

Dana Smith

Der Jüdische Kulturbund in Bayern, Ortsgruppe München 1934–1938

Am Abend des 4. März 1934 startete der kurz zuvor gegründete Jüdische Kulturbund in Bayern mit einem Konzert des Kulturbund-Orchesters München in seine erste Spielzeit. Dr. Fritz Ballin (1. Vorsitzender) begrüßte das in der Münchner Hauptsynagoge versammelte Publikum vor dem Konzert mit den Worten:

„Münchens Ruf als erste deutsche Kunststadt legt die Verpflichtung auf, dass die Leistungen des Jüdischen Kulturbundes in Bayern hochgestellten künstlerischen und wissenschaftlichen Richtlinien entsprechen. [...] Es muss für jeden Juden Ehrenpflicht sein, die Veranstaltungen des Kulturbunds, besonders in den schweren Zeiten seines Aufbaus, durch eifrigen Besuch zu unterstützen.“¹

Das Konzert dieses Abends war ebenso wie die folgenden 110 Veranstaltungen, die im Laufe der nächsten vier Jahre stattfanden, eine wichtige Quelle des Stolzes und der Selbstbehauptung der Gemeinde. Trotz der ausgrenzenden Maßnahmen von Seiten des Staates machte sich der bayerische Kulturbund traditionelle „deutsche“ Kunst- und Kulturformen zunutze, um unter staatlicher Verfolgung verschiedene hybride Deutungen von „Jüdischkeit“ zu präsentieren.

Nationalsozialistische Angriffe auf „jüdische“ Einflüsse in der „deutschen“ Kultur begannen bereits wenige Wochen nach der Machtübernahme Hitlers im Jahr 1933. Ideologisch baute die Kulturpolitik der Nationalsozialisten auf schon vorhandenen völkischen Deutungen einer angeblich „reinen“ und „nationalen“ Kunst auf.² Erste Schritte hin zur Errichtung dieser von den Nationalsozialisten gebilligten „deutschen“ Kunst-

¹ Dr. Fritz Ballin: Die Aufgaben des Jüdischen Kulturbunds in Bayern. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 15. März 1934, S. 109.

² George Mosse: Die Geschichte des Rassismus in Europa. Frankfurt a.M. 1990, S. 43–60. Saul Friedländer. Das Dritte Reich und die Juden, Bd. 1: Die Jahre der Verfolgung : 1933–1939. München 1998, S. 101–105.

sphäre erforderten die vollständige Beseitigung sogenannter „fremder“ („jüdischer“) Einflüsse – vor allem experimenteller, avantgardistischer und modernistischer Trends. Die erste ausgrenzende Maßnahme war das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom April 1933. Alle für politisch und „rassisch“ inakzeptabel gehaltenen Beamten wurden von einer weiteren Beschäftigung im öffentlichen Dienst, auch in den staatlichen Kulturinstitutionen, ausgeschlossen. Die zweite gesetzgeberische Maßnahme war die Bildung der Reichskulturkammer auf Betreiben von Joseph Goebbels im September 1933. Alle Künstler, die im nationalsozialistischen Deutschland arbeiten wollten, mussten dieser berufsständischen Organisation beitreten; obwohl es bis 1937 keinen offiziellen „Arierparagraphen“ gab, hielt man Juden von einem Antrag auf Mitgliedschaft ab.³

Die jüdischen Künstler Berlins waren die ersten, die eine offizielle Reaktion auf diese Maßnahmen organisierten. Im Sommer 1933 entwarfen der Neurologe Dr. Kurt Singer und der Regisseur Kurt Baumann den Plan einer jüdischen Kulturorganisation, des späteren Kulturbundes Deutscher Juden. Die nationalsozialistischen Behörden akzeptierten Singers und Baumanns Vorschlag, und so nahm der Kulturbund in Berlin noch gegen Ende des Sommers seine Arbeit auf. Im Spätherbst 1933 sprang der Funke auf andere Regionen über; im Frühjahr 1935 gab es im ganzen Reich 61 Ortsgruppen des Kulturbundes.⁴ Einige wenige jüdische Kulturorganisationen operierten allerdings außerhalb der administrativen Oberhoheit Berlins. Die größte dieser Organisationen entstand in Bayern.

Am 10. Oktober 1933 reichte der jüdische Musiker und Kapellmeister Erich Erck (bürgerlicher Name Erich Eisner) den ersten Antrag zur Gründung eines autonomen Jüdischen Kulturbundes in Bayern beim bayerischen Staatsminister für Unterricht und Kultus Hans Schemm ein.⁵ Erck hatte seine musikalische Ausbildung nach dem Kriegseinsatz im Ersten Weltkrieg begonnen und war seit 1930 in der Münchener Mu-

³ Rebecca Rovit: Jewish Theatre. Repertory and Censorship in the Jüdischer Kulturbund, Berlin. In: John London (Hg): Theatre Under the Nazis. Manchester 2000, S. 187, 196; Alan Steinweis: Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. Chapel Hill 1993, S. 44–46.

