



George Tabori: *Mein Kampf*
in der Regie von Christian Stückl

- I. zum Autor George Tabori
- II. Aufbau und Form, Handlung und Figuren in *Mein Kampf*
- III. Kennzeichen, Themen und Motive
- IV. zur Inszenierung am Münchner Volkstheater
- V. Anregungen für die Auseinandersetzung mit der Inszenierung und der Aufführung im Münchner Volkstheater
- VI. Literaturhinweise und Internetlinks

Mein Kampf eignet sich zur Thematisierung in den Fächern **Deutsch** (z.B. zur Auseinandersetzung mit der Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte des Stücks; zur Beschäftigung mit zeitgenössischem Theater; zur Aufführungs- und Inszenierungsanalyse; zur Auseinandersetzung mit literarischen Motiven und Themen: literarischer Umgang mit dem Nationalsozialismus; zur Auseinandersetzung mit Gattungen und Genres: Epik und Dramatik, Erzählung und Drama, absurdes Theater, Farce, Kammerspiel), **Kunst / Musik** (z.B. zur Auseinandersetzung mit Bühnenbild und Bühnenraum, Kostüm, Licht und Musik in der Inszenierung am Volkstheater) und **Dramatisches Gestalten / Theater** (z.B. zu Fragen der Regie und Dramaturgie in der Inszenierung; zur Auseinandersetzung mit Spielweisen, Erzählmöglichkeiten und Formen des Theaters; zur Auseinandersetzung mit der Frage, wie in einer Theater-Inszenierung omniprésente Bilder und Vorstellungen einer historischen Figur aufgegriffen, unterstützt oder umgangen werden können; zu Fragen der Rezeption im Theater; zum Vergleich von Inszenierungen des Regisseurs, z.B. mit *Nathan der Weise* am Münchner Volkstheater) ab der 11. Jahrgangsstufe.

Aufführungsdauer: ca. 160 Minuten, eine Pause

Premiere am 25. Januar 2018



George Tabori – kurze Hinweise zu Leben und Werk*

George Tabori wird am 24. Mai 1914 in Budapest als zweiter Sohn des Journalisten Kornél Tabori und seiner Frau Elsa Tabori geboren. Nach dem Abitur (1932) absolviert er ein Praktikum in einem Hotel in Berlin und erlebt dort Hitlers Auftritt am 30. Januar 1933. Nach einem weiteren Hotelpraktikum in Dresden kehrt Tabori 1934 für eine kurze Zeit nach Budapest zurück, bevor er nach London emigriert, wo sein älterer Bruder Pál bereits lebt. Er arbeitet nun als Übersetzer und Reiseleiter, ab 1940 ist er als Auslands-Korrespondent britischer Zeitungen, als Kriegsberichterstatter der BBC und als Geheimdienstmitarbeiter u.a. in der Türkei, in Syrien und in Palästina tätig. 1941 erhält er die britische Staatsbürgerschaft. 1944 wird Taboris Vater wie zahlreiche weitere Verwandte Taboris in Budapest verhaftet, deportiert und in Auschwitz ermordet. Taboris Mutter kann sich noch rechtzeitig in ein Versteck retten und überlebt den Holocaust.

1945 veröffentlicht Tabori mit *Beneath the stone the scorpion* (dts. *Das Opfer*) seinen ersten Roman, bis 1951 folgen drei weitere. 1947 übersiedelt Tabori nach Los Angeles, er verfasst nun Drehbücher, u.a. für Alfred Hitchcock. Er knüpft Kontakte zu deutschen Emigranten, unter ihnen Thomas Mann und Bertolt Brecht. Er hilft Charles Laughton und Bertolt Brecht bei der Übersetzung von Brechts *Galileo Galilei* ins Englische und entdeckt dabei seine Liebe zum Theater. Romane schreibt er fortan nicht mehr. 1950 geht er nach New York, er lernt Lee Strasberg kennen und arbeitet zeitweilig in dessen „Actors Studio“ mit. 1952 wird sein erstes Bühnenstück *Flucht nach Ägypten* am Broadway uraufgeführt, 1955 führt er bei einem Strindberg-Stück zum ersten Mal selbst Regie. 1966 gründet er die freie Theatergruppe *The Strolling Players*, in der mit den bei Strasberg erfahrenen psychologischen Schauspielmethoden arbeitet.

