

Brigitte Dalinger / Veronika Zangl (Hg.)

Theater unter NS-Herrschaft

Theatre under Pressure

Vienna University Press



V&R



unipress

Theater – Film – Medien

Band 2

Herausgegeben von

Klemens Gruber, Stefan Hulfeld und Christian Schulte
am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
der Universität Wien

Reihe mitbegründet von

Elisabeth Büttner

Brigitte Dalinger / Veronika Zangl (Hg.)

Theater unter NS-Herrschaft

Theatre under Pressure

Mit 39 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press



universität
wien



NATIONALFONDS
DER REPUBLIK ÖSTERREICH FÜR OPFER DES NATIONALSOZIALISMUS

ZukunftsFonds
der Republik Österreich

WIEN
KULTUR

tfm

INSTITUT FÜR THEATER-, FILM-
UND MEDIENWISSENSCHAFT
UNIVERSITÄT WIEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 2366-3618

ISBN 978-3-8470-0642-8

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Vienna University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus, des Zukunftsfonds der Republik Österreich, der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) und des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

© 2018, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: *Pipigoscherl* © Olivia Kaiser.

Inhalt

Vorwort 7

Brigitte Dalinger / Veronika Zangl
Einleitung 9

Quellenkritik / Source criticism

Rebecca Rovit
Assessing Theatre Under Duress in National Socialism: Tracking Theatre
Repertoire in the Jewish Kulturbund and in the Camps 17

Gerwin Strobl
Das Spiel in der Unfreiheit: Gedanken zum Theater im NS-Staat 33

Gertrude Elisabeth Stipschitz
Österreichs „Provinztheater-Landschaft“. Zur Topographie und Ideologie
regionaler Theaterpolitik (1938–1945) 61

Brigitte Stocker
„Großartig hab’n S’ das g’macht Herr Hitler, nur so weiter, toi toi toi!“ –
Karl Kraus’ *Dritte Walpurgisnacht* als historische Quelle für die
Gleichschaltung der Theater 83

Rasmus Cromme
Zeitzeugen als Quellen – ungesichert und doch ergiebig 97

Widerstand, Anpassung, Aneignung / Resistance, Adaptation, Appropriation

Anselm Heinrich
Theater in Litzmannstadt 1940–1944 115

Peter Roessler Im annektierten Garten. Das Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn in der Theaterlandschaft des NS-Regimes	129
Dominik Frank Widerstand zwecklos? Nationaltheater und Nationalsozialismus	149
Birgit Peter Zirkus und Artistik unter der NS-Herrschaft	161
Stefanie Endlich Kunst und Kulturveranstaltungen im KZ. Bedingungen und Möglichkeiten eigenständiger Aktivitäten	181
Heather Metje Buchenwald – A Theatrical Landscape?	199
Dramaturgien / Dramaturgies	
Evelyn Deutsch-Schreiner Reichsdramaturg Rainer Schlösser: Praxis einer beispiellosen Theaterkarriere im „Dritten Reich“	217
Evelyn Annuß Thingspielen in Österreich? Zur Formspezifik des <i>Lamprechtshausner Weihespiels</i>	239
William Grange Ersatzkomödien verhatscht: National Socialist Attempts at Continuities in Comedy	257
Lisa Peschel Laughter in the Ghetto: Cabarets from a Concentration Camp	271
Pnina Rosenberg Resistance on Stage: Theatrical Performances in French Internment Camps	285
Autoren und Autorinnen / Contributors	305
Personenregister	311

Vorwort

Viele Neuperspektivierungen bzw. „turns“ haben die Geistes- und Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten geprägt; nicht zwingend resultiert aber aus der damit verbundenen methodischen und theoretischen Kreativität, dass auch Materialien außerhalb des oftmals als unzureichend erkannten, nichtsdestotrotz kanonisierten Wissens aufgearbeitet und zur Kenntnis genommen wurden. Besonders markant ist dieses Phänomen in historiographischen Arbeiten, die zwar zu einem gewissen Grad bestehendes Wissens neu bewerten und ordnen können, sich aber ebenso dringlich neue „Archive“ erschließen müssen, damit bislang Marginalisiertes evident und damit verhandelbar wird.

Der zweite, von Brigitte Dalinger und Veronika Zangl herausgegebene Band der tfm-Reihe Theater – Film – Medien ist der Erschließung von Materialien und gleichzeitigen Neuperspektivierung verpflichtet, was im Themenfeld „Theater unter NS-Herrschaft“ nicht selbstverständlich scheint. Viele Disziplinen sowie Spezialdisziplinen sind seit mehreren Jahrzehnten damit beschäftigt, die NS-Diktatur und insbesondere die systematische Vernichtung der Juden und des Judentums historiographisch aufzuarbeiten. Wer aber deshalb annimmt, es müsse doch mittlerweile alles Relevante untersucht sein, irrt. Sicherlich existieren im genannten Feld Erkenntnisse beispielsweise zum gleichgeschalteten Betrieb einzelner Staatstheater, dem Spielbetrieb in einzelnen Konzentrationslagern oder dem Jüdischen Kulturbundtheater. Aber erstens sind einige Theaterformen weitgehend unerforscht (wie zum Beispiel der Zirkus), und zweitens gibt es keine Zusammenschau der verschiedenen Theaterformen aufseiten der Opfer beziehungsweise Täter. Manche halten diese Perspektive auch für unangebracht, wie sich im Versuch, ein entsprechendes Drittmittelprojekt zu finanzieren, gezeigt hat. – Dass aber genau aus der nicht von vornherein eingeschränkten Perspektive der Fokus auf neue Materialien und Fragestellungen fällt, stellt dieser Publikationsband nachdrücklich unter Beweis.

Wien, Mai 2018

Stefan Hulfeld

Einleitung

„Theater unter NS-Herrschaft“ lautete der Titel der Konferenz, die vom 23. bis 25. Oktober 2014 an der Universität Wien stattfand.¹ Die Herausforderung der Tagung bestand vor allem darin, bislang getrennte Forschungsfelder wie das NS-Repräsentationstheater, das Theater des Kulturbundes deutscher Juden sowie theatrale Aktivitäten in Ghettos und Konzentrationslagern kontrastiv zu reflektieren. Die Diskussionen im Rahmen der Tagung verdeutlichten, dass sich die angestrebte Zusammenschau der unterschiedlichen Theaterformen keineswegs, wie befürchtet, als „ungebürlich“ herausstellte, sondern in erster Linie eine methodologische, historiographische und theoretische Neuperspektivierung der Forschung zu Theaterbegrifflichkeiten ermöglicht. Denn obwohl die Theaterereignisse bzw. theatralen Aktivitäten unter höchst unterschiedlichen Bedingungen stattfanden, zeichnen sich Themenbereiche ab, die alle Formen des Theaters in der NS-Zeit prägten.