⁴ Almanach Kulturbund Deutscher Juden. Berlin 1935.

⁵ Hans Schemm (1891–1935) war NSDAP-Gauleiter (Gau Bayerische Ostmark), Kultusminister und SA-Gruppenführer. Er starb bei einem Flugzeugabsturz in der Nähe von Bayreuth am 5. März 1935.

sikszene aktiv,⁶ 1931 übernahm er die Leitung des Münchener Jüdischen Kammerorchesters.⁷

Laut Ercks Antrag war das Hauptziel des Kulturbundes die Beschäftigung von arbeitslosen jüdischen Künstlern und Akademikern in Bayern. Ferner erklärte er:

„In der überwiegenden Mehrzahl aller Fälle handelt es sich dabei um Personen, für welche eine Eingliederung in andere Berufe angesichts der gegenwärtigen Wirtschaftslage auf lange Sicht nicht in Betracht kommt, oder wegen vorgerückten Alters überhaupt unmöglich ist. Die Not in diesen jüdischen Kreisen ist außerordentlich groß; fast ausnahmslos fallen die Betroffenen bereits der öffentlichen Wohlfahrt zur Last.“⁸

Der Kulturbund in Bayern war ursprünglich in sieben bayerischen Städten präsent: München, Nürnberg, Würzburg, Fürth, Augsburg, Bamberg und Kitzingen (dort löste sich die Ortsgruppe allerdings schon kurz nach der Gründung wieder auf). Später kamen Bad Kissingen (Februar 1934), Aschaffenburg (Februar 1934), Regensburg (Mai 1934) und Memmingen (Februar 1935) hinzu.⁹ Vor dem Beginn der Spielzeit 1935/1936 schloss sich Bayern dem Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland an. Die Veranstaltungen gliederten sich in drei Kategorien: Vorträge, Konzerte und bildende Kunst.

Das bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus übte die staatliche Kontrolle über die Veranstaltungen des bayerischen Kulturbundes aus; Minister Hans Schemm und Staatsrat Dr. Ernst Boepple spielten die aktivste Rolle bei den Zensurbemühungen. Das Ministerium forderte, dass die Veranstaltungen „jüdisch“ und nicht-„deutsch“ seien sowie „keinerlei politische

⁶ Andreas Heusler: Verfolgung und Vernichtung (1933–1945). In: Richard Bauer, Michael Brenner (Hg): Jüdisches München. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2006, S. 173.

⁷ Konzert des verstärkten Jüdischen Kammerorchesters München am 27. Juni im Museumsaal. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 15.7.1932, S. 214; I.Z.: Das Konzert des jüdischen Kammerorchesters. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 1.12.1932, S. 360.

⁸ BHStAM, MK 15382, Erich Erck an Herrn Staatsminister für Unterricht und Kultus, „Gesuch um Genehmigung eines ‚Jüdischen Kulturbundes‘ in Bayern als vordringliche Aktion der sozialen Winterhilfe“, 10.10.1933.

⁹ BHStAM, MK 15382, Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, „Satzungen für den Jüdischen Kulturbund in Bayern“, I. 6671; Bayerische Politische Polizei, „Bad Kissingen“, 17.2.1935, I8763; Bayerische Politische Polizei, „Aschaffenburg“, 21.2.1934, I9586; Bayerische Politische Polizei, „Regensburg“, 17.5.1934, I. 26801.

Bestrebungen“¹⁰ förderten oder duldeten – alles vage formulierte Bestimmungen, die eher auf die Launen eines einzelnen Zensors zurückzuführen waren als auf strenge politische Richtlinien. Genehmigungsanfragen für kulturelle Veranstaltungen wurden dem bayerischen Ministerium für Unterricht und Kultus sowie der bayerischen Politischen Polizei zwei Wochen vor dem gewünschten Termin vorgelegt, so dass genug Zeit für eine Zensur und die Organisation der Polizeipräsenz vor Ort blieb.¹¹



1 Dirigent Erich Erck mit dem Orchester des Kulturbundes in der Hauptsynagoge an der Herzog-Max-Strasse im Jahre 1934

Die Entstehung eines „jüdischen“ Programms: Die Beispiele Musik und Marionettentheater

Trotz der permanenten staatlichen Überwachung konnte der Kulturbund in Bayern innerhalb der Gemeinde Diskussionen über Definitionen und Präsentationen „jüdischer“ Kunst führen. Das Chaos der frühen nationalsozialistischen Kulturpolitik verbunden mit einer laxen Umsetzung der politischen Richtlinien führte bis Mitte oder Ende 1936 zu einer Zeit relativ offener Diskussionen im Kulturbund. Damit ist es möglich, das Kulturbund-Programm (insbesondere in den ersten Jahren) als eine interne „Projektion gewollter Identität“ zu analysieren.¹² Die Veranstaltungen des Kulturbundes reflektierten zumindest in dieser Zeit, was es nach dem Selbstverständnis der aktiven Mitglieder unter nationalsozialistischer Verfolgung hieß, „jüdisch“ zu sein. In dieser Hinsicht kann die Entfaltung „jüdischer“ kultureller Aktivitäten – wie sie sich im lokalen Kulturbund-Programm ausdrückte – als bewusste Konstruktion der Leitung und der Künstler des Kulturbundes verstanden werden.

