

VERLAG DER AUTOREN

Erwiderung auf die Analyse von RIAS Bayern zu Wajdi Mouawads „Vögel“

Als deutscher Theater- und Buchverlag des Autors Wajdi Mouawad und seines dramatischen Werks begrüßen wir die Entwicklung der Debatte hin zu einer Auseinandersetzung mit dem in Buchform erhältlichen Stücktext. Gemeinsam mit Mouawads deutschem Übersetzer Uli Menke möchten wir im Folgenden auf die am 15.12.2022 veröffentlichte Analyse der RIAS eingehen. Dazu setzen wir unsere Kommentare und Erwiderungen blau markiert direkt in den von RIAS verfassten Text.

Für Rückfragen stehen wir gern zur Verfügung: Thomas Maagh, theater@verlagderautoren.de.

Dimensionen des Antisemitismus in ‚Vögel‘ und in der Abwehr der Kritik

Eine Analyse der Recherche- und Informationsstelle
Antisemitismus (RIAS) Bayern
München, Dezember 2022

Antisemitismus in ‚Vögel‘

Im Theaterstück ‚Vögel‘ von Majdi Mouawad finden sich antisemitische, meist schoahrelativierende Motive sowie irritierende Darstellungen von jüdisch-israelischer ‚Normalität‘. RIAS Bayern analysiert diese im Folgenden anhand der deutschen Textfassung, erschienen beim ‚Verlag der Autoren‘.

Einzelne Aussagen von Theaterfiguren können nicht ohne Kontext als Aussage eines Stücks, eines Autors oder einer Inszenierung gewertet werden. Ihre Einbettung in die Handlung ist wesentlich für die Analyse. Ein Kunstwerk (ent)steht in einem gesellschaftlichen Kontext und in einer ebensolchen Auseinandersetzung.

Zusammenfassung

Handlung und Figuren in ‚Vögel‘ erwecken den Eindruck, israelische Juden hätten aus der Erfahrung der Schoah ‚nichts gelernt‘ und würden als Wiedergänger der Nationalsozialisten die an ihnen vergangenen Verbrechen nun den Palästinensern antun.

Dies ist unzutreffend. Im Kern ist „Vögel“ ein Familiendrama, in dem die Figuren der einzelnen Familienmitglieder aus unterschiedlichen Motiven unterschiedliche Standpunkte vertreten und um diese streiten.

Die Familie umspannt drei Generationen: einen jungen Rebellen, einen stockkonservativen Vater und einen liberalen Großvater, dazu eine mitfühlende, auf Ausgleich und Harmonie bedachte Mutter und eine anarchische Großmutter. Dies ist eine Figurenkonstellation, die weder per se jüdisch konnotiert ist, noch per se der

Herabwürdigung dient. Die Intensität des Streits ist bereits durch diese Konstellation vorgegeben und käme auch in anderen Kontexten zum Tragen.

Der junge Rebell kritisiert die israelische Siedlungspolitik und die Behandlung der Palästinenser in den besetzten Gebieten. Und in einer Mischung aus bewusster Provokation und wütendem Pathos erhebt er den Vorwurf, aus der Geschichte nichts gelernt zu haben – ein Vorwurf der Jungen an die Alten, wie er in der Realität in vielen Familien und Kontexten bekannt ist. Darin zeigt sich zugleich auch die Verzweiflung an der allgemeinmenschlichen Unfähigkeit, Lehren aus der Geschichte zu ziehen. Die Figur des Eitan weiß jedoch, dass sie zu weit gegangen ist. Der Autor entkräftet jede etwaige Gültigkeit dieses Vorwurfs (siehe oben: „...die israelischen Juden hätten aus der Erfahrung der Schoah nichts gelernt“), indem er die Figur seinen unhaltbaren Vergleich zurücknehmen und bereuen lässt, siehe unten,

Die vermeintliche Unfähigkeit, mit dem Trauma der Schoah umzugehen, wird Juden zum Vorwurf gemacht.

Es gibt keine einzige Stelle im ganzen Stück, die diesen Vorwurf impliziert. Vielmehr zeigt das Stück die Unmöglichkeit, mit dem ultimativen Trauma der Schoah umzugehen, wenn man gezwungen ist, es in seinen Alltag zu integrieren.

Das Stück durchziehen antisemitische Tropen, während die einzige arabische Figur idealisiert wird.

Tatsächlich gibt es zwei arabische Figuren in „Vögel“, Wahida und Wazzan, der Forschungsgegenstand von Wahidas Doktorarbeit, der das Stück mit einer Parabel beschließt. Die surrealen Auftritte dieser historischen Figur sind entscheidend für den fiktionalen Charakter des Stücks. Und Wahida wird als Figur nicht idealisiert, dazu siehe unten.

Handlung

In New York verlieben sich die Doktorandin Wahida, Tochter arabisch-marokkanischer Einwanderer, und der Biogenetiker Eitan, ein jüdischer Deutscher, ineinander.

Im Stück wird nur Wahidas arabische Abstammung thematisiert. Eine marokkanische Abstammung wird nicht erwähnt.

Eitan ist Genforscher, der an der Entschlüsselung der DNA forscht. Der Begriff „Biogenetiker“ fällt im Stück nicht.

Eitans Eltern lehnen die Beziehung der beiden vehement ab, vor allem sein Vater David sieht darin einen Verrat am Judentum.

Eitans Vater David lehnt die Beziehung ab, seine Mutter steht ihr offen gegenüber, versucht aber, die Position ihres Mannes gegenüber ihrem Sohn zu verteidigen. Dies ist kein jüdischer Topos. Der Vater-Sohn-Konflikt, der sich an einer vom Vater empfundenen Mesalliance entzündet, die sein Sohn eingegangen ist, ist ein weltdramatischer Topos. Er zeigt ein menschliches Muster, kein jüdisches.

Durch einen DNA-Test stellt Eitan fest, dass sein Vater nicht, wie in der Familie seit Jahrzehnten erzählt wird, der leibliche Sohn seines Großvaters Etgar sein kann. Die Beziehung Eitans und Wahidas wird auf eine harte Probe gestellt, als sie gemeinsam nach Israel fliegen und Eitan dort bei einem Anschlag schwer verletzt wird. Eitan wollte mit seiner Großmutter Leah sprechen, um das Familiengeheimnis aufzudecken. Nachdem sich seine Familie um sein Krankenbett versammelt, entspinnt sich ein Familiendrama. David erfährt, dass er in Wahrheit als Säugling von Etgar aus einem palästinensischen, von israelischen Soldaten zerstörten Dorf nach Israel gebracht wurde, fällt in ein Koma und stirbt. Wahida erkennt, dass ihr Platz an der Seite ihrer „Schwestern“ und „Mütter“ in Palästina ist und verlässt Eitan.

Figuren

Die jüdischen Figuren in ‚Vögel‘ sind fast durchgängig so gezeichnet, dass sie sich nicht als Identifikationsfiguren anbieten. Ausnahme ist der Protagonist Eitan.

Die hier wiederholt formulierte Behauptung, Eitan sei ‚der einzige jüdische Sympathieträger‘ im Stück, ist falsch und lässt sich im Text durch keine Stelle beglaubigen. Wer wen sympathisch findet, wer wessen Argumentation nachvollziehen kann, wer mit wem mitempfinden kann: Ist das nicht eine höchst subjektive Angelegenheit? Ist nicht selbst der verzweifelt auf seiner Position bestehende Vater auf seine Weise verstehbar und liebenswert? Oder wie soll eine sympathische Figur aussehen? Welches Verständnis von „Identifikationsfiguren“ liegt hier vor? Ist das Konzept der Identifikationsfigur als Leitmotiv einer Interpretation nicht spätestens seit der Moderne zumindest fragwürdig? Die Figuren in Mouawads Stück sind durchweg ambivalente, lebendige Charaktere, die sich einer solch simplen Schwarz-Weiß-Zeichnung gerade entziehen.