1968 kehrt Tabori erstmals nach Berlin zurück, er nimmt in Berlin auf Einladung Helene Weigels an einer Tagung anlässlich von Brechts siebzigsten Geburtstag teil. 1969 inszeniert er

* Ausführliche Informationen zu Leben und Werk Taboris finden sich z.B. in Feinberg (2003): *George Tabori* und in Tabori (2014): *Autodafé und Exodus. Erinnerungen*.



in Berlin sein Stück *Die Kannibalen*, das Auschwitz und den Holocaust thematisiert. Er arbeitet zunehmend im deutschsprachigen Raum und übersiedelt 1971 dauerhaft nach Deutschland bzw. Österreich. 1975 gründet Tabori mit dem Bremer Theaterlabor wieder eine eigene Theatergruppe und provoziert 1977 einen Skandal, als seine Schauspieler für eine Inszenierung von Kafkas *Hungerkünstler* tatsächlich hungern.

In den Folgejahren schreibt Tabori zahlreiche Stücke – bis zu seinem Lebensende werden es mehr als dreißig sein – und arbeitet als Regisseur, u.a. an den Münchner Kammerspielen. 1986 erscheint die Prosafassung von *Mein Kampf*, 1987 folgt dessen Uraufführung am Akademietheater des Wiener Burgtheaters in einer Inszenierung Taboris, für die er den Kritikerpreis von Theater heute erhält. Dieser ist nur eine Auszeichnung unter vielen – Tabori wird u.a. mit dem Mülheimer Dramatikerpreis (1983 und 1990), dem Peter-Weiss-Preis (1991) und dem Georg-Büchner-Preis (1992) ausgezeichnet.

In den 1990er Jahren lässt sich Tabori in Wien nieder und arbeitet am Burgtheater. Dort inszeniert er 1997 ein Jelinek-Stück und schafft es, dass Jelinek das Aufführungsverbot ihrer Stücke an österreichischen Bühnen wieder aufhebt. Ab 1999 inszeniert Tabori am Berliner Ensemble und verlässt Wien. 2007 stirbt er im Alter von 93 Jahren in Berlin.



zu Aufbau und Form, Handlung und Figuren

Das Stück spielt im winterlichen Wien um das Jahr 1910 herum, Ort der Handlung ist ein Männerwohnheim. In diesem teilen sich Schlomo Herzl, ein jüdischer Buchverkäufer, und Lobkowitz, ein koscherer Koch, der sich als Gott imaginiert und Gott spielt, ein Zimmer. Eines Tages kommt ein weiterer Bewohner dazu, mit dem sich Herzl fortan das Bett teilen muss: Adolf Hitler aus Braunau am Inn, der sich als Künstler sieht und an der Akademie bewirbt, dort aber aufgrund mangelnden Talents nicht angenommen wird.

Hitler ist unbeholfen und naiv, gleichzeitig cholerisch und despotisch. Er kennt weder Liebe noch Trauer, das einzige, was er gut kann, ist das Ausüben von verbaler, physischer und psychischer Gewalt. Er weckt Schlomos Mitgefühl und Hilfsbereitschaft, doch anders als beabsichtigt, bringt Schlomos Hilfe Hitler nicht auf den richtigen Weg, sondern unterstützt ungewollt seine Aggression, seinen Hass und sein rücksichtsloses Machtstreben. Schlomo nimmt sich Hitlers an, bewirkt aber das Gegenteil dessen, was er bewirken wollte.

Schlomo Herzl und Hitler sind Antagonisten. Sie personifizieren Opfer und Täter, Hass und Liebe – und tauschen gelegentlich die Rollen. Herzl beginnt sich um den Provinzler mütterlich rührend zu kümmern: Er tröstet ihn, als er die Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie nicht besteht, und schlägt ihm vor, stattdessen in die Politik zu gehen. Er versucht ihm Manieren beizubringen, er räumt hinter ihm auf und teilt gar seinen einzigen Wintermantel mit ihm. Er frisiert und rasiert ihn und schafft so erst das Bild von Hitler, das noch heute alle kennen. Jetzt kann Hitler Schlomo die Freundin, Gretchen, ausspannen, die zur überzeugten Mitläuferin wird und sich seinem Willen beugt. Und er kann ihm das Buch, an dem Schlomo seit Jahren schreibt, entreißen, um es zu zensieren und seine Veröffentlichung unmöglich zu machen, und ihm dabei gleich auch den Buchtitel nehmen. Dass von dem Buch bisher nur der erste und letzte Satz formuliert sind, hält Hitler nicht davon ab, es zu zerstören. Um Schlomo zu zeigen, wie ernst es ihm ist, an die Macht zu kommen und Macht auszuüben, lässt er Lobowitz Schlomos Huhn Mizzi, ein Geschenk Gretchens, vor den Augen Schlomos schlachten und braten. Danach wird Hitler schließlich von Frau Tod abgeholt, die ihn jedoch

nicht auf seine letzte Reise schicken will, sondern als Würgeengel und brutalen Mörder braucht, der ihr die Arbeit abnimmt.