Die Münchner Musikabteilung war der aktivste Bereich des Kulturbundes. Vier Gruppen waren in der Stadt beheimatet:

¹⁰ BHStAM, MK 15382, „Gesuch um Genehmigung eines ‚Jüdischen Kulturbundes‘ in Bayern“, 16.1.1934, S. 3.

¹¹ BHStAM, MK 15382, Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, „Gesuch um Genehmigung eines ‚Jüdischen Kulturbundes‘ in Bayern“, 16.2.1934, II. 51475; Bayerische Politische Polizei, „Vorstand“, 9.1.1934, 23913 I 1B.

¹² Lily E. Hirsch: A Jewish Orchestra in Nazi Germany. Musical Politics and the Berlin Jewish Cultural League. Ann Arbor 2012, S. 62.

Erich Ercks 30-köpfiges Kulturbund-Orchester, Josef Zieglers Synagogenchor, ein Vokalquartett und ein Kammermusik-Trio. Zwischen März 1934 und November 1938 fanden insgesamt 61 Kulturbund-Konzerte in München statt, die in der Mehrzahl von in der Stadt ansässigen Musikern gespielt wurden. Die meisten großen musikalischen Darbietungen fanden in der Hauptsynagoge statt, kleinere Ensembles traten im gemeindeeigenen Museumsaal in der Promenadestraße 12 (jetzt Kardinal-Faulhaber-Straße) oder, nach 1936, im Turnsaal des Jüdischen Turn- und Sportvereins in der Plinganserstraße 76 auf.

Insgesamt zeigte sich das bayerische Musikprogramm von Anfang an aufgeschlossener gegenüber Experimenten mit dem, was damals als „jüdische“ Musik eingeordnet wurde, als sein Gegenstück in Berlin.¹³ Dem bayerischen Programm zufolge umfasste „jüdische“ Musik Komponisten jüdischer Abstammung (sowohl deutsche wie im Ausland geborene), biblische Themen, liturgische Musik und jüdische Volksmusik. Allerdings schloss diese frühe Fokussierung auf „jüdische“ Musik keineswegs aus, sich gleichzeitig positiv auf die Idee einer „deutschen Kultur“ zu beziehen. Es gab Elemente des Musikprogramms, die man damals wohl als „deutsch“ betrachtet hätte. Tatsächlich standen beim Eröffnungskonzert des Kulturbundes am 4. März 1934 auch zwei Stücke von Händel (Concerto grosso g-Moll und Konzert für Orgel und Orchester F-Dur) und eine Bach-Kantate („Non sa che sia dolore“) auf dem Programm. Keiner der beiden Komponisten war jüdischer Abstammung, und keines der drei ausgewählten Stücke behandelte ein „jüdisches“ (z.B. biblisches) Thema.

Andererseits gab es im Münchner Kulturbund auch ernste Bemühungen um die Schaffung einer neuen „jüdischen“ kulturellen Tradition. Insgesamt wurden zwischen 1934 und 1938

¹³ Die bisherige Forschung zu den musikalischen Aktivitäten des Kulturbundes geht davon aus, dass das frühe musikalische Programm des Bundes sich an ein Publikum richtete, das „kein Interesse an der Frage jüdischer Kultur“ hatte, wie die Musikwissenschaftlerin Lily Hirsch schreibt. Hirsch stellte auch fest, dass der musikalische Impetus des Kulturbundes hin zu „jüdischer Musik“ (wie auch immer man dies definierte) „in vieler Hinsicht erzwungen“ war – vermutlich durch nationalsozialistischen Druck von außen. Hirsch: *A Jewish Orchestra* (wie Anm. 12). Siehe auch: Herbert Freeden: *Jüdisches Theater in Nazideutschland*. Tübingen 1964; Volker Dahm: *Kulturelles und geistiges Leben*. In: Wolfgang Benz (Hg): *Die Juden in Deutschland*. München 1989; Eike Geisel, Henryk Broder: *Premiere und Pogrom. Der Jüdische Kulturbund 1933–1941*. Berlin 1992.

wenigstens 89 als „jüdische“ Musik eingestufte Stücke in München aufgeführt. Im selben Zeitraum kamen 65 Werke „deutscher“ Komponisten und 24 Werke aus dem Ausland stammender/nicht-jüdischer Komponisten zur Aufführung. Mehr noch, fast sechzig Prozent dieser „jüdischen“ Musikstücke standen in den ersten beiden Spielzeiten des Münchner Kulturbundes auf dem Programm – vor der Intensivierung der nationalsozialistischen Zensur und dem damit einhergehenden Druck, ein klar umrissenes „jüdisches“ Kulturprogramm zu schaffen.

