einen Jüdischen Kulturbund organisiert, in dem auch aus Deutschland ausgewanderte Künstler wie Rudolf Nelson, Kurt Gerron, Max Ehrlich, Willy Rosen, Camilla Spira und Alfons Fink wirkten. Dieser Kulturbund bestand bis zu den Massendeportationen des Jahres 1943.)

Ben Spanier inszenierte in Theresienstadt »Spiel im Schloß«<sup>6</sup> – das er schon für den Kulturbund in Szene gesetzt hatte –, bevor er ins Todeslager geschickt wurde. Arbeitslager und dann Vernichtungslager war das Los der meisten Mitarbeiter des Kulturbundes, soweit sie noch in Deutschland gewirkt hatten, wie das Otto Bernsteins, der seit 1933 das jüdische Publikum mit seinen Rezitationen beschenkt hatte, und seiner Frau Jenny Schaffer, die eine der führenden Schauspielerinnen des

<sup>4</sup> *Rudolf Schwarz* war damals in Berlin inhaftiert, überlebte aber die Haft und ist gegenwärtig Dirigent in Birmingham und am BBC in England.

<sup>5</sup> *E. G. Lowenthal* in: Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland, 14. Oktober 1955.

<sup>6</sup> *H. G. Adler*, a.a.O., S. 590.

Ensembles war. Einige wenige konnten sich verstecken und überleben. Julius Bab und der Bühnenbildner Heinz Condell starben in den Vereinigten Staaten. In England gelang es einigen von ihnen, sich im Film, am Theater, am Rundfunk durchzusetzen. Dort starben Dr. Hans Buxbaum, der künstlerische Leiter des Hamburger Kulturbundes, Hans Zander, der Berliner Verwaltungsdirektor, und Dr. Walter Abelsdorff, der Büroleiter des Reichsverbandes. Diese Aufzählung ist natürlich nicht als vollständig anzusehen.

Wenn man heute auf jene Zeit zurückblickt, so erscheint das Wirken des Kulturbundes als ein Tanz auf dem Vulkan. Wie jene gespenstische Premiere nach dem Novemberpogrom, als die Schauspieler lachten und tanzten und einen Sektrausch mimten – so waren die acht Jahre des Kulturbundes überhaupt: den Abgrund sehen, und dennoch spielen; so seine ganze Arbeit: wissen, und dennoch tun. Gegen das Regime auftreten konnten seine Menschen nicht; aber daß sie *trotz* seiner spielten, das war das Große. Abend für Abend, in Berlin und im Rheinland, in Hamburg, in Frankfurt und auf Tournee, strafte sie jene der Lüge, die da behaupteten, daß Juden nicht Träger der Musik und des dichterischen Wortes sein können; Abend für Abend bewiesen sie, falls es eines Beweises bedurft hätte, daß die Kunst nicht aufhört, Juden zu erfüllen und zu bewegen, selbst unter der Peitsche der Verfolgung. Etwas Einzigartiges lag in diesem Versuch, nach jüdischen Formen und Inhalten auszuholen, während unter den Füßen der Boden einbrach.

»Die Geschichte wird unseren Weg richten«, schrieb Singer in einer seiner letzten Äußerungen als Intendant dieser Kulturorganisation:

»Wir haben, so glaube ich, im Galuth die Fahne jüdischer Kunst in aller Demut, aber beharrlich, hochgehalten . . . wir haben unsere Tradition der Bindung an internationales Gedanken- und Erlebnisgut nicht verloren . . . wir haben . . . unseren Weg der Mitte mit gutem Gewissen, reinem Glauben, höchstem Vertrauen auf die Bereitschaft der Juden in Deutschland, der Künstler in unseren Reihen besritten; wir haben mit jüdischem Herzblut die Adern aller Kunstkörper, die wir verstehen und analysieren zu können glaubten, erfüllt, in jeder Geste, jedem Atem, jedem musikantischen Ton, jedem szenischen Einfall, jeder Empfindung von Leid und Freude, jedem Lachen, jeder Träne. Wir sind Juden geblieben im Spiel, in der leidenschaftlichen Arbeit unserer eigenen Kultur, in der Kultur unserer eigenen organisatorischen, sammelnden, Gemeinschaft bildenden, Gesellschaft formenden Arbeit. Das ist uns – bei allen Fehlern der Zeit, die einmal Sünde oder

Tugend in der Geschichte sein werden – Stolz, Glück, Erinnerung, Hoffnung, Sehnsucht und Erfolg in einem gewesen . . . Wir haben eine Plattform der Juden ohne Unterschied des Standes und der Weltanschauung gebildet, wir Künstler unter den Juden, wir jüdischen Künstler. Neben dem Tempel der Religion haben wir den Tempel der Bühne, der Musik, des bildnishaften Erlebens aufgebaut. Wir haben – in dem kleinen Rahmen, den das machtvolle Geschehen in der Welt jüdischer Existenz der Kunst gelassen hat – die Zeichen der Zeit verstanden.«<sup>7</sup>

Es gibt ein Nachspiel, das nicht weniger von dramatischem Pathos erfüllt ist. Als nach dem zweiten Weltkrieg die Alliierten das »Deutsche Theater« in Berlin, die einstige Stätte Max Reinhardts, wieder eröffneten, wählten sie als Premiere Lessings »Nathan der Weise« – dasselbe Stück, mit dem zwölf Jahre zuvor der Jüdische Kulturbund begonnen hatte. Die Aufführung wurde von Fritz Wisten<sup>8</sup> inszeniert und die Rolle des Derwisch spielte Alfred Berliner, einer der Kulturbundschauspieler – beide hatten im Untergrund überlebt.

Welch eine Stunde des bitteren Triumphes: Ein Jude verkündet durch den Mund des Nathan, dessen Frau und Kinder ermordet wurden, die Botschaft der Toleranz und Menschlichkeit in den Ruinen von Berlin!

---

<sup>7</sup> Kurt Singer, Jüdischer Kulturbund in Deutschland, in: Pult und Bühne, S. 5 f.

<sup>8</sup> Fritz Wisten hatte 1946 die Leitung des Theaters am Schiffbauerdamm übernommen, danach die der Volksbühne, beide in Ostberlin. Er starb Ende 1962, zweiundsiebzigjährig, in West-Berlin.



## ANHANG

### LEITUNG UND KÜNSTLER DES REICHSVORBANDES DER JÜDISCHEN KULTURBÜNDE IN DEUTSCHLAND (1938)

(Nach: »Pult und Bühne«. Ein Almanach, herausgegeben vom Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland. Joachim Goldstein Jüdischer Buchverlag, Berlin, 1938.)