Durch seine Liebe zur Araberin Wahida wird er dazu gezwungen, gegen seine Familie und ihren ‚jüdischen Rassismus‘, der als Normalität dargestellt wird, aufzubegehren.

Der Vorschlag, die arabischstämmige Wahida seiner Familie bei einem Essen seiner Familie vorzustellen, ist die Idee eines Rabbiners. Eitans Großvater freut sich über die Nachricht, seine Mutter steht dem aufgeschlossen gegenüber, einzig der Vater lehnt die Beziehung kategorisch ab, steht damit in seiner Familie aber allein da. Die Großmutter Leah schließt nach anfänglichem Widerstand, der aber nichts mit der Herkunft zu tun hat, Freundschaft mit Wahida. Ebenso befreundet sich die israelische Soldatin Eden, nach einer gewiss schwierigen ersten Begegnung, mit Wahida. Das bedeutet: Von insgesamt sieben jüdischen Figuren vertritt eine einzige religiös motivierte islamophobe Positionen.

Als Identifikationsfigur wird ihm die zentrale Aussage des Stücks in den Mund gelegt, wenn er zu seinem Großvater sagt: „Wenn Traumata Spuren in den Genen hinterließen, die wir unseren Kindern vererben, glaubst du, unser Volk ließe dann heute ein anderes die Unterdrückung erleiden, die es selbst erlitten hat?“ (S. 21).

Die Zuschreibung von Eitan als „Identifikationsfigur“ ist zurückzuweisen, siehe oben. Die hier angeführte, in der Tat zentrale Passage steht in der Buchausgabe auf den Seiten 38/39. Der Kontext dieser Wutrede ist der, dass Eitan erkennen muss, dass er den Segen seines Vaters für die Beziehung mit Wahida nicht bekommen wird, dass er nicht gleichzeitig seine Liebe ausleben und mit seiner Familie in Frieden leben kann. Er steigert sich in eine Wut hinein, in der er zwei Gedankenstränge zusammenführt: zum einen seine genetische Forschung über menschliches Erbgut, zum anderen die Weitergabe von kulturellen Gütern wie Tradition, Gedächtnis, kulturelle Identität. Wir stoßen hier im Deutschen auch auf ein Übersetzungsproblem, denn im französischen Original wird sowohl der biologische Vererbungsprozess als auch die Weitergabe von kulturellen Werten, von Erziehung, mit „transmission“ oder dem entsprechenden Verb „transmettre“ bezeichnet, während man im Deutschen Kultur nicht „vererben“ kann, sondern „weitergeben“, „vermitteln“ usw. Eitan entdeckt, dass die biologischen Gegebenheiten des Menschen, seine Gene, stabil sind und damit eine Diskrepanz zu jeder Form von Idealismus besteht. Als Beispiel zieht er den israelisch-palästinensischen Konflikt heran, was naheliegend ist in einer jüdischen Familie, und lässt sich zu der hier zitierten Aussage hinreißen. Er erkennt aber sofort, dass er sich verrannt hat, und sagt entschuldigend und als Ausdruck seiner Verzweiflung gleich danach: „Ich achte das Land meines Großvaters, und deines und das meines Volkes, ich verstehe die Entstehung Israels und seine Bedeutung, und was ich sage, treibt mir die Tränen in die Augen. Sage ich eine Ungeheuerlichkeit, wenn ich das sage? Nein, nein, ich habe nichts gesagt. Vergiss es.“

Er sieht das Problem im sog. Nahostkonflikt auf jüdischer Seite, beispielhaft an seiner Familie, in der Unfähigkeit mit dem Trauma der Schoah umzugehen und deutet eine politische Instrumentalisierung an, indem er behauptet, dass Kinder absichtlich mit der Geschichte traumatisiert würden: „... und wenn man sie traumatisiert, dann, weil man will, dass sie traumatisiert sind.“ (S. 21) Daraus entstehe eine Wiederholung der eigenen Verfolgung, der Schoah, an den Palästinensern.

Die meisten jüdischen Figuren in ‚Vögel‘ tragen hingegen explizit negative Charakterzüge, wie Eitans Vater David, der als Rassist erscheint, oder dessen (nicht leibliche) Mutter Leah, die sich gegenüber der arabischen Freundin Wahida ihres Enkels Eitan verletzend benimmt und gegen die Beziehung der beiden ist.

Der Vater ist als eine Figur konzipiert, die sich in den Schranken ihres engen religiös-fundamentalistisch geprägten Denkens bewegt, welches die Ablehnung und Abwertung einer nicht-jüdischen Ehefrau für den Sohn fast zwangsläufig hervorbringt.

Leah dagegen benimmt sich zwar zunächst tatsächlich verletzend, aber nicht, weil sie die Beziehung von Eitan zu Wahida ablehnt, sondern weil Wahida den Kontakt mit der Familie herstellen will, mit der Leah gebrochen hat, und weil sie Wahida als „Botin“ der Familie vertreiben will. Im zweiten Teil des Stückes bezeichnet Leah Wahida in ihrer Botenrolle aber bereits als „Engel“ (S. 64).

Auch Norah, Eitans Mutter, die selbst nichts gegen die Beziehung ihres Sohnes mit Wahida hat, sagt: „Sie ist Araberin, also sein [Davids] Feind, und du kannst es deinem Vater nicht

übelnehmen, dass er so denkt!“ So wird Davids Rassismus gegen Araber als Normalität unter Juden dargestellt.

Im Gegenteil. Rassismus wird eben nicht als „Normalität unter Juden dargestellt“. Siehe oben. Es ist Davids fundamentalistisches Denken, das seinen „Rassismus gegen Araber“ erzeugt. Deshalb will Norah versuchen zu vermitteln, um den Bruch in der Familie zu verhindern. Davids Haltung steht in deutlichem Kontrast zur Haltung der übrigen Familienmitglieder.

Alle jüdischen Figuren, auch Eitan, werden schrullig bis neurotisch gezeichnet und haben sich nicht im Griff.

Dramenfiguren sind per se Charaktere mit akzentuierten Eigenheiten. „Schrullig“ und „neurotisch“ in dem vorgeschlagenen abwertenden Sinn sind sie jedoch keinesfalls. Was freilich stimmt, ist: In Wajdi Mouawads Stück gibt es keine idealisierte Heldenfigur. In keinem seiner Stücke. Akzentuierte Charaktereigenschaften kommen in Mouawads Werk hingegen oft vor; manchen seiner Figuren kann man eine gewisse theaterwirksame Überzeichnung nicht absprechen. Jedoch: Sie ist keineswegs ein jüdisches Merkmal, sondern ein figurentypisches Merkmal von Dramatik generell, welches auch Wajdi Mouawads Dramatik kennzeichnet, siehe hierzu beispielsweise die Figuren in Stücken über seine eigene Familie und die Figur seines Alter Ego in dem Solo „Seuls“.

Jüdische Nebenfiguren werden als Beispiele für diese verkommene und sozial deviante ‚jüdische Persönlichkeit‘ herangezogen:

Durch diese Behauptung und deren nun folgende Ausführung wird Antisemitismus unseres Erachtens erst reproduziert: „verkommene und sozial deviante ‚jüdische Persönlichkeit“ – diese Formulierung verschlägt einem die Sprache.

Die israelische Soldatin Eden etwa unterzieht Wahida in einem Cafe einer peinlichen, fast pornografisch beschriebenen Leibesvisitation und belästigt sie dabei sexuell. Die Szene des sexuellen Übergriffs der Israelin auf die Araberin wird dabei durch einen Anschlag beendet – was als Legitimation von Terror verstanden werden kann.