Die im Laufe der sechs Münchner Spielzeiten dargebotene „jüdische Musik“ war vor allem Musik von Komponisten jüdischer Abstammung. Wie nicht anders zu erwarten, war Felix Mendelssohn eine feste Größe im bayerischen Repertoire. Die lokale Bevorzugung Mendelssohns spiegelte seine Beliebtheit an allen Spielorten des Kulturbundes im ganzen Land wider. Sie unterstrich zudem eine Kontinuität innerhalb des breiteren Spektrums der musikalischen Aufführungen im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts. Mendelssohn war zwar in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts etwas aus der Mode gekommen, doch Elemente seines Repertoires nahmen in der deutschen Musikwelt noch immer großen Raum ein. Zudem bestanden in den 1930er Jahren zwei parallele Mendelssohn-Traditionen: Da war der Mendelssohn des *Ein Sommernachts Traum* – der Mendelssohn, der zum Protestantismus konvertierte und für ein traditionell westeuropäisches Musikerbe stand, darunter auch das bekannte Oratorium *Paulus* mit „christlicher“ Thematik. Und da war der Mendelssohn des *Elias* – der Mendelssohn, dessen Großvater einer der wichtigsten jüdischen Denker seiner Zeit gewesen war und der hebräische Texte zum Gebrauch in der liberalen Synagoge vertonte. Beide Elemente des Mendelssohn-Oeuvres wurden in München aufgeführt, doch der *Elias* (oder Teile daraus) war die mit Abstand am häufigsten dargebotene Mendelssohn-Komposition im Musikprogramm des bayerischen Kulturbundes.

Den *Elias* hatte Mendelssohn kurz vor seinem Tod im Jahr 1847 fertiggestellt. Er orientierte sich an jenem barocken Stil, den Bach und Händel zuvor populär gemacht hatten. Der Text basiert auf der biblischen Erzählung aus dem 1. und 2. Buch der Könige und erzählt die Geschichte des Propheten, der die widerspenstigen Israeliten zu den religiösen Überzeugungen ihrer Vorfahren zurückführt. In England kam der *Elias* gut an, in Deutschland jedoch hatte er beim breiten Publikum keinen Erfolg; „als ein jüdisches Werk“ fand er allerdings im Kulturbund

„begeisterte“ Aufnahme.¹⁴ Der Erfolg des *Elias* auf der Bühne des Kulturbundes fügt sich in gewisse, schon zuvor existierende musikalische Traditionen des modernen Deutschland ein. Oratorien und ganz allgemein der Chorgesang hatten in der Weimarer Zeit an Popularität gewonnen und wurden als Form der Gemeinschaftsbildung wahrgenommen.¹⁵ Die Führung des Kulturbundes machte sich diesen musikologischen Aspekt des Genres zunutze, um Konzepte von „Jüdischkeit“ zu betonen. Die tragende Rolle des „Volkes Israel“ als Chor und die kraftvolle Darstellung des Elias zeigten jüdische Selbstidentifikation und Gemeinschaftsbildung in einem positiven Licht. Aufführungen des *Elias* boten ein eindrucksvolles Bild jüdischer Solidarität.

Ein ähnlicher Prozess der Präsentation „jüdischer“ Themen mit Hilfe „deutscher“ Medien lief auf der Marionettenbühne ab. Im Jahr 1935 debütierte das Münchner Marionettentheater Jüdischer Künstler. Seine Gründer, eine „Handvoll ideal gesinnter Künstler“, darunter die zionistische Künstlerin Maria Luiko (Marie Luise Kohn) und der Geschäftsmann Berthold Wolff, betonten, dass es sich hier nicht um Kasperletheater handele, sondern vielmehr um experimentelles Theater von hohem künstlerischem Wert.¹⁶ Auch der oft auf 20 Uhr angesetzte Beginn der Vorstellungen deutete darauf hin, dass man sich hier an ein erwachsenes Publikum wandte.¹⁷

Zudem galt dieses Marionettentheater als eine spezifisch „jüdische“ Angelegenheit, von den Künstlern und dem Publikum bis hin zur Handlung der Stücke.¹⁸ Ein Artikel in der Münchner Gemeindezeitung erklärte: Das Theater „bringt für München etwas Neues, nämlich ein Drama rein jüdischen Milieus“.¹⁹ Es gelang dem Münchner Marionettentheater Jüdischer Künstler

¹⁴ Hirsch: A Jewish Orchestra (wie Anm. 12), S. 135.