#### I. REICHSVORBAND DER JÜDISCHEN KULTURBÜNDE IN DEUTSCHLAND

Berlin SW 68, Stallschreiberstraße 44

*Präsidium:* Intendant Dr. Kurt Singer  
Rechtsanwalt Benno Cohn  
Rabbiner Dr. Max Wiener

*Generalsekretär:* Dr. Werner Levie

*Büroleitung:* Dr. Walter Abelsdorff

*Stagma-Vertrag und aktive Mitgliedschaft:* Dr. Arthur Engel

*Lektorat:* Kurt Baumann

*Mitteilungsblätter und Programmberatung:* Herbert Friedenthal

*Veranstaltungsanmeldungen:* Elly Abt

#### II. JÜDISCHER KULTURBUND BERLIN E. V.

Berlin SW 68, Kommandantenstraße 57

*Intendant:* Dr. Kurt Singer

*Verwaltungsleitung:* Hans Zander, Dr. Werner Levie

*Ausstattungswesen:* Heinz Condell

*Technische Leitung:* Hans Sondheimer

*Dramaturgie und Vortrag:* Julius Bab

*Künstlerisches Büro und Gastspiele:* Herbert Fischer

*Bibliothek und musikalische Verlagsarbeit:* Karl Wiener

*Oper:*

Oberspielleiter: Dr. Kurt Singer

1. Kapellmeister: Rudolf Schwarz



Chordirektor und Kapellmeister: Berthold Sander  
 Kapellmeister und Solo-Korrepetitor: Wilhelm Altmann  
 Hilfsregisseur: Kurt Baumann

**Solisten:**

Rita Atlasz, Mascha Benjakonsky, Ruth Lehnberg, Anna Lipin, Susanne Loewenstein, Thea Stuckenschmidt, Doris Wilamowsky; Richard Dresdner, Ernö Garay, Wilhelm Guttman, Julius Kuthan, Walter Olitzki, Gerhard Pechner, Walter Ries, Siegfried Urias  
 Solotänzerinnen: Ruth Condell, Nelly Hirsch  
 Inspizient: Emil Berisch  
 Souffleuse: Ali Jacoby

*Schauspiel:*

Oberregisseur: Fritz Wisten  
 Regie-Assistent: Herbert Friedenthal

**Darstellende Mitglieder:**

Eva Baruch, Jenny Bernstein, Elfriede Borodkin, Ruth Condell, Camilla Eisner, Gina Friedmann, Lilli Kann, Gerda Klein-Weissmann; Alfred Berliner, Wolfgang Bernstein, Martin Brandt, Martin Chassel, Max Ehrlich, Herbert Grünbaum, Walter Herz, Alfred Lichtenstein, Fritz Lion, Sigmund Nunberg, Willy Prager, Hans Karl Rosenberg, Berthold Segall, Fritz Wisten, Siegfried Urias  
 Inspizient: Rudi Berg  
 Souffleuse: Hertha Steinschneider

**Kleinkunst:**

Künstlerische Leitung: Max Ehrlich  
 Musikalische Leitung: Werner Baer

**Darstellende Mitglieder:**

Edith Eisenheimer, Rosl Gerstel, Irma Infeld, Ruth Lehnberg, Steffie Rosenbaum; Bert Baer, Max Ehrlich, Hans Lipschütz, Fritz Tachauer, Erich Wolf

**Büro:**

Buchhaltung: Siegbert Abramczyk  
 Rendantur: Trude Sello  
 Mitgliederbüro: Kurt Jutrosinsky  
 Intendanz-Sekretärin: Ruth Abelsdorff  
 Verwaltungs-Sekretärin: Rose Fadenhecht  
 Theaterarzt: Dr. Alfred Singer

THEATER DER JÜDISCHEN SCHULEN

Berlin SW 68, Stallschreiberstraße 41/42

*Leiter:* Werner Hinzelmann, Ernst Rosenbaum

*Regisseure:* Georg Jacobsohn, Ernst Rosenbaum

*Darstellende Mitglieder:*

Jenny Borée, Rosa Cohn, Maria Flatau, Franziska Okmiansky, Steffie Rosenbaum; Bert Baer, Werner Bukofzer, Werner Hinzelmann, Georg Jacobsohn, Max Koninski, Hans Lipschütz, Fritz Ritter, Ernst Rosenbaum, Simon Sainsky, Kurt Süssmann

III. JÜDISCHER KULTURBUND HAMBURG E.V.

Hamburg 13, Hartungstraße 9–11

Zugleich Gastspiel-Ensemble der Jüdischen Kulturbünde

*Vorsitzender des Kuratoriums:* Rechtsanwalt Rudolf Samson

*Künstlerische Leitung:* Dr. Hans Buxbaum

*Verwaltung:* Dr. Ferdinand Gowa

*Künstlerische Vorstände:*

*Regisseur:* Dr. Hans Buxbaum

*Kapellmeister:* Lutz Proskauer

*Bühnenbildner:* Anny Gowa, Heinz Condell a. G.

*Kostümabteilung:* Käte Friedheim

*Technische Leitung:* Harry Blumenthal

*Rendantur:* Philipp Hekscher

*Darsteller:*

Erna Cohn, Edith Hersslik, Ursula Lieblich, Ruth Mannheimer, Elisabeth Springer; Rolf W. Feldheim, Hans Heinz Friedeberg, Julius Kobler, Max Koninsky, Wolf Kruszynski, Fritz Melchior, Kurt Schindler, Max Wächter

IV. JÜDISCHER KULTURBUND RHEIN-RUHR

Köln, Ehrenstraße 80–82

Spielt in Aachen, Dortmund, Duisburg, Essen, Gelsenkirchen, Köln, Krefeld und Wuppertal

*Leiter:* Dr. Heinrich Levinger

*Stellvertreterin des Leiters:* Dr. Gertrud Rosenthal

*Regie:* Ben Spanier, Moritz Seeler

*Dramaturg:* Gerhard-Walter Rosenbaum

*Bühnenbildner:* Egon Markus

*Theatermeister:* Rudi Hertz

**Darsteller:**

Jenny Borée, Ruth Festersen, Lilli Kann a. G., Erna Cohn, Rosa Cohn, Friedl Münzer, Anneliese Töpfer, Gerda Klein a. G.; Fritz Benscher, Klaus Brill, Willi Buschoff, Alfons Fink, Willibald Fränkel, Walter Herz a. G., Georg Jacobsohn, Heinz Kahnemann, Alexander Lipschütz, Julius Rutkowsky, Ben Spanier

**V. ORCHESTER-VEREINSLEITUNGEN:**

*Orchester der Jüdischen Kulturbünde, Sitz: Frankfurt a. M.*

Verwaltung: Dr. Heinrich Levinger

Künstlerische Leitung: Prof. Julius Prüwer

Büroleitung: Erna Katz

*Orchester des Jüdischen Musikvereins Breslau e. V.*

Leitung: Dr. Lux

Dirigenten: Berthold Sander a. G. und Kurt Singer

*Orchester des Jüdischen Kulturbundes Mannheim*

Leiter und Dirigent: Max Sinzheimer

*Orchester des Jüdischen Kulturbundes in Bayern, München*

Leiter und Dirigent: Erich Eisner

*Orchester der Stuttgarter Jüdischen Kunstgemeinschaft*

Leiter und Dirigent: Karl Adler

## NATIONALSOZIALISTISCHE VERORDNUNGEN

### *Verbot von Künstlernamen*

Der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda (Reichskulturkammer) hat folgende Anordnung erlassen:

Ich sehe mich veranlaßt, erneut darauf hinzuweisen, daß es den Mitgliedern des jüdischen Kulturbundes untersagt ist, sogenannte Künstlernamen (Pseudonyme) zu führen. Ich ersuche Sie, diese Anordnung ihren Mitgliedern nochmals bekanntzugeben und weise gleichzeitig darauf hin, daß ein Zuwiderhandeln gegen diese Anordnung das sofortige Berufsverbot und den Ausschluß aus dem Reichsverband nach sich ziehen würde.