Um eine solche Interpretation naheulegen, bedarf es des unbedingten Willens, dem Autor Bösartigkeit und niederste Gesinnung zu unterstellen. Es erübrigt sich ein Kommentar, es genügt, die vermeintlich „pornografische“ Stelle, eine Regieanweisung, zu zitieren: „*Sie streift die Handschuhe ab und legt ihre Hände auf Wahidas Rücken. Wahida dreht sich brüsk um. Eden küsst Wahida. Explosion.*“ (S. 25).

Die Darstellung einer auch erniedrigenden Kontrolle einer Araberin durch eine israelische Soldatin ist an sich nicht antisemitisch. Im Zusammenspiel aus Machtdemonstration, -gefälle und sexuellem Begehren knüpft die Szene aber an ein antisemitisches Stereotyp an, wonach Juden ihre vermeintliche Macht ausnutzten, um ihre ‚sexuell verkommenen‘ Gelüste zu befriedigen. Wahida wird, stellvertretend für die ‚reine,

keusche Araberin' und für ‚arabisches Land‘ fast vergewaltigt. Eden sagt später zu Wahida, es tue ihr leid, was passiert sei. Dabei bleibt aber offen, ob sie ihren Übergriff meint oder sich darauf bezieht, dass Eitan bei einem Anschlag verletzt wurde.

Das Verhalten der Soldatin entspricht dem Grundmotiv des Stücks, dass niemand so ist, wie er gemäß Konvention, Codex und Erwartung sein sollte.

Zum Zitat auf S. 42: „Es tut mir leid, was passiert ist.“ Edens Entschuldigung bezieht sich eindeutig auf ihre Übergriffigkeit bei der Leibesvisite, denn ob Eitan bei dem Anschlag umgekommen ist, fragt und erfährt sie erst danach. Sie wiederholt ihre Entschuldigung sogar noch einmal explizit und erklärt zudem, dass ihr Verhalten im völligen Widerspruch zum Verhaltenskodex der israelischen Armee steht: „Ich will mich wirklich entschuldigen für das, was passiert ist. Das widerspricht allem, was man mir beigebracht hat.“ (ebd.)

Den Gipfel dieser Darstellung von Juden bildet der Maler Franz, ein Patient von Norah, Davids Frau, Eitans Mutter und Psychoanalytikerin. Franz hat keine Funktion für die Handlung, es wirkt so, als ob er ausschließlich vorkäme, damit noch ein ‚komischer Jude‘ dabei ist. Franz malt als angesehener Berliner Künstler großformatige Bilder mit seinem Sperma. Ihn quält dabei die Frage, ob er der Thora zuwiderhandle oder nicht. Hier wird das antisemitische Klischee des exzentrischen, sexuell verkommenen Juden bedient, der mit einer absurden Tätigkeit Geld verdient und dabei von Selbstzweifeln geplagt wird, ob er gegen religiöse Gesetze verstoße.

Man muss diesen Exkurs über einen mit Sperma malenden Künstler (S. 50) weder geschmackvoll noch komisch finden. Die Abqualifizierung einer solchen Kunst als „absurde Tätigkeit“ übersieht jedoch, dass das Malen mit Körperflüssigkeiten (Blut, Sperma, Kot, Urin) eine international existente Richtung in der Bildenden Kunst ist und mit dem „antisemitischen Klischee des exzentrischen, sexuell verkommenen Juden“ absolut gar nichts zu tun hat. Im Übrigen nimmt Mouawad das Motiv des Spermamalens in seinem neuen Stück „Racine carrée du verbe être“ wieder auf: Dort ist der Künstler sein Alter Ego, ein maronitischer Libanese.

Wichtig ist auf jüdischer Seite noch Etgar, der Großvater Eitans, der ausgewogen und schlichtend auftritt und als Schoahüberlebender eine Figur mit moralischer Autorität ist. Er ist aber von seinem Gewissen geplagt, weil er David als Kind „geraubt“ (z.B. S. 49) hat. Er tätigt oder legitimiert mehrfach schoahrelativierende Aussagen, die normalisiert werden, weil er ‚das sagen darf‘.

Dem gegenüber steht zum Beispiel seine grauenhafte Erzählung, wie sein Bruder von den Nazis umgebracht und den Hunden zum Fraß vorgeworfen wurde. (S. 78)

Diesen jüdischen Figuren gegenüber steht die einzige arabische Protagonistin Wahida. Sie wird als ausgesprochen schön, intelligent und moralisch integer dargestellt.

„Schön“ und „intelligent“ ja, aber „moralisch integer“? Leah muss sie zu der „großmütigen Geste“ auffordern, weil Wahida eigentlich nicht will: „David hasst mich

...“ (S. 101), genauso wie Leah vorher Wahida dazu auffordern muss, sich um den im Koma liegenden Eitan zu kümmern: „Bleib da und spiel deine Rolle.“ (S. 47) Wahida als ‚moralisch integer‘ zu lesen, ist fragwürdig auch deshalb, weil Wahida die Paarbeziehung, mit der das Publikum sich nach RIAS-Lesart identifiziert, zerstört und Eitan verlässt – und sie macht die Gewalttätigkeit und Ungerechtigkeit, die in diesem Schritt liegt, in drastischen Worten bewusst: „Ich sage diese Worte und ich empfinde, was jemand empfindet, der sich mitten in der Menschenmenge in die Luft sprengt, ich mache alles kaputt, ich mache uns kaputt, ich streife die Erde ab und gehe weg.“ (S. 87) Während die zentrale Parabel des Stückes – die Überwindung von Grenzen in Aussicht stellt, zieht Wahida sich, zumindest zwischenzeitlich, im Gegenteil hinter eine Mauer zurück. Und sie stimmt dabei Davids anfänglicher unversöhnlicher Haltung zu und setzt sich damit gleichsam moralisch ins Unrecht („Dein Vater hatte Recht, Eitan.“, S. 84).

Eine kurze Anmerkung noch mit Blick auf die klassische Motivik. Die von Umfeld und/oder Familie als Mesalliance empfundenen, geliebten Frauen werden – wie z.B. die Figur der Luise Miller in Schillers „Kabale und Liebe“ oder der Arikia in Racines „Phädra“ – zumeist als jung, schön, gescheit und „moralisch integer“ dargestellt. Auch dies ist ein welt-dramatischer Topos, den Mouawad hinsichtlich der moralischen Integrität der Wahida-Figur, wie dargelegt, deutlich differenziert und abgewandelt hat; in seinem Werk gibt es auch keine weiblichen Heldinnen.

Sie begleitet in einer großmütigen Geste den sterbenden David in seinen letzten Stunden und spricht mit ihm Arabisch. Er war als palästinensisches Kind geraubt und zum Juden gemacht worden. Diese Szene hat auch eine Bedeutung von gelungener Heimkehr in der Stunde des Todes, eben dadurch, dass David kein wirklicher Jude mehr ist und als er das erfährt auch seinen Rassismus ablegt.

Davids „Rassismus“ richtet sich gegen arabische Muslime, und er legt seinen Hass ab, weil er erfährt, dass er gebürtiger Palästinenser ist, nicht deshalb, weil er kein Jude mehr ist.

Wahida findet auf der Reise nach Israel, die für sie zu einer Reise nach Palästina wird, in Begegnungen mit Palästinenser:innen, die sie als „Schwester“ und „Tochter“ ansprechen, ihre wahre Identität und eigentliche Heimat. Sie verlässt nach dieser Identifikation mit „den Schwachen“, die „auf der anderen Seite der Mauer“ diesen „Krieg“ verlieren (S. 44), den Juden Eitan. Dabei wird der Westen, wo Wahida aufgewachsen ist, als moralisch verkommen gezeichnet, da sich Wahida dort in erster Linie als Sexualobjekt („Loch“) empfand. Die (pan)arabische Selbstfindung Wahidas zu ihrer ‚natürlichen‘ Identität ist einer Blut- und Boden-Vorstellung nahe.