¹⁵ Pamela Potter, Celia Applegate: Germans as the “People of Music”. In: Pamela Potter, Celia Applegate (Hg): Music & German National Identity. Chicago 2002, S. 21–23.

¹⁶ Die Hinwendung des späten 19. Jahrhunderts zur Neuromantik leitete eine Wiederbelebung von Volkstraditionen ein; dies führte zu einer neuen Beliebtheit des Marionettentheaters, besonders in Süddeutschland. Henryk Jurkowski: A History of European Puppetry. From its Origins to the End of the 19th Century. Lewiston 1996.

¹⁷ Berthold Wolff: Zur Aufführung des Marionetten-Theaters. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 15.1.1935, S. 31, 34.

¹⁸ Wolff: Zur Aufführung (wie Anm. 17), S. 31.

¹⁹ Bertolf Wolff: Marionetten-Aufführung. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 15.12.1935, S. 549.



2 „Moses“ (1935):
Moses (zweiter von
links) und die Israeliten

tatsächlich, „etwas Neues“ und etwas „rein jüdischen Milieus“ nach München zu bringen – aber es bediente sich dabei einer vorwiegend „deutschen“ Form. Man sah München als den „klassischen Boden der Puppenspielpflege“,²⁰ doch das Medium hatte keine traditionelle Verbindung zum Judentum. Vielmehr entstammte es den Krippenspielen des christlichen Mittelalters, insbesondere im Umfeld der römisch-katholischen Marienverehrung.²¹

Allerdings entsprang das Marionettentheater des Kulturbundes auch direkt einer früheren kulturellen Gemeindeaktivität: dem hebräischsprachigen Marionettentheater Bimath-Buboth. Wie das Marionettentheater des Kulturbundes stand auch Bimath-Buboth unter der künstlerischen Leitung von Maria Luitko unter Mitwirkung von Rudolf Ernst. Schalom Ben-Chorin schrieb die Originaltexte für das Theater. Zwischen 1933 und 1935 führte die „biblische Experimentalbühne“²² drei Stücke auf: *Das Buch Esther*, *Megillath Ruth* und *Hersch Ostropoler wird Kalendermacher*.²³ Das Theater spielte für jüdische

²⁰ Megillath Ruth auf der Marionettenbühne. In: Israelitisches Familienblatt, 1.11.1934.

²¹ John McCormick, Bernie Pratasik (Hg.): Popular Puppet Theater in Europe, 1800–1914. Cambridge 1998.

²² Das Buch Esther auf der Marionettenbühne. In: Israelitisches Familienblatt, 1.3.1934, S. 22.

²³ Das Buch Esther (wie Anm. 22), S. 22; Megillath Ruth (wie Anm. 20); Heiterer Purimabend am 23. März. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 15.3.1935, S. 135; Purimfeier der Zionistischen Ortsgruppe. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 1.4.1935, S. 152.

Zuschauer, oft für zionistische Jugendgruppen an jüdischen Feiertagen – bis zu Ben-Chorins Emigration nach Jerusalem im Jahre 1935. Die beiden Marionettentheater unter Luikos Leitung teilten sich Puppen, Requisiten und Bühnenbilder.

Im Laufe seiner drei Spielzeiten erarbeitete sich das Münchner Marionettentheater Jüdischer Künstler ein Repertoire von sieben Stücken. Fünf dieser Werke wurden in München aufgeführt: *Moses* (auf der Grundlage der Novelle *Die ägyptische Knechtschaft* von August Strindberg), *Das Mädchen von Elizondo* (Jacques Offenbach), *Das Gelöbnis* (Perez Hirschbein), *Das Ochsenmenuett* (nach Motiven von Joseph Haydn) und *Die Insel Tulipatan* (Offenbach). Zwei zusätzliche Stücke, *Die Drei Wünsche* und *Die geheimnisvolle Pastete* (beide von Franz Graf von Pocci), kamen nur in Nürnberg und Regensburg auf die Bühne. Das Münchner Marionettentheater feierte Erfolge, meist wurden sehr bald nach den Premieren zusätzliche Aufführungen angesetzt.