Wie die folgenden Beiträge verdeutlichen, kommt Theater während des NS-Regimes in seinen verschiedensten Erscheinungsformen unter Druck zu stehen: als Propagandainstrument, als Form des Widerstands, der Selbstvergewisserung oder als Aspekt des Überlebens. Bemerkenswert ist, dass in zeitgenössischen Quellen Theater in allen Teilbereichen besondere Wirkmächtigkeit zugeschrieben wird, die sakrale, humanistische und hochkulturelle Vorstellungen von Theater widerspiegeln. Doch erst die kritische Gegenüberstellung der Deutungsmuster, die sich in der Forschung in den Jahrzehnten nach dem Ende des NS-Regimes in Bezug auf die Teilbereiche von Theater unter der NS-Herrschaft herauskristallisierten, bringen gesellschaftliche, ideologische, moralische und

1 Die Konferenz wurde von den Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes in Zusammenarbeit mit dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, organisiert und durch die großzügige Unterstützung des Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus, des Zukunftsfonds der Republik Österreich, des Wiener Wiesenthal Instituts für Holocaust-Studien, der Kulturabteilung der Stadt Wien sowie der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung ermöglicht. Wir danken auch für die finanzielle Unterstützung für Redaktion und Drucklegung dieses Bandes.

nicht zuletzt wissenschaftshistorische Perspektiven ans Licht, die mit Theater und theatralen Phänomenen verbunden sind. Dem Ansatz der Konferenz, bisher getrennte Forschungsbereiche einander gegenüberzustellen, folgt auch die Anordnung der Beiträge in diesem Band.

Mehr als 70 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und fast 30 Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges erweist sich die Frage nach einem adäquaten Umgang mit zeithistorischen Quellen als zentrale Herausforderung. Unter dem Schwerpunkt „Quellenkritik“ beschäftigen sich die AutorInnen² mit der Herangehensweise an die einzelnen theatralen Phänomene aus dem heutigen Blickwinkel – und dringen darauf, dass eben dieser heutige Blick auf vergangene theatrale Ereignisse bewusst bleiben muss. Genauigkeit im Blick auf die Quellen, aber auch auf den Kontext und die Rezeption werden insbesondere von Rebecca Rovit und Gerwin Strobl gefordert und dabei die Schwierigkeiten in der Auseinandersetzung mit vergangenen beziehungsweise auch wenig belegten theatralen Phänomenen benannt.

In der Forschung noch kaum beachtetes Quellenmaterial zur Umstrukturierung der Theater in Österreich nach dem „Anschluss“ stellt Gertrude Stipschitz vor, und sie belegt in ihrem Beitrag die mehr und weniger gelungene Indienstnahme der bestehenden Theaterlandschaft durch die NS-Institutionen. Eine völlig andere Quelle zur „Machtübernahme“ 1933 und den Auswirkungen der NS-Ideologie im Kulturbereich nimmt Brigitte Stocker in den Blick. Karl Kraus' *Dritte Walpurgisnacht*, entstanden von Mai bis September 1933, zeugt – als historische Quelle gelesen – von der Hellsichtigkeit des Autors, basierend auf zeitgenössischen Medienberichten, die er zitiert und ironisierend montiert. Eine besondere Herausforderung stellt der Umgang mit ZeitzeugInnenberichten dar, die, wie Rasmus Cromme formuliert, mehr als „Erfahrungssynthesen“ denn als Wiedergabe konkreter Fakten einzuordnen sind.

Mit der Funktion von Theater beziehungsweise mit Deutungsmustern zwischen „Widerstand, Anpassung, Aneignung“ beschäftigen sich die AutorInnen der folgenden Beiträge. Theater als ein wichtiges Betätigungsfeld der nationalsozialistischen Kulturpolitik wurde nach der Besetzung eines Gebietes an NS-Deutschland möglichst rasch unter die Kontrolle der NS-Institutionen gebracht und der NS-Gesetzgebung untergeordnet. Auf der Grundlage einer detaillierten quellenkritischen Lektüre legt Anselm Heinrich am Beispiel Łódź dar, wie die deutschen Besatzer ab 1940 versuchten, die „arischen“ StadtbewohnerInnen mithilfe des Theaters für sich zu gewinnen; ein Unterfangen, das – wie zeitgenössische Dokumente belegen – nur auf den ersten Blick gelang. Im 1938 „angeschlossenen“ Österreich galt es bekanntermaßen, möglichst rasch jüdische

2 Den Autorinnen und Autoren des Bandes bleibt es freigestellt, ob und in welcher Form sie genderneutrale Sprache verwenden.

KünstlerInnen aus dem Theaterbetrieb zu entfernen. Diese – vor allem durch die Ausgrenzung und Entlassung der jüdischen Lehrenden und Studierenden – vorgenommenen „Umstrukturierungen“ zeigt Peter Roessler im Detail am Beispiel des Schauspiel- und Regieseminars Schönbrunn (Reinhardt-Seminar). Belegt werden gleichzeitig personelle Kontinuitäten, vor allem in der Person Hans Niederführs, der die Geschäfte als Emil Geysers Nachfolger übernahm und, nach einem Berufsverbot 1945, einige Jahre später erneut Leiter wurde. Personelle und künstlerische Kontinuität prägten nicht nur das Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn. Dominik Frank untersucht in seinem Beitrag über die Bayerische Staatsoper in München, ob und in welcher Form Widerstand in einem dermaßen prominenten und kontrollierten Haus möglich war, und kommt zu Schlüssen, die auch für das Wiener Schauspiel- und Regieseminar gelten. Offener politischer Widerstand war an diesen exponierten Institutionen kaum möglich; ästhetischer Widerstand wurde nicht gepflegt, in Wien vielmehr auch in der Schauspielausbildung auf konservative Spielweisen zurückgegriffen; politischen Widerstand gab es „im Kleinen und aus persönlicher Verpflichtung oder aus künstlerischen Gründen“, wie Dominik Frank darstellt. Nicht nur Theater im engeren Sinn, auch Artistik und Zirkus gehörten zu den Betätigungsfeldern der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Wie alle kulturellen Bereiche des NS-Staates standen Artistik und Zirkus unter der rigiden Kontrolle eines strukturierten Machtapparates. Birgit Peter schildert, wie selbst Unfälle von ArtistInnen ideologisch gedeutet wurden, um eine dem Nationalsozialismus entsprechende Vorbildwirkung auszuüben. In Einzelfällen konnten sich „nicht-artistische“ KünstlerInnen – wie etwa Billy Jenkins, der als „Halbjude“ galt – aufgrund ihrer Popularität und gewiefter Anpassungsstrategien durchklavieren, doch auch hier nicht im Zuge eines bewussten politischen Widerstands, sondern – analog zum Theaterbereich – nur „im Kleinen“.