Tatsächlich handelt es sich bei dem Selbstfindungsmonolog Wahidas im dritten Teil des Stückes (S. 83ff.) um eine Reflexion über die Situation arabischstämmiger Frauen in westlichen Gesellschaften, die im Wunsch nach Integration ihre Identität in der Verleugnung ihrer Ursprünge suchen. Durch den direkten Kontakt mit den Menschen, durch ihre Sprache, ihre Gastfreundschaft erkennt Wahida, dass sie die arabische Welt immer durch die Brille der westlichen Welt gesehen hat: „Von Geburt an hat man mir beigebracht, alles, was arabisch sein könnte, zu verachten.“ Ihre Erziehung

ist damit das genaue Gegenbild zu der Erziehung, die Eitan erfahren hat, in der die kulturelle Vermittlung einen hohen Stellenwert hat, und Wahida zeigt hier ihre Bewunderung für die jüdische Kultur. Aber sie will ihre eigenen Erfahrungen machen, um sich selbst bestimmen zu können. Sie erkennt auch, dass sie sich selbst immer durch die Augen anderer gesehen hat, die stets nur ihre Schönheit im Blick hatten, und dass sie bislang versucht hat, diesem Blick zu entsprechen, indem sie sich westlichen Schönheitsidealen angepasst hat. Sie nimmt sich eine Auszeit, um Distanz zu derjenigen zu gewinnen, die sie gewesen ist, und sich mit der ihr fremden arabischen Kultur auseinanderzusetzen. Sie hat buchstäblich einen Kulturschock erlitten und versucht sich neu zu orientieren. Mit Blut-und-Boden hat das nichts zu tun.

Sie unterstreicht die Opposition zwischen ihr und Eitan, der als ausgerechnet jüdischer Biogenetiker aus Deutschland für die Moderne steht. Die Kombination aus Genetik, Juden und Deutschland lässt dabei auch an NS-Euthanasie und die Schoah denken. Gerade die Vorstellung, dass Juden die ‚Natur‘ verändern, ihr entgegenstehen oder sie gar zerstören, entspricht alten Stereotypen über Juden in der Moderne.

Nochmals: Die Worte Biogenetik oder Biogenetiker fallen im Stück nicht. Der hier unterstellte Assoziationsraum von Genmanipulation („die Vorstellung, dass Juden ‚die Natur‘ verändern“) bis hin zur „NS-Euthanasie“ ist durch den Stücktext und die Konzeption der Eitan-Figur in keiner Weise gedeckt.

Die Schoah

In ‚Vögel‘ wird die Schoah nicht geleugnet, sondern relativiert: Eitan, die jüdische Identifikationsfigur, setzt den israelischen Umgang mit den Palästinensern mit der Verfolgung der Juden gleich, die nicht ohne Schoah gedacht werden kann.

siehe Kommentar oben.

Israel instrumentalisiert sie auch, um seine Politik gegen die Palästinenser zu rechtfertigen. Eitan bezeichnet den Umgang des Überlebenden Eitgar mit der Schoah als traumatisierend und belastend. Die Bedeutung der Schoah für die Nachkommen der Opfer und damit das ganze jüdische, auch transgenerationell übertragbare Trauma der Schoah redet er klein: „Die Traumata deines Vaters stehen in deinen Chromosomen nicht geschrieben!“ und „Die Erfahrungen eines Menschen greifen seine Chromosomen nicht an, egal wie brutal die Erfahrung ist.“ (S. 21) Es gebe keine genetische Vererbung von Traumata, sondern: „Das steckt im Kopf. Nichts als Scheißpsychologie.“ Als Genetiker bagatellisiert er als wissenschaftliche Autorität psychische Komponenten menschlicher Existenz: „...du vergiftest mich mit dem Leid einer Vergangenheit, für das ich die Verantwortung tragen soll, bis es mein Leben erstickt, dabei weiß niemand besser als ich, dass Leid nicht vererbt wird. Da ist nichts! Leid vererbt sich nicht von Generation zu Generation!“ (S. 20)

Es geht hier nicht um Bagatellisierung. Eitan steht vielmehr vor einem wirklichen Dilemma, da es ihm nicht gelingt, biologische Vererbung und kulturelle Vermittlung zusammen zu denken, und diesen inneren Konflikt trägt er offensiv aus.

David sagt: „Ich spreche von einer Schuld, die ein Geschenk ist. Einer Schuld, die unserem Volk zu eigen ist. Die kein anderes Volk empfinden kann, denn sie ist aus dem geboren, was unsere Väter und Großväter erlitten haben. Die Schuld des Überlebenden. Sie lenkt jede unserer Entscheidungen und entbindet uns von allem.“ (S. 18)

David instrumentalisiert hier das jüdische Leid der Schoah, um alles, also auch seinen Rassismus und die Gewalt, die demnach die Israelis den Palästinensern antun, zu legitimieren: Die Juden dürften sich als Volk aufgrund der Überlebensschuld alles erlauben („entbindet uns von allem“). Vor dem Hintergrund tatsächlicher Schuldgefühle von Überlebenden der Schoah angesichts der vielen Ermordeten und der Frage „warum habe ich überlebt?“ ist dieser Satz, den eine jüdische Figur unwidersprochen sagt, Hohn und Nachtreten in Richtung der Opfer, der traumatisierten Überlebenden und den Nachkommen.

Wie oben schon erwähnt, steht die Figur des David als religiöser Fundamentalist, der extreme Ansichten vertritt, auch innerhalb seiner jüdischen Familie allein da. Ihm wird ständig widersprochen. In der konkreten Szene (S. 32) ist es der Rabbiner, der, um die allen peinlichen Ausführungen Davids zu beenden und zugleich einen offenen Konflikt während der Familienfeier zu vermeiden, sagt: „Wir waren bei der Durchquerung des roten Meeres, wir sollten dorthin zurückkehren.“

Es geht über den Bezug auf die Traumata des jüdischen Volkes wieder um die Relativierung der Schoah: „Wenn Traumata Spuren in den Genen hinterließen, die wir unseren Kindern vererben, glaubst du, unser Volk ließe dann heute ein anderes die Unterdrückung erleiden, die es selbst erlitten hat?“, lässt der Autor Eitan, den einzigen jüdischen Sympathieträger, sagen (S.21). Die lange Passage Eitans ist eine Schlüsselszene für die politische Stoßrichtung von ‚Vögel‘: Juden leiden am Trauma des Holocausts, sind jedoch nicht in der Lage damit umzugehen und traumatisieren damit ihre Kinder aufs Neue (S.21): „Eine Schuldgefühlerziehung, weil man noch keine Art gefunden hat, Kindern die Vergangenheit zu erzählen, ohne ihnen auf den Sack zu gehen, ohne sie zu traumatisieren, und wenn man sie traumatisiert, dann weil man will, dass sie traumatisiert sind!“ Hier wird insinuiert, in Israel werde das Trauma des Holocausts zu politischen Zwecken (gegen die Palästinenser) und auf Kosten der Kinder eingesetzt. Zudem sagt die Identifikationsfigur Eitan in diesem Satz, dass „unser Volk“, die Juden, „heute ein anderes die Unterdrückung erleiden“ lasse, „die es selbst erlitten hat“, also dass Israel mit den Palästinensern das tue, was die Nazis mit den Juden getan haben. Die Aussage bleibt unwidersprochen stehen.

Es handelt sich hier zum dritten Mal um exakt dieselbe Passage im Stück. Siehe Kommentare oben.