Im Auftrag, gez. Hinkel

(Informationsblätter der Reichsvertretung, März/April 1936)

### *Ausweis für den Besuch von Kulturbundveranstaltungen*

Wir machen nochmals darauf aufmerksam, daß lt. behördlicher Anordnung zu jüd. kulturellen Veranstaltungen kein Zutritt ohne Kulturbund-Mitgliedskarte oder Reichsverbandsausweiskarte möglich ist. Die R.-Karte ersetzt nicht die Kulturbund-Mitgliedschaft. Der Erwerb der R.-Karten durch Nichtmitglieder der Kulturbünde ist abhängig von dem Nachweis der Zugehörigkeit zum Judentum unter Vorlage eines amtlichen Ausweises über die Person in Gestalt eines Reisepasses oder Führerscheins . . .

(Informationsblätter der Reichsvertretung, März/April 1936)

### *Umwandlung des ›Paulus-Bundes‹*

Reichskulturwalter Hinkel hat in seiner Eigenschaft als Sonderbeauftragter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda zur Überwachung der geistig und kulturell tätigen Juden und Nichtarier im deutschen Reichsgebiet mit Zustimmung des Reichsministeriums des Innern und des Geheimen Staatspolizeiamtes mit Wirkung vom 15. März alle christlich getauften Voll- und sogenannten Dreivierteljuden, die bisher dem ›Paulus-Bund‹ (Vereinigung nichtarischer Christen) angehört haben, aus dieser Organisation ausgegliedert und ihnen anheimgestellt, die Mitgliedschaft des Jüd. Kulturbundes zu erwerben. Im Zuge der Durchführung der Nürnberger Gesetze scheidet nunmehr auch alle die Mitglieder aus dem ›Paulus-Bund‹ aus, die nach den Bestimmungen der Nürnberger Gesetze nicht die Reichsbürgereigenschaft besitzen (z. B. christl. Mischlinge ersten Grades, die mit Juden verheiratet sind). Der Bund wird künftig die Bezeichnung »Vereinigung 1937 der nicht vollblütigen deutschen Reichsbürger« führen.

(Informationsblätter der Reichsvertretung, April/Mai 1937)

*Berufsbezeichnung und Mitgliedschaft beim Reichsverband der Jüd. Kulturbünde*

Durch Erlaß des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda (Sonderreferat Reichskulturwalter Hinkel) ist für alle dem Reichsverband der Jüd. Kulturbünde angeschlossenen Kulturbünde, Organisationen und aktiven Mitglieder aller Sparten folgende Anordnung getroffen worden: »Mit sofortiger Wirkung haben alle Mitglieder des Reichsverbandes der Jüd. Kulturbünde, die in Drucksachen, Inseraten, Ankündigungen auf Hausschildern, Visitenkarten usw. durch eine Berufsbezeichnung auf ihre künstlerische Tätigkeit hinweisen, neben diese Berufsbezeichnung die Worte ›Mitglied des Reichsverbandes der Jüd. Kulturbünde in Deutschland‹ in Klammern zu setzen. Dieser Zusatz muß in gleicher Größe und in gleicher Weise sichtbar wie die betreffende Berufsbezeichnung angebracht werden.«

(Informationsblätter der Reichsvertretung, August/Oktober 1937)

*Musikpädagogen*

Der Reichsverband der Jüd. Kulturbünde teilt mit:

Auf Grund mehrfach durch das Sonderreferat RKW Hinkel beanstandeter Einzelfälle geben wir folgendes bekannt:

Sämtliche jüd. Musikpädagogen müssen sich in ihren Berufsankündigungen des Zusatzes ›Mitglied des Reichsverbandes der Jüd. Kulturbünde in Deutschland‹ bedienen.

Insofern jüd. Musikpädagogen noch nicht Mitglieder sind, wollen sie sich sofort an uns zwecks Aufnahme wenden.

(Informationsblätter der Reichsvertretung, März/April 1938)

*Betrifft Beschäftigung jüdischer Musiker*

Der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hat unter dem Geschäftszeichen . . . vom 12. April 1938 folgende Anordnung erlassen:

Ich sehe mich zu folgender Verfügung veranlaßt: Die Veranstalter jüd. Festlichkeiten haben sich bei Bedarf an Musikern ab sofort ausschließlich an das jeweils zuständige Arbeitsamt, Fachabteilung für Musiker, zu wenden. Es dürfen für jüd. Tanzveranstaltungen und Festlichkeiten nur jüd. Musiker, die Mitglieder des Reichsverbandes der Jüd. Kulturbünde sind und die die erforderliche Arbeitserlaubnis des zuständigen Arbeitsamtes haben, beschäftigt werden. Dagegen lehne ich die Verwendung festbesoldeter Musiker der jüd. Kulturorganisationen, festangestellter Organisten der jüd. Gemeinden, oder jüdischer Musiker, die in anderen Berufen tätig sind, für jüd. Festlichkeiten grundsätzlich ab. Solche in festen Stellungen befindlichen jüd. Musiker dürfen nur dann zur Beschäftigung in jüd. Tanzveranstaltungen etc. herangezogen werden, wenn das zuständige Arbeitsamt keine unterstützungsbeziehenden jüd. Musiker nachweisen kann.