Widerstand war im Gegenzug eine der wichtigsten Motivationen theatraler Aktivitäten in Konzentrationslagern und Ghettos. Künstlerische Betätigung jeder Art bewahrte die Ausführenden als Individuen und stärkte den Zusammenhalt, wie aus entsprechenden Berichten zu erfahren ist. Die Durchführung künstlerischer und theatraler Aktivitäten unterlag unterschiedlichsten Strukturen und Bedingungen: In manchen Lagern waren sie verboten, dann wieder erlaubt oder sogar befohlen. Dies hing von der Lagerleitung, den Zeitumständen und der Zielsetzung im Umgang mit Häftlingen ab. Galt es, deren Lebens- und damit Arbeitskraft zu erhalten (wie es ab 1943 für die Kriegsproduktion nötig erschien), so wurden kulturelle Tätigkeiten nicht nur akzeptiert, sondern in einzelnen Fällen angeordnet bzw. befohlen. Gleichzeitig konnten sie aber auch zur Folter und Demütigung der Gefangenen eingesetzt werden. „Ein kunstfeindlicheres Umfeld als ein Konzentrationslager ist nicht denkbar“, schreibt Stefanie Endlich. Dennoch nutzten die Häftlinge auch angesichts von Gefahren

für Körper und Geist und kaum vorhandener Mittel die sich bietenden Möglichkeiten zu kulturellen Tätigkeiten. Wie unterschiedlich ihre Hervorbringungen waren und wie sehr diese von den jeweiligen Umständen abhingen, beschreibt Heather Metje anhand von Texten, die in den frühen bzw. späteren Jahren in Buchenwald entstanden.

Unter dem Schwerpunkt „Dramaturgien“ finden sich schließlich Beiträge, die sich mit unterschiedlichen dramatischen und theatralen Formen an der Schnittstelle zwischen genrespezifischer Ästhetik und Publikum beschäftigen. Auf der Grundlage von umfassendem Quellenmaterial eröffnet Evelyn Deutsch-Schreiner einen vertiefenden Blick auf Rainer Schlösser, dem Protagonisten der NS-Dramaturgie. Als sogenannter Reichsdramaturg wusste er sich im Mahlstrom zwischen Reichspropagandaamt, Rosenbergfraktion und Theatermacher zu behaupten. Mit ihrer detaillierten Studie verdeutlicht Deutsch-Schreiner, dass sich bei Schlösser, dem Multifunktionär und Programmatiker des NS-Theaterbereichs, von Beginn an ein Verständnis von Theater als kriegswichtig abzeichnet, das zugleich den eigentlichen Sinn nationalsozialistischer Theaterpolitik enthüllt. Während das „Thingspiel“ als Massentheater unter Einbeziehung des Publikums 1937 verboten wurde, erlebte es 1938, nach dem „Anschluss“ Österreichs, mit dem *Lamprechtshausner Weihepiel* eine vermeintliche Neuauflage. Evelyn Annuß beschäftigt sich in ihrem Beitrag eingehend mit der Formspezifik des Weihepiels unter Berücksichtigung des Lamprechtshausener Erinnerungsplatzes, der 1984 errichtet wurde und auf dieses theatrale Ereignis verweist. Annuß legt auf diese Weise gleichsam mit archäologischer Präzision die unterschiedlichen Zeitschichten bloß. Sie verdeutlicht, dass das Weihepiel nicht wie das „Thingspiel“ auf die Ästhetik des chorischen Avantgardetheaters zurückgreift, sondern vielmehr als re-enactment jüngster Vergangenheit (nationalsozialistischer Juliputsch) in der Tradition des bäuerlichen Heimatspiels konzipiert ist. Dem belangreichen Genre der Komödie widmet sich eingehend William Grange. Beginnend mit der Skizzierung einer Fülle an Komödien und Unterhaltungsstücken jüdischer Autoren während der Weimarer Republik zeigt Grange die Schwierigkeiten des NS-Regimes, eine „völkische Komödie“ zu realisieren. Hermann Wanderscheck, Referent im Reichspropagandaministerium, definierte diese – in Abgrenzung zu sogenannten „jüdischen“ Komödien, die ausschließlich auf Lacheffekte abzielten – mit dem Ausdruck „genuiner Lebensfreude“. Grange verdeutlicht in seinem Beitrag, dass Komödien, die während des Nationalsozialismus zu Publikumserfolgen wurden, über weite Strecken auf der Aneignung jüdischer Erfolgsautoren wie Blumenthal, Kadelburg, Arnold, Fulda und Frank beruhten. Komödien, Revuen, Kabarett, groteske Theaterformen im Allgemeinen, spielten bemerkenswerterweise in Ghettos und Konzentrationslagern eine bedeutende Rolle. Lisa Peschel und Pnina Rosenberg beschäftigen sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit diesem Phänomen.

Lisa Peschel widmet sich in ihrem Beitrag der Frage: „Why did Theresienstadt prisoners respond to an aspect of ghetto life [threat of the transports] that they found so terrifying by joking about it?“ Methodologisch bezieht sie sich auf das Humor Styles Questionnaire, das in der klinischen Psychologie entwickelt wurde. Unterschieden wird hierbei zwischen positiven und negativen Formen von Humor. Peschel zeigt anhand zahlreicher Beispiele, dass Humor in Theresienstadt vor allem die Funktion hatte, das Selbstwertgefühl sowie den Gemeinschaftssinn zu stärken. Keine Beispiele fand Peschel für selbstdiffamierende Formen von Humor, auch aggressiver Humor im Sinne des Selbstschutzes ist nur vereinzelt nachzuweisen. Diese (geisteswissenschaftlich) unkonventionelle Analyse von Unterhaltungstheater in Theresienstadt belegt nicht zuletzt die Funktion von Humor als Aspekt des Überlebens. Ebenfalls mit Formen des Humors beschäftigt sich Pnina Rosenberg, wobei sie großzügig Material aus den Konzentrationslagern in der besetzten und nicht besetzten Zone in Frankreich zugänglich macht. In einem close reading der Texte von Max Schlesinger (Les Mille), Steffi Spira und Marina Strasde (Rieucros) oder Horst Rosenthal (Gurs) sowie Zwiilen Bezpalczyk und Moishe Kinman (Beaune-la-Rolande und Pithiviers) zeigt Rosenberg, dass KünstlerInnen sowohl in der besetzten als in der nicht besetzten Zone trotz sprachlicher und kultureller Unterschiede klassisches Repertoire bearbeiteten und mit dem dramaturgischen Mittel der Satire an die Bedingungen der Lager anpassten und gleichzeitig kritisierten. Wie Rebecca Rovit verdeutlicht die minutiöse Analyse von Pnina Rosenberg den transitorischen Charakter von dramatischem und theatralem Material und zeigt dabei die Veränderungen auf, die dieses unter den Lagerbedingungen erfuhr. Gleichzeitig eröffnet diese Herangehensweise eine differenzierte Neuperspektivierung von diesem unter den Prämissen der NS-Dramaturgie gefeierten oder als „entartet“ verfemten Repertoire.