Zum Thema Trauma/Traumatisierung sei noch ergänzend ausgeführt: Ein wiederkehrendes Motiv in Wajdi Mouawads Stücken ist das einer Jugend, die sich von den Konflikten ihrer Vorfahren lossagen will, um ein eigenes, selbstbestimmtes Leben zu führen. Auch in seinen übrigen Texten, die vor anderen gesellschaftsgeschichtlichen Hintergründen spielen, werden diese jungen Figuren in ihrer Unbedingtheit, aber zum Teil auch in ihrer Ungerechtigkeit gezeigt. Und stets müssen sie – wie in „Vögel“ – feststellen, dass die gesellschaftlichen Konflikte, denen sie sich entziehen wollen, eben doch eine bestehende, noch immer fortwirkende Tatsache sind, die sie nicht einfach so negieren können. Kaum in Tel Aviv

angekommen, wird Eitan selbst Opfer eines palästinensischen Anschlags; und später trennt sich Wahida von ihm, indem sie sagt: „Dein Vater hatte Recht, Eitan. Ich hätte nie gewagt, es mir einzugestehen. Ich bin Araberin und niemand hat mir beigebracht, es zu sein, im Gegenteil.“ (S. 84)

In einer früheren Szene berichtet Etgar von einer Warteschlange am Flughafen vor der Grenzkontrolle: „Eine Menschenmenge, ich kann's dir gar nicht sagen, ohne Absperrungen, nichts. Zwei Stunden, um da rauszukommen. Und ich habe einen israelischen Pass, die anderen sind immer noch da. [...] Da war einer neben mir, in meinem Alter, wir haben uns angeschaut, der sagt: ‚Schicken die uns in den Ofen, oder wie?‘ Wir haben gelacht.“ Etgar hört das von einem neben ihm Wartenden, dessen Identität offengelassen wird – aber beide lachen über diesen scheinbaren Witz. Was unter Überlebenden als zynischer Umgang mit dem eigenen Trauma vorkommen mag, wird zum willkommenen Tabubruch aus berufenem Munde für ein vorwiegend nichtjüdisches Publikum, das dazu lacht. Hier sind es einfach nur noch antisemitische Judenwitze.

Die Kritik am Text begründet sich hier einzig aus der Spekulation über die Reaktion eines „vorwiegend nichtjüdischen Publikums“, dem antisemitische Tendenzen unterstellt werden („willkommener Tabubruch“; „...das dazu lacht“). Diese Form der Kritik ist in unseren Augen grundsätzlich zweifelhaft.

Die Textstelle selbst, um die es hier geht, ist von RIAS unvollständig zitiert, es fehlt ein entscheidender Satz; das Ende der Replik lautet vollständig:

„[...] Wir haben gelacht. **Trotzdem. Steckt man mich in eine Menschenmenge, die sich dichtgedrängt langsam vorwärts schiebt, bin ich gleich in der Hölle.**“ (S. 66)

Zunächst einmal ist festzustellen, dass Etgar ein Erlebnis schildert, das in der Vergangenheit liegt. In der Gegenwart des Bühnengeschehens wird weder ein Witz erzählt noch gelacht. Kern von Etgars Schilderung ist das Erlebnis einer dichtgedrängten Menschenmenge am Flughafen, durch die seine traumatischen Erfahrungen im Vernichtungslager wachgerufen werden. Die Bemerkung des gleichaltrigen Reisenden und das erwähnte Lachen als Reaktion darauf sind hier unzweideutig ein Abwehrmechanismus gegen die hochsteigende Erinnerung an das erlebte Grauen, das Etgar mit seinem Generationsgenossen teilt, wie dessen Bemerkung es nahelegt; es ist untrennbar mit der „Hölle“ der Schoah verbunden. Das Wort „Hölle“ steht bewusst am Schluss dieser Replik; in der syntaktischen Stellung als letztes Wort ist es nicht relativierbar. Es ist das Grauen der Schoah, das in der von Etgar erzählten Szene im Vordergrund steht. Die Behauptung, das Publikum würde dies als „antisemitische Judenwitze“ verstehen und dazu lachen, ist nicht nachzuvollziehen.

In einer anderen Szene sagt David, der die Palästinenser „entwurzeln“ will: „Ich wäre heute lieber kein Palästinenser.“ (S. 45) Dieser Satz ruft Herrmann Göring ins Gedächtnis, der wenige Tage nach den Novemberpogromen 1938 nicht bedauernd, sondern befriedigt erklärte: „Ich möchte kein Jude in Deutschland sein.“

Die Formulierung „Je ne voudrais pas être ... aujourd'hui“ ist im Französischen durchaus gebräuchlich. Sie impliziert, dass die sprechende Person genau weiß, was dem bzw. den Betroffenen widerfährt oder blüht.

Die Parallele zu Görings Ausspruch ist uns in Übersetzung und Lektorat entgangen. Um missverständliche Assoziationen zu vermeiden, könnte man den Wortlaut in der deutschen Übersetzung in Zukunft ändern.

Aber auch Norah, Davids Frau, relativiert die Schoah, indem sie, aufgewachsen in der DDR und lange nicht wissend, dass sie Jüdin ist, sagt: „Meine Eltern haben uns verschwiegen, dass wir Juden sind, nicht um uns zu schützen, sondern weil sie wollten, dass wir Kommunisten sind! Unsere Identität ist der Kommunismus! Gruppenidentität! Von oben diktiert! Ich hasse diese Einprügelei! Das ist der eigentliche Ofen!“ (S. 20). Später berichtet sie, wie sie von ihrer jüdischen Identität erfahren hat: In einem Bericht im DDR-Fernsehen über die Massaker in Sabra und Shatila heißt es, dass „das bestialische Massaker von israelischen Aggressoren mit der offensichtlichen Zustimmung des imperialistischen Westens begangen wurde“. Ihr Vater sagte daraufhin: „Wenn man mich nach diesem Massaker noch einmal dabei erwischt, wie ich daran erinnere, dass wir Juden sind, dann schneide ich mir die Zunge ab.“ (S. 41 **tatsächlich: S.81**) Hier werden die Massaker von Sabra und Shatila, die von der israelischen Armee 1982 im Libanon nicht verhindert, aber auch nicht begangen wurden, zum identitätsstiftenden Moment einer Jüdin.

In Mouawads Werk hat dieses Ereignis eine zentrale Bedeutung. Es wird bereits in „Verbrennungen“ ausführlich beschrieben, ohne benannt zu werden, und auch die beteiligten Kriegsparteien werden nicht genannt: Es finden keine Schuldzuweisungen statt, sondern die Gräueltaten, die Menschen Menschen antun, werden beklagt. In seinem autobiographisch geprägten Stück „Mutter“ taucht es ebenfalls wieder auf: Im Pariser Exil muss der junge Wajdi im Fernsehen mit ansehen, wie die eigene Partei, die christlichen Milizen, in seiner eigenen Stadt dieses Verbrechen begehen. Und es wird nicht abgemildert, sondern die Situation vor dem Fernseher wird durch die Hasstiraden der Mutter, die sich gegen alle Parteien richten, noch unerträglicher. Auch in „Vögel“ spielt es eine wesentliche Rolle. Etgar und Leah sehen die Bilder von dem Massaker. Sie sind beide entsetzt, kommen aber zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen darüber, wie sie damit umgehen sollen. Leah will ihrem Sohn David – dem gebürtigen Palästinenser – die Wahrheit über seine Abstammung sagen, um in Anbetracht der Gräueltaten nicht selbst in eine Lüge verstrickt zu sein, Etgar dagegen will David nicht seine durch das Familienleben geschaffene Identität rauben (S. 71ff.) und ihm die Wahrheit weiter verschweigen. Das Ehepaar zerstreitet sich darüber und trennt sich, David wird bei Etgar bleiben.

Im Stück sehen wir also zwei Israelis, die von dem Massaker tief erschüttert sind. Das ließe sich von „Wiedergängern der Nazis“, wie RIAS die Figuren des Stücks eingangs beschreibt, kaum erwarten.