Im Auftrag, gez. Hinkel

(Mitteilungen des Reichsverbandes der Jüd. Kulturbünde in Deutschland, April 1938)

## PERSONEN- UND ORTSVERZEICHNIS

- Aachen* 103, 173  
 Abelsdorff, Ruth 172  
 Abelsdorff, Walter 168, 171  
 Abraham, Paul 126  
 Abramczyk, Siegbert 172  
 Abt, Elly 171  
 Achron, Joseph 126  
 Adler, Hans Günter 6, 7, 8, 50, 166, 167  
 Adler, Hugo 126, 127  
 Adler, Karl 57, 107, 126, 174  
 Adler-Rudel, Schalom 140  
 Aeschylus 83  
 Alexander, Walter 56, 73, 89, 91  
 Alpar, Gitta 134  
 Altmann, Wilhelm 172  
*Amsterdam* 98, 150, 167  
 Anski, Salomon 83  
 Aristophanes 37  
 Arno, Siegfried 81  
 Arnstein, Claire 161  
 Asch, Schalom 82  
*Aschaffenburg* 107  
 Atlasz, Rita 172  
 Auerbach, Alfred 103  
*Augsburg* 103, 107
- Bab, Julius 14, 16–19, 27, 31–33, 43, 44,  
 80, 135, 147, 160, 168, 171  
 Bach, Johann Sebastian 7, 82, 101, 123,  
 124, 167  
 Baeck, Leo 18, 19, 37, 53, 79, 159, 166  
 Baer, Bert 172, 173  
 Baer, Werner 172  
 Ballin, Friedrich 106  
*Bamberg* 106, 107  
 Barnay, Ludwig 70  
 Barnowsky, Viktor 81  
 Baruch, Eva 172  
 Bassermann, Albert 17  
 Bat-Dori, Schulamit 87  
 Bato, Josef 128
- Baumann, Kurt 15, 16, 18, 19, 171, 172  
 Baur, Harry 134  
*Bayreuth* 102  
 Beer-Hofmann, Richard 69, 83, 105, 157  
 Beethoven, Ludwig v. 5, 46, 47, 48, 50,  
 86, 101, 123  
 Benavente, Jacinto 161  
 Benedetti, Aldo de 158, 163  
 Benjakonsky, Mascha 172  
 Benscher, Fritz 174  
*Berent* (in Westpreußen) 15  
 Berg, Alban 84  
 Berg, Rudi 172  
*Bergen-Belsen* 167  
 Berger, Ludwig 81  
 Berggrün, Heinz 118, 121 (H. B-n.)  
 Bergner, Elisabeth 54, 81, 134  
 Berisch, Emil 172  
*Berlin* 1, 2, 16, 17, 19, 25–28, 35, 36, 40,  
 41, 43, 53–57, 62, 64, 66, 70, 73, 76,  
 78, 83, 88–92, 95–97, 100, 102–104,  
 108–110, 113, 114, 118–121, 123, 126,  
 128–130, 132, 134, 135, 137, 140, 141,  
 142, 145, 150, 152–154, 156, 160, 161,  
 163, 164, 168–172  
 Berliner, Alfred 161, 163, 169, 172  
 Berlioz, Hector 161  
*Bern* 78  
 Bernauer, Rudolf 81  
 Bernhard, Emil (Cohn, E. B.) 83  
 Bernstein, Henry 158  
 Bernstein, Jenny (s. Schaffer, J.)  
 Bernstein, Max 82, 83  
 Bernstein, Otto 99, 167  
 Bernstein, Wolfgang 172  
 Bertens, Rosa 81  
*Beuthen* 54, 106, 107  
 Bialik, Chaim Nachman 83  
*Bielefeld* 54  
 Binder, Sybille 81  
*Bingen* 103



- Birnbaum, Eduard 126  
 Bistritzky, Nathan 87  
 Bizet, Georges 103, 124  
 Blank, Herbert 43, 44  
 Blech, Leo 2  
 Bloch, Ernest 101, 103, 126, 159  
 Bloch, Martin 128  
 Blumenthal, Harry 173  
 Boccherini, Luigi 162  
 Bois, Curt 81  
 Bois, Ilse 81  
*Bonn* 53  
 Borchardt, Friedrich 70, 88, 89, 90  
 Borée, Jenny 161, 173, 174  
 Börne, Ludwig 135  
 Borodianski, Chaim 86  
 Borodin, Alexander 162  
 Borodkin, Elfriede 172  
 Bossi, Renzo 158  
 Brahm, Otto 2, 137  
 Brahms, Johannes 32, 50, 123  
 Brandmann, Israel 126  
 Brandt, Martin 20, 161, 172  
 Brasch, Martin 160, 165  
*Braunschweig* 56, 103, 106  
*Bremen* 106  
*Breslau* 25, 53–56, 100, 102, 104, 106,  
 107, 126, 129, 153, 156, 158, 163, 174  
 Bressart, Felix 81  
 Brill, Klaus 174  
 Brod, Max 87, 99, 121  
 Brodnitz, Friedrich 56, 58, 69, 118  
 Brodnitz, Hanns 133  
 Brody, Chaim Heinrich 65  
 Bruckner, Ferdinand 45  
 Brüll, Ignaz 126  
 Buber, Martin IX, 19, 38, 39  
*Buchenwald* 139  
 Bukofzer, Werner 173  
 Burg, Eugen 81  
 Bus-Fekete, Ladislaus 100  
 Buschoff, Willi 161, 174  
 Buxbaum, Hans 106, 168, 173  
  
 Calderon, Pedro 107  
 Callmann, Rudolf 89  
 Capell, Hans 95  
 Cassirer, Lisbet 129  
 Chagall, Marc 74  
 Chajes, Julius 126, 127  
 Chaplin, Charlie 18, 134  
 Charell, Eric 81, 134  
  
 Chassel, Martin 172  
*Chemnitz* 56, 103, 106  
 Chopin, Frédéric 162  
 Cohn, Benno 38, 40, 56, 62, 64, 65, 81,  
 144, 147, 148, 160, 171  
 Cohn, Emil Bernhard (s. Bernhard, E.)  
 Cohn, Erna 173, 174  
 Cohn, Rosa 173, 174  
 Condell, Heinz 68, 168, 171, 173  
 Condell, Ruth 172  
 Coward, Noel 68  
 Czinner, Paul 134  
  
*Dachau* 139  
*Danzig* 56, 106  
 Da Ponte, Lorenzo 75  
 David, Gerhard 97  
*Davos* 64  
 Debussy, Claude 162  
 Dehmel, Richard 17  
 Dessau, Paul 126  
*Detmold* 54  
 Deutsch, Ernst 81  
 Diebold, Bernhard 135  
 Dobroven, Issaye 126  
*Dortmund* 51, 55, 103, 173  
*Dresden* 54, 103, 104, 106, 129, 153  
 Dresdner, Richard 172  
*Duisburg* 103, 173  
 Duschkin, Samuel 126  
*Düsseldorf* 103, 129, 156  
 Dvorak, Anton 101, 103  
 Dymont, I. 126  
 Dymow, Ossip 48, 70, 100, 121  
  
 Edelheim-Muehsam, Margarete 12, 132,  
 133  
 Ehrenreich, Nathan 101  
 Ehrlich, H. (Schauspielerin) 61  
 Ehrlich, Max 7, 50, 132, 150, 157, 167,  
 172  
 Einstein, Albert 167  
 Eisenheimer, Edith 172  
 Eisenstädt, Lilli (s. Striemer-E., L.)  
 Eisner, Camilla 172  
 Eisner, Erich 106, 174  
 Eisner, Hermann 113  
*Elbing* 106  
 Eljaschoff, Nicolai 132  
 Eloesser, Arthur 19, 67, 71, 135, 137  
 Engel, Arthur 171  
 Engel, Fritz 35, 135