Quellenkritik / Source criticism

Rebecca Rovit

Assessing Theatre Under Duress in National Socialism: Tracking Theatre Repertoire in the Jewish Kulturbund and in the Camps

How do we venture into the void between past and present to contribute to the historiography of art-making within the Holocaust years? As cultural historians who know what happened after the events we study, to quote theatre historian Thomas E. Postlewait, how can one “avoid” the “tendency” to reconstruct theatrical events as if they pointed “in the direction that history actually developed”?¹ In the pursuit of interpreting the historical record on theatre performance created during the Holocaust years (1933–1945), scholars must go beyond mere descriptions of the record according to “who,” “what,” “where,” and “when.”² Yet as we seek to describe the record during this calamitous time period, we note the ill fate of many artists; the perilous conditions for theatrical performance; and the hostile nature of the “places” where theatre occurred during the Shoah. It is thus difficult to ascertain the basic factual information about the performers, as well as what and when they performed, or where their performances took place (often in non-traditional theatre spaces). This complicates any scholarly objective to explore what Brigitte Dalinger and Veronika Zangl have referred to as the vital “interpretative patterns” of “how” and “why” artists engaged in theatrical activity under duress.³

In hindsight we know the circumstances for theatre performance by Jewish artists within Nazi Germany, and in ghettos and concentration camps were highly dangerous. How does this knowledge – after the fact – affect the way that cultural historians write about and remember the Jewish Kulturbund theatre in Germany (1933–1941), for example, or evaluate the cabaret performances that we know took place at Terezín (Theresienstadt) among Czech and German-lan-

1 Postlewait, Thomas E.: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Iowa City 2009, p. 20.

2 Ibid., p. 57.

3 Brigitte Dalinger and Veronika Zangl, theatre scholars and conveners of “Theatre under the NS regime: Concepts, Practice, Correlations”, International Conference, University of Vienna (Austria), 23–25 October 2014.

guage performers?⁴ It further troubles our task that evidence for performance, ephemeral in nature, is lost or incomplete. Moreover, many performers and eye-witnesses were deported and died. Thus to investigate, locate, and document such past events and performers, we may find ourselves “tracking” the scattered imprints – faded by time and memory – of a theatrical legacy. I propose to trace these distant impressions by focusing on “place” and the shifting “where” of performed theatrical repertoire during the Holocaust to suggest a continuity of cultural traditions, despite the tragic rupture of displacement and death that marked these dark years.

In addressing the “gaps” in the historical record, it is useful to reflect on the “cultural heritage” of the Holocaust⁵ and by extension, its historiographical presence. Almost two decades ago, Sybil H. Milton made a compelling case about the precariousness of the artistic “heritage” produced by victim artists *in situ*, at ghettos and camps. She advocated that scholars work together to prevent the “legacy of absence” that she feared would befall that “heritage.” Due to the fragility of what remained of this art work and the uncertain fate of many artists who created art under duress, we can never recreate the rich array of performative art produced during these years. It is nonetheless paramount that the artistic legacy of these years be given serious scholarly attention and not be dismissed as insignificant and “transient.”⁶ In fact, I would argue that precisely by considering the transitory or “*traveling*” nature of the performance repertoire during the Holocaust years, we may counter the impression that there lacked an enduring theatrical heritage. An historian may therefore benefit by tracing the components of a performance repertoire that actors transported with them – inscribed in memory, or preserved on paper scraps – from pre-war Europe through the ghetto and concentration camp system, to places to which they emigrated after the war, if they survived (Israel, the United States, Australia, Europe, South Africa). How did a performer adapt his or her repertoire in transit? As we negotiate the relationship between documentation and inter-

4 Of the plentiful scholarship related to the rich cultural life at Terezín, see Lisa Peschel’s study that includes play texts translated from Czech and German that were performed at the ghetto camp: *Performing Captivity, Performing Escape: Cabarets and Plays from the Terezin/The-resienstadt Ghetto*. New York 2014.

5 The late Sybil H. Milton popularized this term with her ground-breaking research into the visual art created by Jewish inmates and political prisoners in ghettos and concentration camps. See Milton, Sybil H./Blatter, Janet: *Art of the Holocaust*. New York 1981. Milton defined the term as “art, music, theatre, cabaret, and dance created and sometimes performed *in situ* by professional artists and talented amateurs in Nazi Germany and occupied Europe, 1933–45”. See her “Postscript: The Remnants of Culture under Duress,” in: Rovit, Rebecca/Goldfarb, Alvin (eds.): *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*. Baltimore 1999, p. 287.

6 *Ibid.*, p. 291.

pretation related to performance within the Holocaust, consider four methodological areas pertinent to the research process, and to my scholarly inquiry: (1) the search for source material; (2) the “durability” of theatre genre; (3) the patterns that scholars pass on as truths about “motivations” for art-making under duress; and (4) the link between National Socialist cultural policies and theatre forms that evolved as a result of those policies, or persisted despite them.

Tracking the Imprints of a Theatrical Legacy

Using two “snapshot” examples of Jewish-born performers who represented different cultural traditions and nationalities, I will “track” their theatrical “repertoire-in-transit” between 1933 and 1944. This allows us to take into account the methodological areas noted above, while considering the continuity of performance tradition. The first case study concerns two “spoken word artists” (*vorkinstler*) from Eastern Europe, steeped in the Yiddish-language *kleynkunst* tradition of recitation: Moshe Pulawer and Moshe Potashinski of Łódź and Vilna, respectively, who were deported to Auschwitz-Birkenau – in the case of Potashinski, by way of a transit camp in Belgium. They both survived, preserving their theatre repertoire in emigration. The second example features two West European performers who belonged to the Jüdischer Kulturbund Theatre ensemble in Berlin, Germany: Max Ehrlich and Ben Spanier.⁷ The two actors and directors brought their repertoire of cabaret, comedy, and “straight” classic stage-fare from Berlin – in Ehrlich’s case, to Amsterdam’s Hollandsche Schouwburg (1941–1942) and its Jewish Stage (1942–1943); and from there to the transit camp, Westerbork (1943–1944), before he was deported to Auschwitz. Spanier performed at the Kulturbund until the Gestapo shut it down in September 1941. He directed and acted in the final play produced there, Ferenc Molnár’s *Spiel im Schloß* (*The Play in the Castle*). After his transfer from Berlin to Theresienstadt (May 1943), Spanier participated in the *Freizeitgestaltung* before his deportation to Auschwitz. Neither man survived. They both perished within two weeks of one another in October 1944. Coincidentally, their deportation dates overlapped with the time period when Pulawer and Potashinski performed at Auschwitz-Birkenau and its sub-camp, Buna-Monowitz.

Who were these performers and what kind of material belonged to their repertoire? Moshe Pulawer managed the prewar Ararat Yiddish Art Theatre in Łódź; and subsequently, he directed the Avantgarde Revue Ghetto Theatre.⁸ After

7 See my microhistory on the theatre, *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*. Iowa City 2012.

8 Moshe Pulawer (also transliterated as Moishe Pulaver) recounts his life in Łódź and at labor

the Nazi takeover of Poland and the establishment of the Jewish ghetto, the Ghetto Theatre's revues incorporated musical numbers and texts popular in the years prior to the German occupation. Performers like Pulawer, however, updated the comic sketches and jokes, giving them topical relevance. Meanwhile, familiar melodies gained new lyrics, which also commented on the difficult times. We know, however, from the *Chronicle of the Łódź Ghetto* that the ghetto sketches were not overtly political and that the performance material was largely "concerned with Yiddish literature, poetry, and folklore."⁹ Pulawer relied on this repertoire for his performances after his deportation to the camps.