Das Stück ist als fünftaktiges Drama angelegt, in denen die Einheit von Zeit, Raum, Figuren und Handlung gegeben sind. Es folgt damit der klassischen Tragödienform und greift im Aufbau ein tradiertes Muster auf, unterläuft dieses jedoch durch Handlung und Figuren. Es bedient sich zwar auch auf Figurenebene literarischer Traditionen, indem es Gott (Lobkowitz), den Menschen (Schlomo) und den Tod (Frau Tod) zeigt, durchbricht diese jedoch, weil Gott hilflos ist und der Tod eine Frau, die zudem mit Hitler kein Opfer mitnimmt, sondern einen Helfer für ihr Todesgeschäft. (Lobkowitz als) Gott hat auf das Handeln und das Verhalten der Menschen keinen Einfluss mehr, sein letzter Halt sind platte Witze.

Tabori klassifiziert sein Stück im Untertitel als „Farce“ und damit als ein satirisches, polemisches oder groteskes Stück, das menschliche Schwächen verspottet, Menschen in absurden Situationen zeigt und ihr Versagen vorführt. Menschliche Schwächen werden hier bei allen auftretenden Figuren vorgeführt, besonders aber in der Figur des Schlomo Herzl, der sich mütterlich um den in Wien gestrandeten Versager Hitler kümmert. Dass der Aufstieg Hitlers in einer Absteige beginnt, in der er von einem Juden angestachelt wird, in die Politik zu gehen, in deren Ziel er vor allem die Vernichtung des jüdischen Volkes sieht, ist absurd und grotesk – und bei aller Satire doch erschreckend real.

Tabori thematisiert in *Mein Kampf* deutsche Geschichte und reflektiert die Anfänge der NS-Ideologie, indem er ein historisches Ereignis als Märchen erzählt, das nicht gut endet. „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“ – nach glücklicher Erleichterung klingt das nicht, sondern eher nach böser Drohung.



Kennzeichen, Themen und Motive

Farce

(franz. *Füllsel*), ursprünglich eine derbe, komische Einlage in einem geistlichen Drama, später ein selbständiges kurzes possenhaftes Stück, in dem menschliche Schwächen vorgeführt werden. Gezeigt werden oft slapstickartige absurde Situationen, in denen Menschen aufs Lächerlichste versagen. Im frühen 20. Jahrhundert wird die Farce oft als Posse, Schwank oder gar nur Klamauk verstanden und findet sich nun auch im Stummfilm (beispielsweise bei Chaplin oder den Marx Brothers). Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts rückt die Farce in die Nähe der Groteske (z.B. bei Frisch, Dürrenmatt, Beckett, Grass) und findet sich neben der Dramatik auch in der Prosa.

(vgl.: Wilpert, Gero von (2001): Stichwort „Farce“. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner. 8.verb. u. erw. Auflage)

Kammerspiel

Drama „intimeren Charakters mit geringerer Personenzahl und Betonung der Sprachwirkung“

(Wilpert, Gero von (2001): Stichwort „Kammerspiel“. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner. 8.verb. u. erw. Auflage)

Jüdischer Witz

Der jüdische Witz entstand aus den Verfolgungen, Anfeindungen und Vertreibungen, die das jüdische Volk im Lauf seiner Geschichte erfahren musste. Gegen diese musste es sich geistig behaupten – und dies gelang über Ironie und Selbstironie. Der Witz gilt als die letzte Waffe des Wehrlosen, bevor die Realität ihn einholt.