- Engel, Joel 101, 103, 126  
*Essen* 99, 103, 173  
 Ettlinger (Sanitätsrat) 101  
 Exiner, Martin 89
- Fadenhecht, Rose 172  
 Faktor, Emil 135  
 Feldheim, Rolf W. 173  
 Festersen, Ruth 174  
 Fink, Alfons 167, 174  
 Fischer, Herbert 171  
 Flatau, Maria 173  
 Fodor, Ladislaus 100  
 Förder, Käte 20  
 Franck, César 162  
 Frank, Bruno 67, 73, 83  
 Fränkel, Alfred 106  
 Fränkel, Günther 107  
 Fränkel, Willibald 174  
*Frankfurt a. M.* 25, 35, 53–57, 77, 97, 98, 101–104, 106, 123, 124, 126, 128, 129, 153, 156, 161, 168, 174  
*Frankfurt a. O.* 156  
 Frankfurter, David 64  
 Franzos, Karl Emil 87, 99, 100, 121  
 Freeden, Herbert (= Friedenthal, H.) 57 (H. F.), 87, 116 (H. F.), 121, 131 (H. F.), 140, 171, 172  
 Frescobaldi, Girolamo 162  
 Freytagh-Loringhoven, v. (Prof.) 20  
 Friedeberg, Hans Heinz 173  
 Friedenthal, Herbert (s. Freeden, H.)  
 Friedheim, Käte 173  
 Friedmann, Gina 172  
 Fromm, Herbert 103, 126  
 Fuchs, Richard 103, 126, 127  
 Fulda, Ludwig 158  
 Funk, Walther 139  
*Fürth* 107  
 Furtwängler, Wilhelm 123
- Gal, Hans 126  
 Garay, Ernö 172  
 Garvin, J. L. 11  
 Geiger-Kullmann, Rosy 101, 103, 126  
*Gelsenkirchen* 103, 173  
 Gerron, Kurt 167  
 Gerstel, Rosl 172  
 Glazunow, Alexander 162  
*Gleiwitz* 53, 54, 106, 107, 156  
 Gluck, Christoph Willibald v. 103
- Gnessin, Michael 126  
 Goebbels, Joseph 11, 41, 42, 51, 61, 64, 151, 159, 165  
 Goebel-Vidal, Irmela 40  
 Goethe, Johann Wolfgang v. 5, 17, 48, 50, 68, 82, 83  
 Gogol, Nikolai 7  
 Goldmark, Carl 74, 84, 126, 152  
 Goldoni, Carlo 152, 158  
 Goldschlag, G. H. 126, 162  
 Goldschmidt, Berthold 127  
 Goldschmidt, Martin 57, 106  
 Goldstein, Moritz 32  
*Göppingen* 106  
 Gordin, Jakob 161  
 Göring, Hermann 143  
 Gowa, Anny 173  
 Gowa, Ferdinand 106, 173  
 Granach, Alexander 81  
 Granowsky, Alexander 28, 125  
 Grätz, Paul 81  
 Graetz, Wilhelm 88, 89  
 Gretry, A. E. M. 158  
 Grillparzer, Franz 68  
 Grossmann, B. 127  
 Grün, M. (Wien) 157  
 Grünbaum, Herbert 172  
 Grünberg (Berliner Musiklehrer) 16  
 Gründgens, Gustaf 151  
 Grüning, Ilka 81  
 Grüne, Fritz 161, 163  
 Grynspan, Herschel 142  
 Guggenheim, Felicia 93  
 Gustloff, Wilhelm 64  
*Güstrow* 54  
*Gütersloh* 54, 55  
 Guttentag, E. 161  
 Guttmann, L. 127  
 Guttmann, Oskar 127  
 Guttmann, Wilhelm 172  
 Gutzkow, Karl 87, 121
- Haigerloch* 106  
 Halévy, Jacques F. 74, 127  
*Halle* 56, 163  
*Hamburg* 25, 35, 43, 54–57, 97, 98, 100, 102–108, 114, 124, 128–130, 141, 153, 156, 158, 163, 165, 168, 173  
 Händel, Georg Friedrich 5, 49, 82, 101, 103, 123, 125  
*Hannover* 56, 103, 106, 129, 156  
 Harden, Maximilian 135

- Hardt, Ludwig 51  
 Harnack, Else 164  
 Hasselbacher (Oberregierungsrat) 63, 64  
 Hauptmann, Gerhart 83, 98  
 Hausegger, Siegmund v. 106  
 Havelland, Kurt 107  
 Haydn, Joseph 5, 7, 50, 101, 103, 123, 167  
 Hebbel, Friedrich 70  
*Heidelberg* 103  
 Heilborn, Ernst 135  
*Heilbronn* 106  
 Heimann, Moritz 17, 69, 83  
 Heine, Heinrich 9, 51  
 Hekscher, Philipp 173  
 Henrich, F. (Schauspielerin) 161  
 Henschel, Hildegard 164  
 Henschel, Moritz 164  
*Herford* 54, 56  
 Hermann, Georg 19, 68  
 Herrnfeld (Brüder) 70, 82, 132  
 Hersslik, Edith 173  
 Hertz, Rudi 173  
 Herz, Walter 172, 174  
 Herzl, Theodor 7, 99  
 Herzog, Issac Halevi 65  
 Heydrich, Reinhard 63  
 Heyse, Paul 150  
*Hildesheim* 43, 103, 106  
*Hindenburg, O.-S.* 54  
 Hindenburg, Paul v. 10, 64, 163  
 Hinkel, Hans 18, 19, 21, 40-52, 55, 56, 59-65, 70, 74, 82, 88, 133-135, 144-148, 152, 159, 175, 176  
 Hinkel, Infried 42  
 Hinkel, Rheinwart 42  
 Hinrich, Hans 97, 99  
 Hinzelmann, Steffi 161, 163  
 Hinzelmann, Werner 121, 160, 161, 163, 173  
 Hirsch, Leo 86, 137, 156, 160, 161  
 Hirsch, Nelly 172  
 Hirsch, Otto 56, 89  
 Hirschbain, Perez 87, 121  
 Hirschberg, Walter 127  
 Hirschfeld, Georg 69, 87, 99, 100, 121  
 Hirschfeld, Hans 164  
 Hitler, Adolf 9, 10, 11, 12, 48, 64  
 Hodge, Merton 142  
 Hofmannsthal, Hugo v. 7, 8, 45, 90  
 Holde, Artur 101, 136  
 Hölderlin, Friedrich 7  
 Holz, Karl 10  
 Homer 15  
 Hubermann, Bronislaw 77  
 Ibsen, Henrik 5, 67, 68, 83, 100, 142  
 Iffland, August Wilhelm 35  
 Infeld, Irma 172  
 Jabotinsky, Wladimir 63, 64  
 Jacobs, Monty 135  
 Jacobsohn, Egon 18  
 Jacobsohn, Georg 161, 163, 173, 174  
 Jacobsohn, Siegfried 135  
 Jacoby, Ali 172  
*Jerusalem* 48  
 Jessner, Fritz 68, 77, 81  
 Jessner, Leopold 2, 81  
 Jolson, Al 134  
 Jonson, Ben 158  
 Jospe, Erwin 127  
 Juon, Paul 127  
 Juschkewitsch, Semjon 53, 68  
 Jutrosinsky, Kurt 172  
 Kahnemann, Heinz 174  
 Kainz, Joseph 17  
 Kalman, Emmerich 84, 157  
 Kann, Lilli 20, 172, 174  
 Kareski, Georg 62-65, 90  
*Karlsruhe* 56, 103, 106  
 Karp, Richard 102  
*Kassel* 56, 106  
 Kastner, Rudolf 77  
 Katsch, Kurt 20, 27, 81  
 Katz, Erich 127  
 Katz, Erna 174  
 Kaufmann, M. 57  
 Kaznelson, Siegmund 35  
 Kerr, Alfred 135  
 Kipling, Rudyard 44  
 Kipnis, M. 127  
 Kirman, Paul 127  
 Kirschner, Emanuel 127  
 Klaar, Alfred 135  
 Klabund (= Henschke, Alfred) 100, 156  
 Klee, Alfred 89  
 Klein, Fritz 20  
 Klein-Weissmann, Gerda (s. Weissmann, G.)  
 Klemperer, Otto 2, 77, 127  
*Koblenz* 16, 103, 106  
 Kobler, Julius 173  
 Kochan, Lionel 142