Moshe Potashinski also specialized in the "small art" of Yiddish cabaret. The son-in-law of the director of Vilna's Theatre troupe, Jacob Waislitz, Potashinski left Vilna in the 1930s, settling in Belgium. He founded a Yiddish folk theatre there with his wife, Mila Waislitz. In 1943, even after they were deported to Mechelen (Malines), they performed at the transit camp, drawing on the tradition of Yiddish art theatre for their recitative and musical performances. Potashinski's repertoire was rich with folk stories and poems by I. L. Peretz and Mordechai Gebirtig, among others, as well as monologues from the playwright S. Anski's *The Dybbuk*.¹⁰ *Vortkinstler* like Pulawer and Potashinski popularized such performance pieces for diverse audiences. They relied on the oral tradition to expand their repertoire for performance, which included Gebirtig's Yiddish-language ballad "Undzer shtetl Brent" (Our Town is Burning). The poet and composer had written the soulful lament in response to a pogrom in his Polish village in 1936. The poem was quickly readapted in a variety of ghetto and camp settings during the Holocaust years, becoming part of the recitative genre known as "spoken word art":

and concentration camps through 1946. See his memoir, *Gewen iz a geto*. Tel Aviv 1963. He was liberated at the Ebensee camp, after which he became the cultural director for former prisoners and displaced persons at the Austrian Displaced Persons (DP) camp, Ebelsberg. He emigrated to Israel.

- 9 Dobroszycki, Lucjan: *Chronicle of the Łódź Ghetto*. Transl. by Richard Lourie. New Haven 1984, pp. 57–58; see Rovit, Rebecca: "Theatrical Performance in Auschwitz: A Concert of Words," in: Mickenberg, David/Granof, Corinne (eds.): *The Last Expression: Art and Auschwitz*. Evanston, IL 2003, p. 107.
- 10 Potashinski and Waislitz survived, emigrating to Melbourne, Australia, where they revived their Yiddish theatre art at the David Herman Theatre; see Turkow, Yonas: "Latvia and Auschwitz," transl. by Sol Schulman, in: Rovit, Rebecca/Goldfarb, Alvin (eds.): *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*. Baltimore 1999, p. 116; for more information on Potashinski, see Zable, Arnold: *Wanderers and Dreamers: Tales of the David Herman Theatre*. Melbourne 1998, p. 27. Potashinski listed his profession as "tailor" (not actor) on his prisoner registration. See Auschwitz-Birkenau State Museum Archives, Häftlingsbogen, Syg. D-Au I-2/1754, vol. 15. This suggests that he tried to survive by listing a "practical" profession.

It's burning, brothers! It's burning! Oh, our poor village, brothers, burns!
 Evil winds, full of anger,
 Rage and ravage, smash and shatter;
 Stronger now that wild flames grow –
 All around now burns!
 And you stand there looking on
 With futile, folded arms
 And you stand there looking on –
 While our village burns!¹¹

Potashinski was among the partisans and prisoners who appropriated Gebirtig's poem, adopting it as a resistance cry against the Nazi tyranny.

“Word concerts” at Auschwitz-Birkenau

At Auschwitz, Potashinski and Pulawer performed their repertoire in the form of “word concerts” which featured Yiddish-language songs and poems. These performances crossed genre: the performers recited both comic and sad poems, delivered dramatic monologues, and retold folk stories in different camp sectors Auschwitz I (Stammlager), II (Birkenau) and III (Buna-Monowitz) for varied audiences. The itinerant nature of performances by Yiddish spoken word artists allowed them a certain amount of autonomy: they performed privately for Block leaders, in barracks, among the infirmed, and in Pulawer's case, for the privileged “Kanada commando”, the work detail at Birkenau responsible for sorting confiscated belongings. For this performance in 1944, Pulawer chose as a first number Itsik Manger's *The Golden Peacock* about the mythical bird, a symbol of beauty and hope. Of his performance, he later wrote:

I sang from the depths of my heart. [...] I sang for those who only yesterday saw their wives and children cast in flames. [...] My friend and I sang and recited. With blood, with tears, we did what is called ‘theater’ [...] And not far from this place, thousands of bodies smoked and burned. [...] The second number was Sholem Aleichem's *Kasri-levker Fires*. Everything was burning. I had the feeling that I too was on fire. I cried out the words, ‘It burns, it burns’¹²

11 “Jewish Resistance – Music. Our town is burning,” in: *Holocaust Encyclopedia. United States Holocaust Memorial Museum*. http://www.ushmm.org/wlc/en/media_so.php?ModuleId=10005213&MediaId=2621 [3 February 2016].

12 See Rovit, Rebecca: “Cultural Ghettoization and Theater during the Holocaust: Performance as a Link to Community,” in: *Holocaust and Genocide Studies* 19/3, 2005, pp. 474–475; Pulawer: *Gewen iz a geto*, p. 73. My translation. See Rovit: “Theatrical Performance in Auschwitz: A Concert of Words,” p. 105.

As a direct witness to atrocity, Pulawer could use his art form to document the horror around him. While Sholem Aleichem's humorous tale from the imaginary Kasrilevke depicts villagers who are too foolish to put out the fires that engulf their shtetl, at Birkenau, Pulawer could intensify the horror of inextinguishable fire: he sang for his fellow prisoners; but he also sang for the memory of camp victims; even acknowledging the perpetrators "who set your mother on fire."¹³ He and Potashinski, who belonged to a resistance cell at Buna-Monowitz, chose material and a mode of expression – recitation – to best produce empathy in spectators, making them co-witnesses to unspeakable brutality.¹⁴ For Pulawer and his Birkenau audience, the lyrics about fire likely resounded with meaning at the death camp. In 2018, the "nature of [that] place" offers an example of how theatre, which Pulawer referred to as "our 'weapon'... [our] way to stay alive"¹⁵ may have served as a means for resistance and resilience.

The familiar trope of art as "spiritual resistance"¹⁶ recurs in the historiographical record that accounts for theatre activity in ghettos and camps during the Holocaust. So too have Holocaust historians made clear the significance of artistic "patronage" and economic exchange in the concentration camp system.¹⁷ Actors like Pulawer were compensated for their performances: for his efforts at "Kanada," he received "cigarettes, a bread, and a piece of cheese," items that

13 Pulawer: *Gewen iz a geto*, pp. 71. He staged satirical and literary revues in the ghetto's Avantgarde Theatre from 1940–43. See also Aleichem, Sholem: *Inside Kasrilevke*. New York 1965; Schwarz, Jan: *Survivors and Exiles: Yiddish Culture after the Holocaust*. Detroit 2015.

14 Recitation as a form of oral cultural expression was common at Auschwitz as noted in an unpublished translation of Jagoda, Zenon/Klodzinski, Stanislaw/Maslowski, Jan: "Cultural Life in the Auschwitz Extermination Camp," in: *Medical Survey [Przegląd Lekarski Oswiecim]* 31/1, 1974, p. 18. Courtesy of Northwestern University Department of Polish Studies, referred to as the *Cracow Report*. Prisoner artists built their repertoires from memory, literary works and art history, see e. g. Oschlies, Wolf: "Thesaurus of Hell: Twenty-Six Years of the Periodical *Przegląd Legkarski-Oswiecim*," transl. by Martha Humphreys, in: *Simon Wiesenthal Center Annual* 5, 1988, <http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.asp?c+gvKVLcMVIuG&b=394725> [16 February 2016].