Ein jüdischer Witz deckt schonungslos, dabei aber äußerst selbstironisch, die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit auf und hinterfragt so die gültigen Regeln. Er ist meist als argumentativer Dialog zwischen zwei oder mehr Figuren, die oft typisiert erscheinen, aufgebaut. Er formuliert stets „eine gewisse Kritik, ob in religiöser, politischer, sozialer oder philosophischer Hinsicht. Auch erscheint jüdischer Witz – im Vergleich zu den Witzen anderer Kulturen – meist tiefer, schärfer, bitterer und treffender [...]. Ein weiteres Charakteristikum [...] ist, dass er [...] für jedermann verständlich ist.“ (Wolfslast, Nora: Was ist jüdischer Witz?; <http://spree-aviv.de/?PID=static,KoolKibuz,WasistjuedischerHumor> (letzter Aufruf am 26.01.2018))



Chuzpe

Entlehnung aus dem Hebräischen (Unverfrorenheit, Dreistigkeit, Unverschämtheit), bezeichnet salopp abwertend die Eigenschaft, sich aus Egoismus anderen gegenüber unangemessen dreist zu verhalten. Nur gelegentlich schwingt bei der Begriffsverwendung auch Anerkennung für den Menschen mit, wenn dieser in einer eigentlich ausweglosen Situation noch etwas für sich herauszuschlagen versucht. (vgl. hierzu <https://www.duden.de/sprachwissen/podcast/Chuzpe-und-Tinnef> und <https://de.wikipedia.org/wiki/Chuzpe> (letzter Aufruf am 26.01.2018))

Liebe

„Grundsätzlich geht es um die Liebe. Auf verschiedenen Ebenen. Die himmlische Liebe, die erotische, die sexuelle. Wenn man die Heilige Schrift ernst nimmt, was ich, je älter ich werde, tue, dann ist es ganz klar, dass die jüdische Bibel und die christliche Bibel wollen, dass man den Feind liebt wie sich selber. Das ist die theologische Ebene, wo die extremen Polaritäten die Versöhnung – das ist nicht das richtige Wort – , die Liebe, das Vergeben, das Verzeihen üben. [...]

Bei Schlomo wird das Essen und die Moral, die Liebe und die Moral als Widerspruch empfunden. Kann ich ein guter Mensch bleiben, wenn ich mich einlasse auf diese Beziehung – sei es zu Hitler, sei es zu Gretchen. Das ist sein Konflikt. Freud hat es so formuliert: Man möchte gut sein, und man möchte glücklich sein. Das geht nicht. Wenn man natürliche Triebe, das Tierische bei sich zulässt, kann man glücklich sein, aber nicht gut. Es ist also eine banale Liebesgeschichte, auch in dem Sinn, wie man es in Hollywood versteht: A Great Love Story - Hitler and His Jew.“

(aus: »... so viele Ichs, so viele Figuren ... «. George Tabori im Gespräch mit Ursula Voss und Reinhold Palm. In: Theater heute 7/87. S. 24-26)



Die Inszenierung am Volkstheater ...

... schafft über das Bühnenbild einen beinahe klaustrophobischen Eindruck.

Der von Stefan Hageneier geschaffene Bühnenraum zeigt ein düsteres Kellerloch, in dem sich nur ein karges Holzbett und ein großer Ofen befinden. Fenster sind nicht vorhanden, die Außenwelt ist dadurch fast völlig ausgeblendet. Eine einfache Holzterrappe stellt den einzigen Zugang zum Keller dar, ab und an fällt durch die Luke, aus der die Terrappe hinausführt, etwas Schnee. Wo sie eigentlich endet und wohin sie führt, ist nicht zu sehen, der Blick des Zuschauers bleibt auf den Kellerraum und auf das untere Ende der Holzterrappe begrenzt. Die Handlung spielt sich komplett in diesem engen Kellerraum ab, hinzukommende Figuren steigen stets von oben in das Kellerloch hinab, Schuhe und Beingewand vermitteln stets den ersten Eindruck einer Figur. So erscheint die gesamte Handlung räumlich äußerst konzentriert und auf die die Beziehung von Schlomo und Hitler fokussiert. Sie könnte real sein, sie könnte aber auch ein böser Alptraum sein, in dem Figuren wie aus dem Nichts auftauchen.

... stellt ein Gleichgewicht her zwischen realistischer Tragik und überzeichneter Grotteske.

Schlomo scheint dem Gebot des Mitgefühls und der Nächstenliebe nicht immer freiwillig und gern Folge zu leisten und muss sich zu Freundlichkeit gegenüber Hitler oftmals geradezu zwingen. Er ist eine Sympathiefigur, die sich jedoch in dem Moment, in dem sie auf Hitler trifft, in den Augen ihres Mitbewohners, Mitspielers und durchaus auch Freundes Lobkowitz, total verändert.