Bestimmte Stücke waren erfolgreicher als andere. Weder *Moses* noch *Das Gelöbnis* – die beiden einzigen Dramen und die beiden Stücke mit den am deutlichsten „jüdischen“ Themen – wurde mehr als einmal aufgeführt. Strindbergs in Ägypten spielender *Moses* beginnt mit einer Traumsequenz, in der ein Hohepriester dem Pharaon befiehlt, alle männlichen jüdischen Kinder zu töten. Die Handlung entwickelt sich schnell, vom kleinen Moses, der von der Tochter des Pharaon gerettet wird, über den Auszug aus Ägypten bis zur Schlusszene, in der Moses die Zehn Gebote erhält.²⁴ Die Kritiken der Aufführung vom Januar 1935 waren eher negativ. Das Stück wurde für problematisch befunden, und die Figur des Moses als ebenso langweilig wie unheroisch beschrieben.²⁵ Hirschbeins *Das Gelöbnis* erhielt nach der Münchner Uraufführung im Januar 1936 ähnlich negative Kritiken. In dem Stück geht es um zwei zentrale Figuren: Dowidl und seine Verlobte Chanele. Da Dowidl im Sterben liegt, versuchen Chaneles Eltern sie zu einer Auflösung des Verlöbnisses zu überreden, damit sie den Sohn eines Bekannten heiraten kann. Am Ende des Stückes sterben so

²⁴ Ba.: Marionettenvorstellung im Jüd. Kulturbund: „Moses“ von Stringberg-Wolff – „Das Mädchen von Elizondo von Offenbach“. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 15.2.1935, S. 79, 82.

²⁵ Ba.: Marionettenvorstellung im Jüd. Kulturbund (wie Anm. 24), S. 79, 82.

wohl Dowidl als auch Chanele.²⁶ Das jiddische Drama wurde in München nicht gut aufgenommen; Kritiker beschrieben das Stück als simpel, naiv und ohne Dramatik.²⁷ Die Münchner Premiere von *Das Gelöbnis* im Januar 1936 war das letzte Drama, das auf der dortigen Marionettenbühne gespielt wurde.

Dagegen wurden alle drei Komödien in der jüdischen Presse positiv besprochen. Offenbachs *Das Mädchen von Elizondo* (auch unter dem Titel *Pépito* bekannt) war das am häufigsten aufgeführte Stück des Theaters. Die komische Oper in einem Akt spielt in einem baskischen Dorf und erzählt die Geschichte unglücklich Liebender. Die zweite Komödie, *Das Ochsenmenuett*, wurde in der Presse ebenfalls weithin gefeiert. In diesem Stück bittet Istok, ein ungarischer Ochsenhändler, Joseph Haydn, Musik für die Hochzeit seiner Tochter Katicza zu schreiben. Istok ist von dem gelieferten Menuett so angetan, dass er Haydn einen Ochsen als Gegengabe anbietet.²⁸ In einer Kritik in der Central-Verein-Zeitung wurde das Stück gelobt. Dort heißt es: „Um so belebender und erfreulicher wirkte das ‘Ochsenmenuett’ auf das Publikum. Hier zeigte sich beste münchenerische Tradition.“²⁹ Offenbachs *Die Insel Tulipatan* (auch *Die glückliche Insel*) rundete das Repertoire der Gruppe in ihrer Heimatstadt ab. Das Stück spielt auf der fiktiven Insel Tulipatan unter der Herrschaft des Herzogs Cacatois XII.: „Die Verwicklungsgeschichte beginnt, als der Erbprinz Alexis, in Wirklichkeit ein Mädchen, Hermosa, die Tochter des Großseneschalls, jedoch in Wirklichkeit ein Junge, heiraten möchte.“³⁰ Wie die vorherigen beiden Komödien fand auch *Die Insel Tulipatan* in der Presse großen Anklang. Eine anonyme Kritik erklärte im Mai 1937: „Alles in allem: Ein gelungener Abend, der Frohsinn auslöste und den Erfolg der Marionettenbühne entschied, die eine wichtige Bereicherung des jüdischen Kunstlebens Münchens bedeutet.“³¹

Es gab also einen deutlichen Unterschied in der Aufnahme der Dramen und der Komödien. Auf einer Ebene kann die At-

²⁶ Diana Oesterle: „So süßlichen Kitsch, das kann ich nicht“. Die Münchener Künstlerin Maria Luiko, 1904–1941. München 2009, S. 127.

²⁷ Ca.: Marionettentheater in München. In: Central-Verein-Zeitung, 9.1.1936, S. 7.

²⁸ Oesterle: „So süßlichen Kitsch...“ (wie Anm. 26), S. 134.

²⁹ Ca.: Marionettentheater (wie Anm. 27).

³⁰ Oesterle: „So süßlichen Kitsch...“ (wie Anm. 26), S. 136.