15 See Rovit: "Cultural Ghettoization and Theater during the Holocaust," pp. 459–486; Pulawer: *Gewen iz a geto*, p. 73. My translation.

16 See for example, Freedon, Herbert: "Vom geistigen Widerstand der deutschen Juden: Ein Kapitel jüdischer Selbstbehauptung in den Jahren 1933 bis 1938," in: Romberg, Otto R. et al (eds.): *Widerstand und Exil 1933–1945*. Bonn 1986, pp. 47–59; Müller-Wesemann, Barbara: *Theater als geistiger Widerstand. Der Jüdische Kulturbund in Hamburg, 1934–1941*. Stuttgart 1996; arts scholars like Costanza, Mary: *The Living Witness: Art in the Concentration Camps and Ghettos*. New York 1982; and Rovit/Goldfarb (eds.): *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*. Baltimore 1999, p. 10.

17 Sofsky, Wolfgang: *The Order of Terror: The Concentration Camp*. Transl. by William Templer. Princeton 1996 (esp. chap. 12 on the camp's social hierarchy); Rovit: "Cultural Ghettoization," pp. 474 (references to Max Garcia); van Weren, Lex: *The Trumpeter from Auschwitz*. Transl. by Max R. Garcia. Amsterdam 1989, p. 8 (unpublished manuscript, courtesy of Max R. Garcia).

show the commodity of “art-as-barter” in the camps (Potashinski earned extra bowls of soup for his performances in the infirmaries). Surviving artists suggest in retrospect an urge to keep making art, what they did before the war – not only for an audience, but for their own self-preservation.¹⁸ The motives for theatre-making under duress thus defy easy generalization.

Paradox best describes why and how Jews and non-Jews, amateur and professional artists engaged in commissioned and clandestine theatrical activity at killing centers, transit camps, and under censorship in such culturally-ghettoized theatres as the Jüdischer Kulturbund in Germany. Significantly, the continuity of art-making by those imprisoned was not an isolated phenomenon. This attests to theatre as a means not only of coping with adversity, but sometimes as a means to survive it. Moreover, the range of material performed represented a continuity of cultural traditions, evident in Potashinski and Pulawer’s reliance on the oratory of Yiddish theatre; German or Czech-inflected cabaret at Terezín; operetta; and stage classics of pre-1933 repertory theatres at the Kulturbund.

Between Documentation and Interpretation

“Where is a historical event?” Postlewait asks in his seminal guide to theatre historiography, reminding us that events, like the recitation of a Yiddish actor at Birkenau in 1944, “reside in a complex and dynamic interrelationship among all of the possible locations of historical meaning,”¹⁹ not in one specific time in the past, or in the documents, or a particular discourse, undertaken by a Holocaust historian – after the fact. Nor is it determined alone through the memory of an eyewitness like Pulawer, or in an illustration of the actor by another eye-witness who survived life in the camps. Certainly, a press preview about the Kulturbund written by the Nazi officer in charge of Jewish Cultural affairs is but one piece of the historiographical puzzle. What do we weigh as we authenticate the barrage of documents related to theatre in Nazi-occupied ghettos and camps from eyewitness testimony to newspaper reports; letters, memoirs, diary entries by Jewish Elders, or reports on censorship criteria from the Nazi Ministry of Propaganda or the Reichsdramaturg? How do we assess the contents of a Yiddish-language memoir crafted years after the theatrical event in question? And, in what ways can oral history and interviews with witnesses help us to compile a

18 See Rovit, “Cultural Ghettoization,” pp. 474; Rovit: *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*; see also Rovit, Rebecca: “Interview with Masha Benya-Matz,” in: Rovit, Rebecca/Goldfarb, Alvin (eds.): *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*. Baltimore 1999, p. 62.

19 Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, p. 267.

more comprehensive account of an event; in our case, a theatrical phenomenon that until the past two decades has been thinly documented, if at all?²⁰

Because our stance as cultural historians of Holocaust art is grounded in the present, looking backward, it is vital to call attention to our engagement with the theatre event within its many-sided context. Instead of establishing set binaries for our research, we look at how a theatrical “event” within the Holocaust may be “triangulated.” That is: by means of four linked triangles, as evident in Figure 1, Postlewait has demonstrated how an event “interacts” dynamically with multiple factors, and thereby allows us to consider the historical agents or artists, while paying attention to the various “worlds” which influence the event. Among the potential influences are the role of artistic heritage in shaping that event; and the reception of all of the factors by various audiences. This includes critics and historians, who “receive” the event during its own time, as well as years afterward.²¹

It is thus possible – and advantageous for a researcher – to trace within each triangle (or triad) the dynamic relationships between various factors related to the event studied. Because the historian is a “displaced observer,” however, removed in time and place from the past events he or she studies, the examination of any historical event becomes problematic. Thus to better understand historiographical gaps and gaffes concerning the relationship between ideology and theatre practice during the Holocaust, we must take into account the “web” of influential factors, the “triadic dynamics,” as Postlewait calls them,²² connected in my inquiry to theatre under National Socialism. This multifaceted phenomenon, marked by multiple agents; genre types; and various “receptions,” includes Yiddish-language performance in ghettos and camps based on oral and literary traditions; Polish nativity puppet plays, secretly performed at night in infirmary washrooms at sectors of Auschwitz; cabaret revues at Westerbork, supported by Kommandant Gemmeker; and Czech satires and German-language staged readings of Hugo von Hofmannsthal and Molnár at Terezín, for

20 The English-language scholarship in the past two decades related to theatrical activities within the Holocaust years has been meager. See note 5 on Milton. Also, Rovit/Goldfarb (eds.), *Theatrical Performance during the Holocaust*. General studies on the role of art and survival include the seminal work by Daxelmüller, Christoph: “Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern,” in: Herbert, Ulrich/Orth, Karin/Dieckmann, Christoph (eds.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager: Entwicklung und Struktur*. Vol. 2. Göttingen 1998, pp. 983–1005.

21 Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, p. 18. I adapted Postlewait’s original diagram (courtesy of the author) of hermeneutical triangles and added double arrows to suggest the reciprocity of historical influence that he describes. This model provides a useful means for how to ask questions in our historical research of a past theatrical event.