Das besagte Massaker ist in „Vögel“ auch kein identitätsstiftendes Moment einer Jüdin, sondern Norahs Vater sagt sich angesichts der Bilder des Massakers endgültig von seinen jüdischen Wurzeln los und verrät so seiner Tochter überhaupt zum ersten Mal, dass er jüdischer Abstammung ist. Die Geschichte, die hier zwischen den Zeilen erzählt wird, dürfte auch einem Großteil des deutschen Publikums nicht bekannt sein, nämlich, dass es auch in der DDR einen systemimmanenten Antisemitismus gab, weshalb der Vater sich eine kommunistische Identität auf Kosten seiner jüdischen

Identität gegeben hat.

Identitätsstiftend für Norah sind dagegen die Bilder von den Gräueln der Schoah, die nicht relativiert werden, sondern ganz im Gegenteil ein Absolutum sind: Die Bilder aus Beirut evozieren die Bilder der absoluten Gräueln der Schoah.

Insbesondere schoahrelativierende Tropen schwingen in Vögel meist bei Aussagen von jüdischen Figuren mit. Somit lässt sich Kritik an den Aussagen leicht als „Ironie“, „normale jüdische Position“ oder „alltägliche Sprache“ in jüdischen Familien abwehren, während tatsächlich Antisemitismus gerade dadurch normalisiert wird, dass ihn Figuren verbreiten, die das vermeintlich dürfen, weil sie jüdisch oder gar Überlebende der Schoah sind.

Das Israelbild und der sogenannte Nahostkonflikt

Der Begriff „Nahostkonflikt“ fällt im Stück nicht. Der Begriff „sogenannter Nahostkonflikt“ schon gar nicht. Wenn Mouawad in seinen Stücken von Konflikten schreibt, dann üben sie die Macht des Faktischen aus, mit dem die Figuren gezwungen sind umzugehen.

Handlungen Israels einerseits und palästinensische Anschläge andererseits erzeugen in ‚Vögel‘ deutlich unterschiedliche Emotionen. Ein Fernsehbericht über die Massaker von Sabra und Shatila von 1982 beginnt mit den emotionalen Worten: „Die Bilder, die wir Ihnen heute zeigen, sind schwer zu ertragen, aber Sie haben ein Anrecht darauf, sie zu sehen, denn sie betreffen unsere Präsenz im Libanon...“ Ein weiterer behandelt einen Anschlag am Flughafen von Tel Aviv mit 36 Toten. Er ist sachlich gehalten, Nachrichtentext, später wird berichtet, dass sich eine fiktive palästinensische Gruppierung dazu bekannt habe. Es wird gesagt, die israelische Armee sei einsatzbereit und habe bereits drei Militärstützpunkte in Syrien zerstört. Der Premierminister sagt: „Die Operationen sollen fortgesetzt werden, um die Mörder, die unsere Nation angegriffen haben, auszurotten.“ (S. 47) Die Sprache in der Szene schafft zu einem Anschlag auf einen zivilen Flughafen Distanz und Emotionslosigkeit, die Vokabel „ausrotten“ aber lässt die israelische Reaktion als unmenschlich und überzogen erscheinen.

Die unterschiedlichen Berichte im israelischen Fernsehen zeigen dabei auch, dass kritische Stimmen in einer Demokratie wie Israel möglich sind. Das ist das genaue Gegenteil einer Dämonisierung des Staates Israel.

Terroranschläge in Israel werden in ‚Vögel‘ auf mitunter sehr krude Weise thematisiert. Auf Seite 26 berichtet Eitans Großmutter Leah von Selbstmordanschlägen durch „miteinander verschlungene Jugendliche“, etwa eine Israelin und ein Araber, deren Familien ihre Liebesbeziehung unterbinden wollten. Monatelang hätten sich verliebte Paare in die Luft gesprengt, Panik sei „beim kleinsten Kuss“ ausgebrochen. Die Regierung hätte durch Genanalysen beweisen wollen, dass es sich dabei immer um Araber gehandelt habe, wobei sich jedoch herausgestellt habe, dass eine „unsägliche Vermischung in ihrer Genealogie“ stattfand. Die Regierung wäre dabei gewesen, aufzudecken, dass Juden und Araber alle gleich sind. Dies sollte durch die Erzählung von einer iranischen Droge, die den freien Willen von Israelis lähme und sie zu „Kamikaze-Romeos und -Julias“ mache, verhindert werden.

Hier wird wieder das Bild eines rassistischen jüdischen Staats, besessen von Genetik und Vererbung, gezeichnet.

Zu den vorhergehenden Ausführungen zum sprachlichen Umgang mit Terroranschlägen sei noch bemerkt, dass über die Hälfte des Stücks auf der Intensivstation eines israelischen Krankenhauses spielt, in dem nach einem palästinensischen Anschlag Chaos wegen der vielen Verletzten und Toten herrscht. Eitan liegt in all dieser Zeit im Koma und kämpft ums Überleben. Seine jüdische Familie ist bei ihm, und das (Lese-)Publikum des Stücks empfindet ihre Verzweiflung mit.

Leahs Erzählung von den Kamikaze-Romeos-und-Julias (S. 48f.) ist tatsächlich eine höchst lakonische Darstellung dessen, was seit Jahrzehnten traurige Realität in Israel ist. Ihre Darstellung zeugt eher von Humor und zeigt ihre Figur in einem positiven Licht. Auch schildert sie keinen „von Genetik und Vererbung“ besessenen Staat, sondern sie berichtet von bei polizeilichen Ermittlungen üblichen Gentests, die nicht die politisch erwünschten bzw. erwarteten Ergebnisse hatten. Ihre kritische Haltung zeigt zudem erneut, dass Israel eine Demokratie ist, in der ein jeder frei seine Meinung äußern kann, ganz im Gegensatz zu den meisten arabischen Nachbarstaaten Israels.

In ‚Vögel‘ wird Israel nicht direkt als Kolonial- oder Apartheidstaat bezeichnet. Sätze von jüdischen Figuren jedoch können bei Publikum Assoziationen hervorrufen, die zu einer Delegitimierung und Dämonisierung des israelischen Staates führen. Beispielsweise beklagt die Soldatin Eden „Landraub“, ein antisemitisches Motiv des israelbezogenen Antisemitismus. Es ist eingebaut in einem Satz voll vermeintlicher Selbstkritik: „Eine Versöhnung ist nicht mehr möglich. Zu viel geraubtes Land, zu viele getötete Kinder, zerbombte Busse, Vergewaltigungen. Wie soll man vergessen, was sie uns antun, und wie vergessen, was wir ihnen antun?!“ (S. 35) Beim Landraub ist sehr klar, dass Israel ihn begangen haben soll, die „zerbombten Busse“ meinen wohl die zweite Intifada. Bei den „getöteten Kindern“ und den „Vergewaltigungen“ bleibt das offener, eröffnet aber den Spielraum für antisemitische Bilder wie den alten Vorwurf, Juden würden zu rituellen Zwecken Kinder ermorden.

S. 69: „Wahida, du, ich und die, die in jener Nacht gestorben sind, wir sind wie der unmögliche Spiegel eines vor langer Zeit ermordeten Traums. Eine Versöhnung ist nicht mehr möglich. Zu viel geraubtes Land, zu viele getötete Kinder, zerbombte Busse, Vergewaltigungen, zu viele Morde. Wie soll man vergessen, was sie uns antun, und wie vergessen, was wir ihnen antun? Deshalb lernen wir sie nicht kennen. (...)“ In diesem Text, der von einer israelischen Soldatin gesprochen wird, soll die antisemitische Ritualmordlegende anklingen? Diese Interpretation ist ein Konstrukt, welches nicht nachzuvollziehen ist, die „Öffnung“ eines „Spielraums für antisemitische Bilder“ eine nicht zu belegende Unterstellung. Vielmehr zeigt es doch das positive Bild einer israelischen Armeeingehörigen, die eben nicht rassistisch ist, keine hochgerüstete Kampfmaschine, sondern voller Empathie auch für den Gegner.