- Kodaly, Zoltan 162  
*Köln* 25, 53–57, 77, 97, 99, 100, 102, 103, 114, 129, 141, 153, 156, 173  
*Königsberg* 53, 54, 55, 56, 106, 156  
 Koninsky, Max 173  
 Kopf, Leo 123, 127  
 Korda, Sir Alexander 134  
 Korngold, Erich Wolfgang 127  
 Kornitzer, L. 127  
 Kortner, Fritz 81, 134  
 Kowalski, Max 103, 127, 162  
 Kraus, Karl 135  
*Krefeld* 55, 103, 173  
 Krein, Alex 127  
 Kreindler, Leo 151, 159(LK), 164  
 Kreisler, Fritz 127  
 Kreutzer, Leonid 19  
 Kruszyński, Wolf 173  
 Kunz (Gestapobeamter) 164  
*Küstrin* 108  
 Kuthan, Julius 172
- Lachmanski, Hugo 29, 67, 157, 163  
 Lampel, S. 127  
 Landau, Paul 70  
 Landauer, Gustav 17  
 Landsberger, Franz 81  
 Lang, Fritz 134  
 Langer, F. 83, 100  
 Lasker-Schüler, Else 83  
 Lauber (in Luzern) 43  
 Laubinger, Otto 18, 57  
 Lederer, Franz 81  
 Lederer, Moritz 73  
 Lehnberg, Ruth 172  
 Leichtentritt, Hugo 127  
*Leipzig* 53–56, 103, 106, 153, 163  
 Leivik, Halper (= Halpern, L.) 83  
 Lenart, Ernst 20  
 Lessing, Gotthold Ephraim 5, 27, 29, 30, 83, 123, 169  
 Levi, Hermann 75  
 Levi-Michel, Hedwig 57, 101  
 Levie, Alice 167  
 Levie, Werner 18, 23, 25, 26, 53, 58, 91, 94, 116, 133, 142–145, 147, 150, 153, 156–158, 160, 167, 171  
 Lvinger, Heinrich 37, 57, 95, 97, 99, 103, 173, 174  
 Lewandowski, Louis 127  
 Lewin, Michael 103  
 Lewinnek, Lise 109, 166
- Lichtenstein, Alfred 172  
 Liebermann, Max 2, 19, 128  
 Liebeschütz, Hans 104  
 Lieblich, Ursula 173  
*Liegnitz* 56  
 Liepmann, Erich 151  
 Lilienthal, Arthur 19, 88, 89  
 Lindtberg, Leopold 81  
 Lion, Fritz 20, 172  
 Lipin, Anna 172  
 Lippert, Julius 70  
 Lipschütz, Alexander 174  
 Lipschütz, Hans 172, 173  
 Liszt, Franz 103, 162  
 Litten, Hanna 161, 163  
 Lopez, Sancho 163  
 Lorre, Peter 134  
 Lortzing, Gustav Albert 74  
 Lowe, Theodor 81  
 Loewenberg, Carl 20, 27, 28  
 Löwenstein, Leo 19  
 Loewenstein, Susanne 172  
 Lowenthal, Ernst G. 17, 42 (E. G. L.), 43 (E. G. L.), 150, 167  
*Lübeck* 54, 98  
 Lubitsch, Ernst 134  
 Ludwig, Otto 69  
 Lux, Dr. (Breslau) 174
- Magdeburg* 56, 57  
 Mahler, Gustav 84, 101, 103, 124, 126, 127, 162, 163  
*Mainz* 56, 103  
 Mann, Thomas 3  
*Mannheim* 53, 56, 77, 103, 106, 107, 129, 174  
 Mannheim, Lucie 81  
 Mannheimer, Ruth 173  
 Marcello, B. 103, 162  
 Marcus, Hanna 154, 155  
 Markus, Egon 173  
 Matkowsky, Adalbert 17  
 Mauthner, Fritz 135  
 May, Joe 134  
 Méhul, Etienne Nicolas 74, 76  
 Meidner, Ludwig 2  
 Meinhard, Carl 81  
 Meissner (Frankfurter Theaterintendant) 55  
 Meissner, Otto 10  
 Melchior, Fritz 173  
 Mendele Mocher Sfarim 87

- Mendelssohn-Bartholdy, Felix 7, 9, 84,  
 101, 103, 123, 125, 127, 141, 159, 162  
 Menzel, Adolf v. 17  
 Meyerbeer, Giacomo 84, 127  
 Meyerhold, W. E. 125  
 Michalowitz, Micha 161  
 Milhaud, Darius 101, 126  
 Millner, M. 127  
*Minden* 54  
 Misch, Ludwig 75, 137  
 Mises, Paul 98  
 Molière, Jean Baptiste 5, 7, 48, 68, 83,  
 121  
 Molnar, Franz 7, 48, 68, 83, 100, 152,  
 156, 163  
 Mombert, Alfred 17  
 Moses, Siegfried 80  
 Mosheim, Grete 81  
*Moskau* 28  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 5, 32, 49,  
 50, 74, 75, 123  
 Müller-Hartmann, Robert 124  
*München* 25, 56, 57, 98, 103, 106, 107,  
 129, 139, 174  
 Muni, Paul 134  
 Münzer, Friedl 174  
 Mussorgski, Modest Petrowitsch 103  
  