22 Ibid.

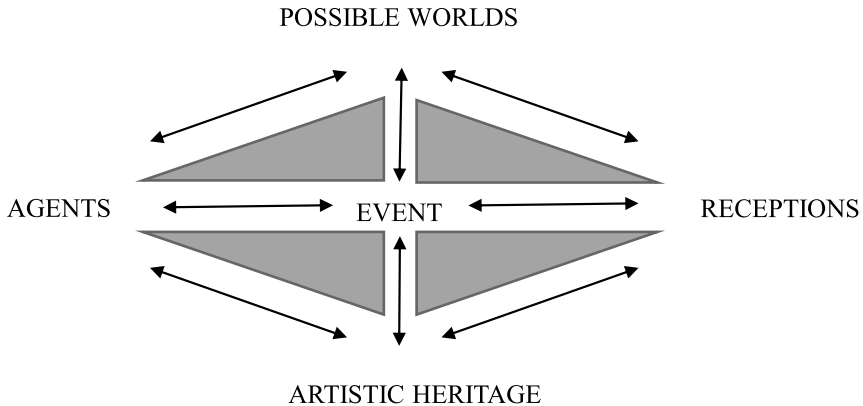


Figure 1: “Triadic Dynamics,” adapted from Thomas E. Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (2009), 18. [Courtesy of Thomas E. Postlewait].

example. Consider also the self-initiated, albeit Nazi-supervised, theatre performances at the Jewish Kulturbund, with its network of Kulturbund stages; as well as a Dutch-language “reprise” at Amsterdam’s Jewish Theatre (1942–1943), featuring former Kulturbund actors and directors before they were deported to the transit camp, Westerbork, and to concentration camps and killing centers further East.

In contrast to the East European performers Pulawer and Potashinski, the Western European performers who belonged to the Kulturbund, Max Ehrlich and Ben Spanier, unwittingly facilitated what we may view as the “transnational” performance of adapted repertoire on their one-way journey from Germany toward Auschwitz. Ehrlich, the cabaret celebrity of Berlin’s Jewish Kulturbund theatre, moved in 1939 to Amsterdam, Holland, where he performed and directed for the Dutch Theatre and its Jewish stage before being sent to Westerbork (1944). He had trained at Max Reinhardt’s Berlin theatre, becoming one of the featured stars of the “Kabarett der Komiker,” or KadeKo, in the late 1920s. In the mid-1930s he joined the Kulturbund. A witty confrencier, Ehrlich was well known for his quick repartee, impeccable comic timing, and his versatility as an actor in performing the pre-1933 standard dramatic repertoire of European theatre.

Ehrlich spearheaded the cabaret of the Jewish Kulturbund in 1935. He directed comic revues at Café Léon on the Kurfürstendamm, while touring cabaret shows to the provinces.²³ The repertoire included traditional musical numbers from the

23 His colleagues in comedy, the composer Willy Rosen, and the actress Camilla Spira, would later perform with him in Amsterdam in the theatre troupe at Westerbork. See my study, *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*; Sion, Brigitte: *Le Théâtre contre la*

1920s, interpretations of songs and satires by Kurt Tucholsky and Erich Hol-
länder, humorous sketches by Molnár and Fritz Salten, operetta numbers, as well
as thought-provoking, original compositions. These nostalgic songs had
cheerful undertones, similar in spirit to music composed by Willi Kollo: “Ev-
eryone complains about Berlin; but praises Vienna,” Ehrlich sang from Kollo’s
The Organ Grinder (Leierkastenmann), emphasizing the wistful refrain, “Dear
organ grinder [...] play your old melodies from the lovely city of Berlin.”²⁴
Ehrlich showed his versatility as a lyricist and performer, tapping into his au-
dience’s yearning for home when he toured Germany, and later when he moved
to Holland and sang for audiences of German émigrés.

As part of the Berlin Kulturbund acting ensemble for five years, in addition to
his performances with the Kulturbund cabaret troupe, Ehrlich played a variety of
mostly comic roles on the theatre’s main stage including the role of an actor in
Molnár’s play-within-a play, *Spiel im Schloß (The Play in the Castle)*, a comedy
set in a castle – with thin walls. The plot turns on misunderstandings after a
writer-composer overhears his actress-girlfriend rehearsing a love scene which
he mistakes for real. He inserts the overheard dialogue into a play script to
confront the actress and her supposed “lover” (Ehrlich’s character). A reviewer
of the 1935 Kulturbund production wrote that the audience amused itself. The
“unmistakable summer [time] play,” the critic claimed, appealed to a “happy
spectator [...] who does not want to be bothered by problems.”²⁵ This wariness
about repertoire choice elucidates the ongoing debate so relevant in the 1930s
about whether the Kulturbund balanced its objectives sufficiently to offer Jews
solace and pleasure at the theatre, while representing in the repertoire the seri-
ousness of the historical times, especially for Jews.

The late scholar and former cabarettist Volker Kühn described the ambiva-
lence of our basic needs in “no-win situations,” suggesting the absurdity of
“how Jewish the [Kulturbund] and its cabaret had to be”: Defending the need for
comedy, he wrote, “The joke as a drug; satire and irony as harbingers of hope; the
‘punchline’ as a weapon of resistance; fun as distraction; and laughter to

barbarie. Geneva 2004; also see websites dedicated to Ehrlich, *Max Ehrlich Association* <http://www.max-ehrich.org/association.htm> [1 August 2017]; see also Torres, Claude: “Camp de Westerbork. Max Ehrlich,” in: *La Musique aux Pays-Bas*. <http://www.musiques-regeneeres.fr/Pays-Bas/Westerbork/Discographie.html#Max%20Ehrlich> [1 August 2017].

24 Willi Kollo composed the music in 1928. Significantly, Ehrlich sang in the Berlin dialect, “Stehst du unten uff’n Hof, wird mir gleich ums Herz janz doof; noch eenmal so’n junget Blut sein, noch eenmal im Tanz sich zärtlich drehn. Lasst man, Kinder, lasst man jut sein, unsre Stadt Berlin is doch janz schön.” See Torres: “Camp de Westerbork. Max Ehrlich,” <http://www.musiques-regeneeres.fr/Pays-Bas/Westerbork/Discographie.html#Max%20Ehrlich> [31 July 2017].

25 Cohn, Hilde: “Premiere im Kulturbund, *Spiel im Schloß*” in: *Jüdische Rundschau* 65, 13 August, 1935, p. 13, cited in Rovit: *The Jewish Kulturbund Theatre Company*, p. 199.

document the will to survive – right there in those places where laughter sticks in one’s throat.”²⁶ By 1939, Ehrlich made the personal choice to emigrate. He departed for the Netherlands, having achieved a balance in his repertoire: in addition to his farewell cabaret performances before he left Germany, he directed a modern fairy tale by Molnár and played the Clown in Shakespeare’s *A Winter’s Tale*.