Über Kostüm und Maske – in abgetragenen Anzug, mit Brille und Schläfenlocken – wird Schlomo als jüdisch typisiert, durch sein Handeln und Verhalten erscheint er jedoch höchst individuell. Hitler dagegen wirkt überzeichnet. Als sich selbst völlig überschätzendes, der Provinz entsprungenes Muttersöhnchen ohne Freunde und soziales Netz, das mangels Sozialkontakten keinerlei Korrektiv erfährt, betritt er in Lederhosen und Janker die Bühne. Er experimentiert mit Sprache und Stimme, ohne dass es ihm dabei jedoch gelänge, sich verständlich und überzeugend auszudrücken, und erscheint eitel und linkisch tölpelhaft zugleich. In Gebaren und Aussehen erinnert er so an die frühen Bild- und Tonaufnahmen, die es von Hitler gibt, aber auch an die diversen Hitlerbilder im Spielfilm – zum Sympathieträger wird er nie.

Ähnlich überzeichnet erscheint Gretchen, die in Dirndl zum Symbolbild der Mitläuferin wird – kaum hat sie Hitler kennengelernt, erliegt sie seiner (nicht wirklich nachvollziehbaren) Ausstrahlung, sie ist sofort indoktriniert, zeigt zuckend immer wieder den Hitlergruß und folgt am Ende klaglos Hitler und Frau Tod.

Anregungen für die Auseinandersetzung mit der Inszenierung und der Aufführung

1. Das Stück – Themen, Figuren und Handlung

Rezeption des Erzähltextes oder des Dramentextes, Erstellen einer Dramatisierung oder Strichfassung und Sammeln von Ideen für ein Regie- und Dramaturgiekonzept

- Diskussion der Frage, welche Figuren und welche Handlungsschritte dramaturgisch unbedingt erforderlich sind und welche weggelassen werden könnten, um bestimmte Themenaspekte zu fokussieren
- Einfügen von Nebentexten, die spezifische Spiel- und Sprechweisen für die verschiedenen Figuren skizzieren
- Austausch über die Frage, worin die Hauptthematik des Stücks liegt und durch welche theatralen Mittel diese auf der Bühne verdeutlicht werden könnte
- Diskussion über die Gestaltung des Bühnenraums: Wie ließe sich über den Bühnenraum die Konfrontation zwischen Schlomo und Hitler darstellen, wie ließe sich eine Kammerspielatmosphäre schaffen?
- Austausch über die Bedeutung des Untertitels und Diskussion möglicher Umsetzungen der Farce in der Spielweise
- Einfügen von Subtexten für die Äußerungen von Schlomo, die etwas über seine Gedanken und Gefühle verraten und innere Veränderungen erkennen lassen
- Rezeption der Informationen zu Aufbau und Form, Handlung und Figuren und Diskussion der Frage, welche Funktion der fünfstufige Aufbau hat und welche Wirkung er hervorruft

Rezeption und szenische Lesung des Dramentextes bzw. ausgewählter Textpassagen

- Auseinandersetzung mit der Beziehung von Schlomo und Lobkowitz zu Beginn und am Ende der Handlung und Erproben von Möglichkeiten, ihre jeweilige Nähe und Distanz über Stimme und Lautstärke auszudrücken
- Rezeption der Informationen zu Kennzeichen, Themen und Motiven und Auswahl und Diskussion von Textstellen, die die dort genannten Begriffe illustrieren
- Rezeption der ersten längeren Textpassage der Figur Hitler, als diese den Kellerraum zum ersten Mal betritt, und Erprobung und Diskussion unterschiedlicher Lesarten (z.B. grotesk übertriebene Farce vs. psychologische, realistische Figurenzeichnung)

2. Die Inszenierung – Rezeptionserwartungen

Rezeption der Informationen zu Aufbau und Form, Handlung und Figuren, zu den Kennzeichen, Themen und Motiven und zur Inszenierung

- Austausch von Erwartungen an die Kostüme und die Sprech- und Spielweise:
 - Welche Art von Kostümen werden erwartet?
 - Welche Farben könnten vorherrschen?
 - Welche Paarungen werden über Kostüm und Sprech-/Spielweise erwartet?
 - Welche Figuren könnten sich deutlich voneinander unterscheiden?
 - Welche slapstickhaften, komischen Elemente könnten bei einzelnen Figuren in die Spielweise integriert werden?
- Erprobung möglicher theatraler Umsetzungen für den Witz auf verbaler und nonverbaler Ebene
- Diskussion unterschiedlicher Möglichkeiten, Hitler zu spielen, und Austausch über deren jeweilige Wirkung auf das Publikum
- Austausch über bisherige und zukünftige theatrale Rezeptionserfahrungen:
 - Worin könnte sich die Inszenierung von anderen Inszenierungen am Münchner Volkstheater bzw. von Christian Stückl unterscheiden?
 - Worin könnte sie anderen ähneln?