³¹ Puppentheater Münchener jüdischer Künstler. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 5.5.1937, S. 191.

traktivität der Komödien mit der Sehnsucht nach kultureller Ablenkung und mit Eskapismus erklärt werden. Aber es gab wohl auch einen konzeptionellen Aspekt. Die Kulturbund-Rezensenten in München erklärten, dass die Marionettenbühne einen bestimmten „Kunstcharakter“ heraufbeschwöre, der mit dem heimischen Volksdrama verbunden sei. Von daher existierte ein Widerspruch zwischen den Themen der beiden negativ bewerteten Dramen und dem Wesen des Mediums. Die Präsentation ernster „jüdischer“ religiöser Themen in einer traditionell „deutschen“ satirischen Form entsprach nicht den Vorerwartungen des Kulturbund-Publikums an dieses Medium. Die Kritik des *Moses* fragte nach der Premiere im Januar 1935: „Ein Spiel um Moses auf dem Puppentheater? Können dagegen grundsätzliche Einwände erhoben werden, dass sich ein Puppentheater mit religiösen Motiven befasst?“³² Trotz der Bemühungen der Künstler des Marionettentheaters akzeptierte das Kulturbund-Publikum in München die Darbietung ernster „jüdischer“ Themen auf der Marionettenbühne nicht im gleichen Maße wie die Aufführung von Komödien aus der Feder von Autoren jüdischer Abstammung.

Die Schaffung eines „jüdischen“ Kulturprogramms war ein bewusster Prozess mit dem Ziel, interne Vorstellungen von „Jüdischkeit“ zu repräsentieren. Daraus entstand ein „jüdisches“ Kulturprogramm, organisiert unter der Schirmherrschaft der Bayerischen Israelitischen Kultusgemeinde und konzipiert in typisch „deutschen“ Rahmenbedingungen. Diese Vorstellungen von „Jüdischkeit“ wurden mit Hilfe vertrauter künstlerischer Mittel präsentiert – ein Prozess interner Gemeinschaftsbildung, der aus den „Rohmaterialien der deutschen Kultur“³³ erwuchs und sich zu einem „stets von ihrer Umgebung übernommenen Idiom“ entwickelte.³⁴

Der letzte Vorhang: 1938

Bei der letzten Aufführung von *Die Insel Tulipatan* im Frühjahr 1937 hatte der Kulturbund schon mit verschiedenen organisatorischen Problemen zu kämpfen. Die Zahl der Mitglieder

³² Ba.: Marionettenvorstellung im Jüd. Kulturbund (wie Anm. 24), S. 82.

³³ Sharon Gillerman: *Germans into Jews. Remaking the Jewish Social Body in the Weimar Republic*. Stanford 2004, S. 4.

³⁴ Amos Funkenstein: *The Dialectics of Jewish Assimilation*. In: *Jewish Social Studies* 1 (1995), S. 9.

war innerhalb eines Jahres um zwanzig Prozent zurückgegangen.³⁵ Zudem hatten die Veranstalter vor Ort Schwierigkeiten, ausgefallene Künstler zu ersetzen. Ein Artikel in der Gemeindezeitung beschrieb die Situation. Es hieß dort: „Da die Zahl der bedeutenden jüdischen Künstler in Deutschland rapid abnimmt, wird die Heranziehung des künstlerischen Nachwuchses für die Kulturbünde eine Aufgabe von immer größerer Bedeutung.“³⁶ Eine Mehrheit dieser Künstler, etwa Dr. Heinrich Feuchtwanger, Schalom Ben-Chorin, Dr. Ruth Schweisheimer und Ernst Mosbacher emigrierten. Andere wie Dr. Paul Kuhn und Elisabeth Springer verließen München und zogen in größere deutsche Städte mit besseren Arbeitsmöglichkeiten.

Doch die Einnahmen sanken nicht nur wegen der Abwanderung von Mitgliedern, sondern auch wegen der schrumpfenden Unterstützung durch örtliche Unternehmen. Zwischen 1934 und 1938 warb der Jüdische Kulturbund in Bayern auf einer Doppelseite in der Gemeindezeitung für seine Veranstaltungen. Bis 1938 stellten die „Freunde und Förderer“ des Kulturbundes ortsansässigen jüdischen Geschäften 29 Werbeplätze zur Verfügung, mit denen sie den Bund unterstützen konnten; ein unbekannter Prozentsatz der Gebühren für die Annoncen floss in die Kasse des örtlichen Kulturbundes zurück. Als sich die wirtschaftlichen Bedingungen für jüdische Unternehmen verschlechterten, schwand die Zahl der „Freunde und Förderer“ dahin. Eine Reihe von bekannten lokalen Unternehmen in jüdischem Besitz, zum Beispiel Uhlfelder und Wallach, schalteten nach Ende der Spielzeit 1937/1938 keine Werbeanzeigen in der Rubrik des Kulturbundes mehr. 1938 sank die Zahl der verfügbaren Werbeplätze von 29 auf zehn. Eine Kombination aus sinkenden Mitgliederzahlen und schwächer werdender Unterstützung durch die Wirtschaft trug zu einem finanziellen Minus von 5.467,65 RM im Budget des Münchner Kulturbundes für das Jahr 1938 bei: Die Einnahmen sanken von 8.967,65 RM im Jahr 1937 auf nur noch 3.500 RM im folgenden Jahr.³⁷ Der Vorstand reduzierte das Programm der Spielzeiten 1937/1938 und 1938/1939 drastisch, um Geld zu sparen.