Tracing Theatre Paths

From Amsterdam Ehrlich maintained a link to the Kulturbund and its repertoire, re-interpreting familiar material for the Dutch stage. Under his co-directorship, the cabaret and acting troupe at the Hollandsche Schouwburg produced the Molnár comedy in which he had once performed at the Berlin Kulturbund: *Spiel im Schloß* (*The Play in the Castle*). Moreover, the troupe performed it in German during summer 1941, once for general admission, and then only for Jews.²⁷ “There must be a way to subsume this [Dutch] group within the Kulturbund,” noted Fritz Wisten, artistic director of the Kulturbund, in Berlin. Despite his attempts to procure scripts and a legitimate status for the Amsterdam-based theatre, the “Dutch group” never gained a formal connection to the Kulturbund.²⁸ By July 1942, the all-Jewish Dutch theatre (Joodsche Schouwburg) represented only the sinister aspects of its German predecessor, which the Gestapo had dissolved a year earlier. The Nazis closed the Dutch Jewish Theatre as well, transforming it into a main deportation site, from where many performers left for Westerbork and other camps. Ehrlich too was deported to Westerbork where once more he relied on his oral repertoire and his managerial skills to stage revues, featuring his own repertoire from Berlin and Amsterdam: popular tunes, songs from operettas, sketches, and popular jokes. This was evident in the revue that he helped to adapt to camp life: *Total verrückt! A Grottesque Cabaret Show* (June 1944), which included numbers called “The Guillotine.” By autumn 1944, Kommandant Gemmeker disbanded the Westerbork theatre troupe and its performers had been deported: among them was Ehrlich, bound for Auschwitz, with a brief stop in Theresienstadt.²⁹

26 Kühn, Volker: “We’ve Enough Tsois. Laughter at the Edge of the Abyss,” transl. by Rebecca Rovit, in: Rovit, Rebecca/Goldfarb, Alvin (eds.): *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*. Baltimore 1999, p. 44. Kühn died in September 2015.

27 Rovit: *The Jewish Kulturbund Theatre in Nazi Berlin*, p. 197, noted by Wisten in Protocol, 5 August, 1941, after a meeting with SS clerk at the Ministry of Propaganda, his case worker, Erich Kochanowski (see notes 60, 61, pp. 256–257).

28 Ibid., p. 197.

29 Jelavich, Peter: *Berlin cabaret*. Cambridge 1993 (see esp. chap. “Epilogue’ Cabaret in Con-

On the day that the Gestapo shut down the Jewish Kulturbund, 11 September 1941, the theatre presented its seventh performance and reprise of Molnár's *Spiel im Schloß*, directed by Max Ehrlich's colleague in comedy, Ben Spanier.³⁰ Spanier had cast himself in the role of the actor. He had developed his reputation as a "character actor" in the acting ensemble of the Frankfurt Schauspielhaus until 1931. He then performed at the Kulturbund Rhein-Ruhr before joining the Berlin-based theatre where he played a variety of roles: King Zedekiah in Stefan Zweig's *Jeremiah* (1934); a singing American businessman in *Bob is Pleased to Introduce Himself* (Gordon Rogoff, 1940); a water carrier from the *shtetl* in Ossip Dymov's fairy tale, *Jusik* (1940); and a clerk in Molière's *The Imaginary Invalid* (1940). Transported to Theresienstadt in May 1943, Spanier directed German-language play readings there, including Molnár's *Spiel im Schloß* once more, before being deported to Auschwitz.³¹

In the final days of the Kulturbund during the production-run of Molnár's comedy, Spanier had begun to prepare his leading role for a new play under the direction of Fritz Wisten to launch the ninth theatre season. The playscript by Moshe Lipshitz, *Were I Not a Fool: A Whimsical Story with Hershel Ostropoler*, had been translated from its Yiddish original to German.³² But the play was never performed because the Nazis closed down the theatre. The comedy centers on an itinerant prankster who gets the best of everyone: after he trades place with a rabbi who wants time off, Ostropoler (Spanier) sleeps with the rabbi's wife and impregnates her, showing how easily the pious may be tricked and cheated. The play had been "blocked" for stage movement; the dates of rehearsal were set; production costs had been tallied; and the dramaturg had prepared a glossary of Yiddish words for actors.

Yet the script and its potential transfer into the Kulturbund "Diaspora" remained undocumented and unclassified until I discovered the "unperformed" play script among archival materials housed at Berlin's Stiftung der Akademie der Künste (Robert-Koch-Platz) while researching my book on the Kulturbund. No mention of this "final" play existed in the historiography of the theatre repertoire. Nor has there been any mention in biographical accounts of Spanier's

centration Camps", pp. 272); see also "Max Michaelis Ehrlich," in: *Joods Monument* <http://www.communityjoodsmonument.nl/person/117464/en> [20 February 2016].

30 See Rovit: *The Jewish Kulturbund Theatre Company*, pp. 198.

31 Adler, H. G.: *Theresienstadt 1941–1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. Tübingen 1960, p. 590. Also see Meyer, Beate/Simon, Hermann/Schütz, Chana (eds.): *Jews in Nazi Berlin: From Kristallnacht to Liberation*. Chicago 2009, p. 43 (on Spanier's daughter, Ruth Spanier Wing). Spanier was deported in May 1943 to Terezín, and murdered on 1 October at Auschwitz.

32 *Wenn der Narr nicht mein wär: eine wunderliche Geschichte mit Hershel Ostropoler*. Fritz Wisten-Archiv, FWA 74/86/56; FWA 74/86/51,52. Akademie der Künste, Berlin (Moshe Lipshitz also transliterated as Mosche Lifshits, Livshits, Liwschitz).

theatre career. Molnár's witty comedy has been assumed to be the last play associated with the Kulturbund's production history and Spanier's final artistic gesture at Theresienstadt. In this way, accounts of the Kulturbund reaffirmed the theatre's chosen repertoire as one reflecting predominately classic and West European plays, thus supporting the idea that the Kulturbund's identity was linked to assimilated German-born Jews and secular models. It changes the historiographical trajectory of the Kulturbund theatre to know that the Yiddish-inflected translation from the *shtetl* would have begun a ninth theatre season for Berlin's Jewish community. Would a performance run of this script have advanced the idea that the theatre embraced its role in producing Jewish-themed plays? Or might the script have been one of the only playable scripts available to the director (Wisten) at a time when the Nazi officials were already dismantling the entire Kulturbund theatre enterprise?

Conclusion: Rupture, Continuity, and Legacy

Historians "have a mandate to interpret, not simply to describe the historical record," Postlewait reminds us.³³ In order to interpret, however, we must assemble a broad palette of sources which we scrutinize, checking them against one another to find novelty, discrepancy, or overlap in detail. In our space of "aftermath," historiographical questions emerge related to how we write the history of Holocaust art-making, especially given the range of camp settings, the diverse genres performed, and the varied source material available. Ideally, we seek a balance between the triangulated nature of the relationship and the historical past, the archive, and within us as historians. For example, we may wonder about the flexible genre of recitation as practiced by *vorkinstler* like Moshe Potashinski who toured camp barracks at Auschwitz; or ask why Max Ehrlich's performance of cabaret revues at Westerbork was conducive to the conditions of that transit camp. As for the dramatic material performed: What is the difference in reception of the same poems and sketches that Moshe Pulawer performed in the Ararat pre-war Polish theatre, on the ghetto stage, before a special detail at Birkenau, or at a Displaced Persons camp in 1946?³⁴ By focusing on the rupture of deportation and the changing location as well as audience for these performances, we may gain insight into a continuity of cultural tradition.

To summarize, I have emphasized in my chosen case studies the concept of

33 Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, p. 57.

34 *Vorkinstler* Gordon Rogoff told me that he too performed at DP camps after the war with Pulawer's former recitation partner at Auschwitz, Schmai Rosenbloom. Interview with author, New York, 7 May 2001. Cited in Rovit: "Cultural Ghettoization," p. 475.