Religiöse und antijudaistische Motive

In einer Szene steckt Eitan das von seiner Familie benutzte Besteck einzeln in Plastiktüten, um ihre DNA zu vergleichen. Eitans Großmutter Leah kommentiert: „Auge um Auge, Zahn um Zahn.“ (S. 20) Dieser falsch verstandene bzw. in der Kirchengeschichte umgedeutete Rechtssatz aus dem Buch Exodus der Torah steht im Antisemitismus für angeblich besonders stark ausgeprägte jüdische Rachegelüste. „Die Juden“ suchten demnach Vergeltung, während „die Christen“ Versöhnung wollten. Die eigentliche Bedeutung des Spruches ist hingegen, deeskalierend zu wirken: Die jüdische Rechtsnorm „Zahn um Zahn“ appelliert an den Angreifer, dem Geschädigten eine Kompensation anzubieten, um die bis dato verbreitete Blutrache einzudämmen, Verhältnismäßigkeit und eine Gleichheit aller vor dem Gesetz herzustellen.

Eben. So versteht sich der Satz im Stück (der im Buch auf S. 41 steht).

Höchst symbolisch ist die Szene, in der der hasserfüllte, rassistische David einen Schlaganfall erleidet. David ist ‚in Wirklichkeit‘ ein Palästinenser, der als Baby von Etgar im Rahmen eines Militäreinsatzes aus einem palästinensischen Dorf gerettet bzw. geraubt wurde.

Es handelt sich hier unmissverständlich um die Rettung eines Babys vor dem sicheren Tod in einem brennenden Dorf. Etgar findet den kleinen Jungen in einer Schachtel, sorgsam in ein Tuch gewickelt. Die Episode nimmt deutlich Bezug auf die Errettung Mose.

Etgar und Leah machen sich später nicht auf die Suche nach den wahren Eltern, weil sie das Kind nicht zurückgeben wollten. Später sagen sie mehrmals, dass sie das Kind geraubt haben, Etgar sagt sogar: „Ich habe David geraubt, um Eitan das Leben zu schenken.“ (S. 48), und bedient damit das Motiv des Kinderraubes durch Juden zu einem bestimmten Zweck, das im Antisemitismus verbreitet ist.

Ja, der Begriff Raub ist die selbstkritische Reflexion einer Handlung, die ungeplant und mehr oder minder unbewusst ausgeübt worden ist: Etgar entdeckt das Baby in einem umkämpften Ort, bringt es in Sicherheit, ins überfüllte Krankenhaus und wird dort gefragt, ob er eine Vaterschaftserklärung abgeben will: „Ich sage ja. Vielleicht um sie nicht zu nerven.“ (S. 93) Für den Rest seines Lebens kämpfen er und seine Frau mit den Folgen dieser Lüge („Ist das ihr Sohn?“ / „Ja.“), die vielleicht nur eine Notlüge war.

Zudem taucht das Motiv des ‚Raubes‘ in der zweiten Stückerhälfte auch sonst wiederholt in Verbindung mit David auf – und eben nicht nur bezogen auf die Rettung des Kindes aus dem brennenden Dorf. Indem David zunehmend in den Fokus der Handlung rückt, ergreift der Text auch mehr für David Partei, macht seine Situation bewusst: dass ihm alles genommen wurde, alle Gewissheiten, die sein Leben bestimmt haben. In Davids eigenen Worten: „*Ich bin Jude*, ist falsch. *Ich bin Araber*, ist falsch. *Ich bin kein Jude*, ist falsch. *Ich bin kein Araber*, ist falsch.“ (S. 103) Veranschaulicht wird dies am Ende noch durch die Diskussionen um eine mögliche Organentnahme. Eitan bringt es auf den Punkt durch sein ‚Nichts ist seins‘: „Als Kind wurde er geraubt, lebendig wurde er geraubt, und auch im Tode rauben wir ihn weiter aus. Nichts ist seins.“ (S. 100)

Als David von seiner wahren Herkunft erfährt und einen Schlaganfall erleidet, sagt er: „Wo ist der Afikomen, wo ist er, David, er ist da, Mama, ich habe ihn gefunden, ich habe ihn gefunden, ich habe den Afikomen gefunden“ (S. 49). Zuvor, als er noch nichts von seiner wahren Herkunft wusste, hatte David gesagt: „Als Kind ist es mir nie gelungen, den Afikomen zu finden. Er konnte an den einfachsten Orten versteckt sein, gut sichtbar, vor meinen Augen, ich fand ihn nicht!“ Der Afikomen ist ein bestimmter Teil der am Seder von Juden gegessenen Matze (ungesäuertes Brot). Er wird während des Mahls beiseitegelegt bzw. versteckt, um als Nachspeise nach dem eigentlichen Mahl vor dem Dankgebet für die Speisen gegessen zu werden. Er ist ein Erlösungssymbol. Als Erlösung kann hier die ‚wahre Herkunft‘ Davids, seine arabisch-palästinensische Identität verstanden werden: David war als Jude rassistisch und hasserfüllt, indem er seine ‚wirkliche Identität‘ erfährt, kann er wieder seinen Sohn Eitan und seine Familie lieben. Erst indem David seine jüdische Identität verliert bzw. diese in Frage gestellt wird, kann er ein guter Mensch sein.

Weit vor der Enthüllung, dass David kein gebürtiger Jude ist, gibt es eine Szene, wo David allein am Krankenbett seines Sohnes sitzt (S. 54f.). Die Szene ist eine große Liebeserklärung eines Vaters an seinen Sohn: „Das ganze Universum wiegt nicht einen deiner Wimpernschläge auf. Ich habe nur dich. (...)“

Davids ‚falsche‘ jüdische gegen seine ‚wahre‘ palästinensische Identität auszuspielen, verfehlt gänzlich das Stück. Solche einfachen Zuschreibungen werden in „Vögel“ gerade in Frage gestellt, zugunsten einer allgemeinen Menschlichkeit, vgl. auch Davids Zitat oben („*Ich bin Jude, ist falsch. Ich bin Araber, ist falsch. [...]*“).

Gesellschaftlicher Kontext

Das Feuilleton hat das Stück ‚Vögel‘ hoch gelobt, die antisemitischen Motive wurden öffentlich bis zur Kritik durch jüdische Studierendenverbände an einer Aufführung in München nicht thematisiert. ‚Vögel‘ wurde mehrfach etwa als modernes „Romeo und Julia“ bezeichnet, wobei die Kritik übersehen haben muss, dass ‚Vögel‘ statt mit zwei hasserfüllten Familien mit nur einer auskommen muss: der jüdischen, rassistischen Familie Eitans. Wahidas Familie, die ja für die Analogie wichtig wäre, gibt es im Stück nicht.

Dass die Zuschreibung „jüdische, rassistische Familie“ auf die Familie Eitans nicht zutrifft, ist oben dargelegt.

Der bisweilen bemühte Vergleich mit „Romeo und Julia“ hinkt in der Tat in mehrerlei Hinsicht: Bei Mouawad geht es eben nicht um hasserfüllte Familien (weder zwei noch eine), sondern um die Zerrissenheit *innerhalb* einer Familie – ablesbar auch daran, dass der Fokus sich im Laufe des Stückes verschiebt: vom Sohn hin zum Vater, von Eitan (der im Koma liegt und mithin seine Protagonistenrolle einbüßt) hin zu David und dessen sehr berührender Geschichte. Dass es just eine jüdische Familie ist, die Mouawad zeigt, hat alles andere als Dämonisierung zum Ziel.