 Nadel, Arno 68, 126, 127  
 Nathan, Hans 76, 123, 124, 125  
 Nathansen, Henri 82  
 Naumbourg, Samuel 127  
 Nelson, Rudolf 167  
 Neumann, Gerhardt 131  
 Neumann, Jecheskel Mosche 158  
 Novalis (= Hardenberg, Friedr. v.) 7  
 Nunberg, Sigmund 172  
*Nürnberg* 3, 64, 106, 107, 139, 163, 174  
 Nussbaum, Max 85, 141, 158, 165  
  
 Ochs, Siegfried 16  
 Offenbach, Jacques 78, 84, 101, 127, 163  
*Offenburg* 98  
 Okmiansky, Franziska 173  
 Olitzki, Walter 172  
 Ollendorff, Friedrich 19, 43  
*Oppeln* 54  
 Oppenheimer, Franz 19  
 Orlik, Emil 2  
 Osborn, Max 19, 44, 128  
*Osnabrück* 54  
  
 Pagnol, Marcel 100  
*Paris* 160  
 Pechner, Gerhard 172  
 Perez, Jizchak Leib 74, 83, 87  
 Perlmutter, Alfred 57  
*St. Petersburg* 102  
 Picon, Molly 135  
 Pinthus, Kurt 133, 135, 137  
 Pirandello, Luigi 68, 118  
*Plauen* 53, 108  
 Plaut, Max 151, 165  
 Pohl, Max 81  
 Polgar, Alfred 135  
 Pommer, Erich 134  
*Prag* 77, 97  
 Prager, Willy 161, 172  
*Preßburg* (= Bratislava) 99  
 Priestley, John B. 48, 157, 158  
 Prinz, Joachim 84, 85  
 Proskauer, Lutz 173  
 Prüwer, Julius 102, 123, 174  
 Puccini, Giacomo 74, 76  
  
 Raden, Ernst 121  
 Raphaeli, Leo 50  
 Rath, Ernst vom 142, 143  
 Rathaus, Karol 127  
*Ratibor* 54  
 Rau, Arthur 19, 88, 89  
 Ravel, Maurice 126  
*Recklinghausen* 103  
*Regensburg* 107  
 Reicher, Emanuel 2  
 Reichmann-Jungmann, Eva 19, 69  
 Reimer, Ruth 20  
 Rein, Leo 162  
 Reinhardt, Max 2, 17, 27, 81, 100, 134,  
 137, 169  
 Rembrandt 17, 84  
 Reuss, Leo 51  
 Richter, Hans 102  
 Riegner, Kurt Julius 120  
 Ries, Walter 172  
 Ritter, Fritz 173  
 Robert, Eugen 81  
 Rogoff, Gregor 161  
 Roland, Ida 81  
 Rooney, Mickey 151  
 Rosé, Arnold 127  
 Rosen, Martin 161  
 Rosen, Willy 7, 132, 150, 167  
 Rosenbaum, Ernst 173

- Rosenbaum, Gerhard-Walter 87, 97, 99, 121, 173  
 Rosenbaum, Steffi 172, 173  
 Rosenberg, Alfred 41  
 Rosenberg, Hans Karl 172  
 Rosenstock, Josef 75, 77, 123, 125  
 Rosenthal, Gertrud 173  
 Rosenzweig, Franz 130  
 Roskin, Janot S. 127  
 Rosowsky, Mira 20  
 Rosowsky, Salomo 127  
 Rossi, Salomone de, („Ebreo“) 126  
 Rossini, Gioacchino 74, 76, 162  
*Rostock* 54  
 Rothstein, James 127, 162  
 Rubinstein, Anton 127  
 Rühmann, Heinz 151  
 Russak, Wilhelm 109  
 Rust, Bernhard 19  
 Rutkowsky, Julius 174
- Sachse, Leopold 54  
*Sachsenhausen* 139, 165  
 Sainsky, Simon 173  
 Saint-Saëns, Charles C. 74, 101, 103  
 Salomon, Karel 126  
 Salten, Felix 135  
 Samson, Rudolf 106, 173  
 Sander, Berthold 19, 75, 78, 156, 161, 172, 174  
 Schacht, Hjalmar 139  
 Schaffer, Jenny (= Bernstein, J.) 20, 161, 167, 172  
 Schalit, Heinrich 127  
 Schildberger, Hermann 19, 56  
 Schildkraut, Rudolf 2  
 Schiller, Friedrich v. 48, 50, 70, 73, 83, 123  
 Schiller, Norbert 97  
 Schindler, Kurt 173  
 Schlemm (Bayrischer Minister) 106  
 Schlösser, Rainer 44  
 Schmeidler, J. 89  
 Schmidt, Joseph 134  
 Schnitzler, Arthur 68, 83, 118  
 Scholem Alechem 87, 158  
 Schönberg, Arnold 84, 101, 126, 127, 161  
 Schönberg, Jakob 127  
 Schubert, Franz 32, 50, 123  
 Schumann, Robert 101, 123  
 Schwarz, Rudolf 77, 123, 150, 156, 161, 167, 171
- Schwerin* 54, 56  
 Scribe, Eugène 156  
 Seeler, Moritz 98, 173  
 Seelig-Bass, Werner 127  
 Segall, Berthold 172  
 Sekles, Bernhard 101, 126, 127  
 Sello, Trude 172  
 Shakespeare 1, 2, 5, 7, 47, 48, 68, 82, 83, 100, 121, 152, 158  
 Shaw, George Bernard 5, 7, 17, 68, 83, 91, 100  
 Shirer, William 11  
 Silbergleit, Heinrich 14  
 Simon, Ernst 130  
 Simon, James 162  
 Singer, Alfred 172  
 Singer, Kurt 15–19, 24, 26, 28, 30, 32, 33, 41, 42, 44, 48, 49, 53, 56, 57, 59, 62–65, 69, 70, 73–77, 81–83, 87, 88, 91, 92, 111, 123, 125, 126, 137, 141, 142, 144, 150, 160, 166, 168, 169, 171, 174  
 Sinsheimer, Hermann 37, 86, 137  
 Sinzheimer, Max 174  
 Smetana, Bedrich 7, 162  
*Soest* 55, 56  
 Sombart, Werner 18  
 Sondheimer, Hans 171  
 Sorma, Agnes 17  
 Spanier, Ben 100, 161, 163, 167, 173, 174  
 Spinoza, Baruch 17  
 Spira, Camilla 167  
 Spiro, Eugen 2, 128  
 Springer, Elisabeth 173  
 Stahl, Heinrich 56, 88, 89, 90, 91, 141  
 Steckel, Leonhard 81  
 Steinberg, Hans Wilhelm 77, 78, 101, 102, 123  
 Steinschneider, Hertha 172  
*Stettin* 54, 56, 106, 156  
 Stiedry, Fritz 2  
 Stillman, M. 127  
 Strauß, Johann 101, 103, 124  
 Strauß, Leo 6  
 Streicher, Julius 10  
 Striemer-Eisenstädt, Lilli 16, 24, 49  
 Stuckenschmidt, Thea 172  
 Stutschewsky, Joachim 127  
*Stuttgart* 56, 57, 103, 106, 107, 129, 163, 174  
 Süßman, Kurt 161, 173