³⁵ Aus den Gemeinden: Nürnberg. In: Israelitisches Familienblatt, 22.7.1937, S. 15.

³⁶ a.: Klavierabend Grete Sultan. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 1.3.1937, S. 107.

³⁷ Otto Dov Kulka, Eberhard Jäckel (Hg). Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten, CD-ROM, <2774>.

Doch die Anstrengungen des Kulturbundes, seine Aktivitäten aufrechtzuerhalten, erwiesen sich als sinnlos. Die Mitte des Jahres 1938 steigende politische Spannung machte die Situation des Kulturbundes immer unhaltbarer. Anfang Juni 1938 wurde die Münchner Hauptsynagoge auf persönlichen Befehl Adolf Hitlers hin abgerissen. Die Büros der Gemeinde, darunter auch das Hauptbüro des Bayerischen Kulturbundes, zogen in die frühere Zigaretten- und Tabakfabrik Abeles in der Lindwurmstraße 125 um. Die Münchner Kulturbund-Saison 1938/1939 endete nach nur drei Veranstaltungen. Am 7. November 1938 betrat der siebzehnjährige Herschel Grynzpan die deutsche Botschaft in Paris und schoss auf den Diplomaten Ernst vom Rath; vom Rath erlag am 9. November seinen Verletzungen, und seinem Tod folgten die Geschehnisse, die unter der Bezeichnung „Kristallnacht“ bekannt sind. Im Laufe der Nacht und bis in den nächsten Morgen hinein wurde die jüdische Bevölkerung Deutschlands zum Ziel von Plünderungen, Vandalismus und körperlicher Gewalt.

Inmitten des Chaos setzte Hans Hinkel, hochrangiger Funktionär der Reichskulturkammer, in Berlin alle Veranstaltungen des Kulturbundes außerhalb der Hauptstadt bis auf weiteres ab.³⁸ Doch auch ohne das Aufführungsverbot hätten die Aktivitäten des örtlichen Kulturbundes nicht weitergehen können. Viele führende kulturelle und akademische Persönlichkeiten Münchens waren inzwischen in Dachau interniert. Funktionäre des Münchner Kulturbundes wie Erich Erck, Hellmut Maison und Werner Cahnmann waren ebenso wie die Künstler Josef Ziegler und Hugo Magnus unter den schätzungsweise 1.000 jüdischen Männern, die im Lager gefangen gehalten wurden. Magnus starb am 29. November 1938 in Dachau an den Folgen von Misshandlungen; der Schauspieler war 58 Jahre alt.³⁹ Knapp einen Monat später, am 16. Dezember 1938, wurde jegliche regionale Kulturbund-Aktivität außerhalb von Berlin verboten. Der Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland wurde am 31. Dezember 1938 offiziell ‚liquidiert‘.⁴⁰

³⁸ AdK Berlin, FWA 74/86/5000, Brief, Hans Hinkel an den Kulturbund Deutscher Juden, 8. November 1938.

³⁹ Andreas Heusler: „Kristallnacht“. Gewalt gegen die Münchner Juden im November 1938. München 1998, S. 132.

⁴⁰ BHStAM, MK 15382, „Bayerische Politische Polizei, 31. Dezember 1938, 30600/3811 Bb, 2474“.

Das weitere Schicksal der Künstler des Münchner Kulturbundes hing von vielen Faktoren ab, darunter Alter, Geschlecht, finanzielle Möglichkeiten und Familienstatus. Wie schon erwähnt, gelang es einer Reihe von Künstlern, Deutschland zu verlassen – dazu zählte auch der gesamte ursprüngliche Münchner Vorstand des Bundes. Erich Erck und seine Familie wanderten nach seiner Entlassung aus Dachau nach Bolivien aus; dort übernahm er die Leitung des Orquesta Sinfónica Nacional in La Paz von 1944 bis zu seinem Todesjahr 1956. Andere, etwa Maria Luiko und Elisabeth Springer, hatten keine derartige Chance. Luiko wie auch Springer waren in ihren späten Dreißigern. Beide blieben nach ersten Ausreisebemühungen mit ihren schon älteren Müttern in München. Und beide waren am 21. November 1941 unter den ersten Deportierten nach Kaunas.⁴¹ Die Freundinnen wurden zusammen mit fast 1.000 anderen Juden aus München fünf Tage später ermordet.

Aus dem Englischen von Karin Schuler

BILDNACHWEIS

Abb. 1 Yad Vashem Photo Archive, FA 195/C 103

Abb. 2 Stadtmuseum München, Sammlung Puppentheater/Schaustellerei

⁴¹ Darunter auch Maria Luikos Schwester Elisabeth Kohn, promovierte Juristin und eine der ersten Rechtsanwältinnen in München.