Seitdem die jüdischen Studierendenverbände Kritik am Antisemitismus in ‚Vögel‘ in die Öffentlichkeit getragen haben, wurde zur Abwehr immer wieder vorgebracht, dass es fünf Jahre lang gespielt wurde, ohne dass etwas kritisiert worden sei. Angesichts der vielfältigen

antisemitischen Stereotype stellt sich eher die Frage, ob es in Kulturredaktionen einen ausgeprägten Blick für Antisemitismus gibt und inwieweit Antisemitismus gerade im Kontext des sogenannten Nahostkonflikts Normalität ist.

Auch heißt es immer wieder, bei den Inszenierungen von ‚Vögel‘ seien jüdische Schauspieler beteiligt gewesen, in Wien etwa habe es mit Itay Tiran gar ein jüdischer Israeli inszeniert. Die Beteiligung von Jüdinnen und Juden wird als vermeintliches Immunisierungsargument verwendet. Dass etwa Tiran die antisemitische Boykottkampagne BDS („Boycott, Divestments and Sanctions“) unterstützt, wird nicht mitgeteilt. Und bevor man jüdische Schauspieler meist ungefragt zu Kronzeugen gegen den Antisemitismus des Stückes macht, sollte man sich vor Augen führen, dass es gerade im Theaterbetrieb ökonomisch für viele fast unmöglich ist, Engagements abzulehnen oder in einem Ensemble die Mitwirkung zu verweigern. Die herausgehobene Position, in die man sich mit einer Kritik am Antisemitismus des Stückes bringen würde, kann die eigene Karriere massiv gefährden.

Die prekäre Lage vieler freischaffender Theaterkünstler:innen ist hier gewiss korrekt beschrieben. Zugespitzt auf jüdische Schauspieler:innen aber irritiert ein Argument, demzufolge Überzeugungen aus wirtschaftlichen Gründen hintangestellt würden, doch sehr: Perpetuiert es nicht selbst ein antisemitisches Klischee? Auch die Aussage über die Karrieregefährdung empfinden wir als irritierend: Bringt Kritik am Antisemitismus eines Werks eine (zumal „massive“) Karrieregefährdung mit sich?

‚Vögel‘ wurde „geschrieben mit den stets wachsamen und wohlmeinenden Ratschlägen der großen Historikerin Natalie Zemon Davis“ (S. 4). Sie schrieb auch in Verteidigung der Münchner Inszenierung, dass sie sich, wenn sie „aktuelle Bilder von israelischen Siedlern sehe, die Palästinenser steinigen“ an „sehr einprägsame Bilder“ aus ihrer Kindheit „von deutschen Nazis“ erinnere, „wie sie Juden steinigen“ (SZ, 23.11.2022). Dass Zemon Davis, wie auch Tiran, BDS unterstützt, wird als Argument bei solchen Relativierungen der Schoah nebensächlich.

Folgt daraus nach dem hier dargelegten Verständnis von RIAS, dass Natalie Zemon Davis und Itay Tiran als Antisemit:innen zu bezeichnen wären? *

Reaktionen auf die Kritik am Antisemitismus

Erste Reaktionen auf die Kritik an ‚Vögel‘ hat RIAS Bayern bereits in einer Pressemitteilung vom 15.11.2022 kritisiert. Im Zuge der öffentlichen Debatte erhielten die jüdischen Studierendenverbände antisemitische Zuschriften – was zu erwarten war. Die Debatte ist nahezu vollkommen eingeschwenkt auf die immergleiche Wiederholung, es fände ein Eingriff in die Kunstfreiheit, gar Zensur, statt. In derartigen Auseinandersetzungen findet sich ein stetig wiederkehrendes Muster: Es wird Kritik wegen antisemitischer Inhalte geäußert. Die Kritisierten sehen sich mit dem schlimmsten Vorwurf überhaupt, dem ‚Antisemitismusvorwurf‘, konfrontiert und antworten mit abwehrenden Aussagen, weisen den Vorwurf weit von sich. Im Zuge dessen werden Juden gesucht, die keinerlei Antisemitismus gesehen haben wollen.

Die Formulierungen legen nahe, dass „Juden“ sich nur deshalb kritisch zu den Vorwürfen äußern, weil sie a) dazu aufgefordert wurden („Juden gesucht“) und b) ihrerseits die Augen vor antisemitischen Erscheinungsformen verschließen („keinerlei ... gesehen haben wollen“). Dies sind sehr weitreichende, nicht belegte, kritischen jüdischen Personen die Fähigkeit zur Initiative und zum eigenen Urteil absprechende Unterstellungen.

Das, was den jüdischen Studierendenverbänden zum Beispiel in einem Artikel der Süddeutschen Zeitung vom 14.11.2022 entgegenschlug, ist treffend von Stella Leder beschrieben: „Sogar ein eigenes Wort existiert für das, was nicht gesagt werden darf: der sogenannte Antisemitismusvorwurf. Taucht er auf, folgt seine Zurückweisung auf dem Fuße. (...) Wer den Antisemitismusvorwurf äußert, gilt als Aggressor*in; die Person, die sich mit ihm konfrontiert sieht, als Opfer. Dieser Abwehrreflex verhindert inhaltliche Auseinandersetzungen mit Antisemitismus. Je angesehener die betreffenden Künstler*innen oder Kulturschaffenden sind, desto wirkmächtiger ist er: Qua Status oder Bildungsbiographie scheinen sie über jeden Verdacht erhaben zu sein“ (‘Über jeden Verdacht erhaben? Antisemitismus in Kunst und Kultur’ (2021), Hentrich & Hentrich).

Antisemitismus kennt vielfältige Ausprägungen, was besonders öffentlichkeitswirksam die antisemitischen Darstellungen auf der documenta15 zeigten. RIAS Bayern hat sich in einer Publikation mit dem Post-Schoah-Antisemitismus auseinandergesetzt. Darin wird aufgezeigt, wie sich Schuldabwehr und Täter-Opfer-Umkehr mit israelbezogenem Antisemitismus in akademischen Kreisen und dem Kulturbereich verbinden. Die Veröffentlichung *Multidirektionale Angriffe auf die Erinnerung: Post-Schoah-Antisemitismus in Bayern* kann hier heruntergeladen werden.

Für Rückfragen: Dr. Annette Seidel-Arpaci, Leiterin RIAS Bayern, annette.seidel-arpaci@riasbayern.de

Jeder Vorwurf des Antisemitismus ist sehr ernst zu nehmen. Dies erscheint uns als eine wichtige Grundlage für die von der zitierten Stella Leder zu Recht angemahnten „inhaltlichen Auseinandersetzungen mit Antisemitismus“. Ebenso wichtig erscheint uns im Sinne dieser inhaltlichen Auseinandersetzung, dass erhobene Vorwürfe genau begründet und belegt werden.

In unserer Erwiderung haben wir dargelegt, inwiefern die RIAS-Analyse diesbezüglich das Stück „Vögel“ und dessen Aussage verfehlt, und dass die Vorwürfe des Antisemitismus gegen den Text nicht haltbar sind. Dabei hat sich gezeigt, dass die RIAS-Analyse Zitate z.T. inkorrekt, verkürzt oder aus dem Kontext gelöst wiedergibt, antisemitische Tropen erst in das Stück hineinkonstruiert, um sie gegen es zu verwenden, sowie Unterstellungen und Assoziationen zur Begründung anführt, die durch den Text nicht gedeckt sind.

*Natalie Zemon Davis bezeichnet die Behauptung der RIAS, „dass Zemon Davis [...] den BDS unterstützt“, in einem uns am 3.2.2023 zugegangenen Schreiben als „absolutely false“. Sie hat RIAS schriftlich um Richtigstellung gebeten, bis heute jedoch keine Antwort erhalten.