- Tachauer, Fritz 161, 163, 172  
 Tagore, Rabindranath 93  
 Taube, Michael 19, 123, 125  
 Tauber, Richard 134  
*Tel Aviv* 48, 98, 154  
*Theresienstadt* 6, 7, 8, 50, 166, 167  
 Toch, Ernst 101, 126, 127  
*Tokio* 77  
 Tolstoi, Leo 82, 83  
 Töpfer, Anneliese 174  
 Toscanini, Arturo 48, 91  
 Traub, Hans 106  
 Traugott, Wolfgang 137  
 Triesch, Irene 81  
 Tschaikowski, Peter 101, 103, 123, 141, 161, 162  
 Tschernichowski, Saul 84  
 Tschertok, David S. 86
- Ullstein (Verlag) 18  
*Ulm* 103, 106  
 Unna, Isaak 65  
 Urias, Siegfried 172  
 Ury, Lesser 2
- Valentin, Hermann 81  
 Valetti, Rosa 67, 68, 81  
 Verdi, Giuseppe 7, 74, 76, 103, 162  
 Viertel, Berthold 81, 134
- Wächter, Max 173  
 Waghalter, Ignaz 2  
 Wagner, Richard 74, 76  
 Wallburg, Otto 81  
 Walter, Bruno 2, 91, 106, 127  
*Warschau* 99, 135  
 Wassermann, Jakob 19
- Weber, Karl Maria v. 74, 101  
 Wedekind, Frank 83  
*Weimar* 102  
 Weinberg, Jacob 141  
 Weinberger, Jaromir 127, 162  
 Weinryb, Bernhard D. 14  
 Weissmann, Gerda (= Klein-Weissmann, G.) 20, 172, 174  
 Weltmann, Lutz 135, 137, 138  
 Weltsch, Robert 13  
 Weprik, Alex 127  
 Werfel, Franz 83, 100  
 Wertheimer, Martha 87, 98, 152, 161  
*Westerbork* 7  
*Wien* 35, 99, 100, 152, 153, 155, 157, 160  
 Wiener, Karl 127, 160, 171  
 Wiener, Max 62, 65, 131, 144, 160, 171  
*Wiesbaden* 56, 77, 163  
 Wilamowsky, Doris 172  
 Winawer, Chemja 126, 127, 141  
 Wischnitzer-Bernstein, Rahel 69  
 Wisten, Fritz 20, 68, 142, 147, 150, 152, 156, 160, 161, 163, 169, 172  
 Wolf, Erich 172  
 Wolf, Hugo 32, 103  
 Wolffsohn, David 99  
 Wolffsohn, Julius 87, 99  
 Wolfgang, Martin 20  
*Worms* 56  
 Wulf, Joseph 40  
*Wuppertal* 103, 173  
*Würzburg* 107
- Zander, Hans 94, 133, 147, 168, 171  
 Zickel, Martin 81  
 Zoff, Otto 107  
 Zweig, Stefan 68, 69

SCHRIFTENREIHE WISSENSCHAFTLICHER ABHANDLUNGEN  
DES LEO BAECK INSTITUTS

**Band 11:** NAHUM N. GLATZER · Leopold Zunz: Jude – Deutscher –  
Europäer.

Ein jüdisches Gelehrtenchicksal des 19. Jahrhunderts in Briefen an  
Freunde.

1964. XV, 498 Seiten, mit 4 Tafeln. Brosch. DM 50.–, Lw. DM 55.–

**Band 10:** FRITZ HOMEYER · Deutsche Juden als Bibliophilen und  
Antiquare.

1963. X, 151 Seiten. Kart. DM 15.20, Lw. DM 19.–

**Band 9:** ERICH KAHLER · Die Philosophie von Hermann Broch.

1962. VII, 84 Seiten, 1 Abb. Kart. DM 8.60

**Band 7/8:** SELMA STERN · Der preußische Staat und die Juden

1962. 4 Bände. Brosch. DM 152.–, Lw. DM 170.–

Erster Teil: Die Zeit des Großen Kurfürsten und Friedrichs I.

1. Abt.: Darstellung. XX, 159 S.

2. Abt.: Akten. IV, 546 S.

Zweiter Teil: Die Zeit Friedrich Wilhelms I.

1. Abt.: Darstellung. VIII, 180 S.

2. Abt.: Akten. IV, 804 S.

**Band 6:** HANS KOHN · Karl Kraus, Arthur Schnitzler,  
Otto Weininger.

Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende.

1962. V, 72 Seiten, 3 Tafeln. Kart. DM 8.40

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

SCHRIFTENREIHE WISSENSCHAFTLICHER ABHANDLUNGEN  
DES LEO BAECK INSTITUTS

- Band 5: MARGARETE TURNOWSKY-PINNER · Die zweite Generation mitteleuropäischer Siedler in Israel.  
1962. XIV. 136 S., 1 Karte, 10 Abb. Kart. DM 16.–, Lw. DM 19.50
- Band 4: GUIDO KISCH UND KURT ROEPKE · Schriften zur Geschichte der Juden.  
Eine Bibliographie der in Deutschland und der Schweiz 1922–1955 erschienenen Dissertationen.  
1959. XI, 49 Seiten. Kart. DM 5.80
- Band 3: MARGARETE SUSMAN · Die geistige Gestalt Georg Simmels.  
1959. IV, 40 Seiten. Kart. DM 4.20
- Band 2: ERNST SIMON · Aufbau im Untergang.  
Jüdische Erwachsenenbildung im nationalsozialistischen Deutschland als geistiger Widerstand.  
1959. X, 109 Seiten. Kart. DM 11.–
- Band 1: S. ADLER-RUDEL · Ostjuden in Deutschland 1880–1940.  
Zugleich eine Geschichte der Organisationen, die sie betreuten.  
Mit einem Vorwort von Siegfried Moses  
1959. XII, 169 Seiten, Kart. DM 17.–, Lw. DM 21.–

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN



Das *Leo Baeck Institut* (Jerusalem / London / New York) ist 1955 vom Council of Jews from Germany ins Leben gerufen worden mit dem Ziel, die wissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der Geschichte der Juden in Deutschland und anderen deutschsprachigen Gebieten seit der Zeit der Aufklärung zu betreiben, das dazu nötige Material zu sammeln und die Veröffentlichung entsprechender Darstellungen zu fördern. Das *Institut* trägt den Namen des Mannes, der die letzte repräsentative Erscheinung des Judentums in Deutschland vor dem zweiten Weltkrieg war.