Rezeption der Pressefotos und des Plakats zur Inszenierung (zu finden auf der Website des Münchner Volkstheaters)

- Diskussion der durch das Plakat, das das Portrait einer Hauskatze zeigt, deren Fellzeichnung an Frisur und Bart des historischen Hitler erinnert, hervorgerufenen Erwartungen an das Stück und die Inszenierung
- Sammeln von Adjektiven zur Charakterisierung der Kostüme, der Maske und des Bühnenbilds und Austausch über deren erwartete Wirkung auf das Publikum
- Austausch von Vermutungen über die Besetzung und die Situation:
 - Welche Figuren sind jeweils zu sehen?
 - Sind die Figuren zu Beginn, in der Mitte oder am Ende des Stücks zu sehen?
 - Welche Rolle spielen die Requisiten in der abgebildeten Situation?

3. Die Aufführung – Wahrnehmungen und Rezeptionserfahrungen

Austausch von Erinnerungen an die Aufführung

z.B. Austausch über

- besondere visuelle Details und deren Wirkung (z.B. die Farben, das Material und das Aussehen des Bühnenraums und der Requisiten, die Farben und Färbungen des Lichts, das Kostüm und die Maske einzelner Figuren zu verschiedenen Zeitpunkten der Aufführung, das Zeigen und Nicht-Zeigen von Vorgängen)
- besondere Details im Sprechen und Agieren und deren Wirkung (z.B. die Blickrichtung der Figuren in den Dialogen, das Sprechen und die Bewegungen Hitlers, die Erzeugung unterschiedlicher Raumebenen durch die Schauspielerinnen und Schauspieler)
- die Musik in verschiedenen Szenen, und die Assoziationen, die durch sie hervorgerufen wurden
- alles das, was Schlomo im Verlauf der Handlung genommen wurde, und Diskussion der Frage, von wem und wie es ihm jeweils genommen wurde

Auseinandersetzung mit der Handlung, den Themen und Motiven und den Figuren in der Inszenierung

- Sammeln von Szenen und Momenten mit intermedialen und intertextuellen Bezügen und Verweisen und Diskussion der durch sie hervorgerufenen Wirkung auf das Publikum und die Figuren
- Diskussion der Frage, im Einsatz welcher Mittel und welcher theatralen Zeichen sich die Farce manifestierte
- Sammeln von Szenen und Momenten, die besonders skurril wirkten
- Diskussion der Frage, welche der genannten Themen und Motive in der Aufführung eine große Rolle spielten und welche nur am Rande vorkamen
- Diskussion der Frage, ob das Gezeigte tatsächlich geschieht oder einen Traum Schlomos darstellt

Austausch von Erinnerungen an die Zuschauerreaktionen und Auseinandersetzung mit der eigenen Rezeption

- (Individuelles) Formulieren und (gemeinsames) Beantworten von Fragen, die man einem/einer der Beteiligten (Regisseur, Schauspieler/innen, Bühnenbildbauer, Dramaturg, ...) gerne gestellt hätte
- Verfassen von Theaterkritiken und Vergleich mit den Rezensionen professioneller Theaterkritiker/innen (z.B. aus der Tagespresse oder auf www.theaterkritiken.com, www.nachtkritik.de)

Literaturhinweise und Internet-Links

Textausgaben

Tabori, George (1988): Mein Kampf. In: Spectaculum 46. Sechs moderne Theaterstücke. S. 267-308

▶ macht auf S. 322-326 das ursprünglich im Programmheft der Wiener Uraufführung und dann in Theater heute (Heft 7/1987) abgedruckte Interview »... *so viele Ichs, so viele Figuren ...*«. *George Tabori im Gespräch mit Ursula Voss und Reinhold Palm* zugänglich, in dem sich Tabori auch zu *Mein Kampf* und seine Inszenierungsarbeit äußert

Tabori, George (2016): Mein Kampf. Stuttgart / Leipzig: Ernst Klett (Editionen mit Materialien)

▶ bietet neben der Prosafassung des Textes (von 1986), Hintergrundinformationen zum Autor, Ausschnitte aus Kritiken zu verschiedenen Inszenierungen des Stücks und weiterführende Materialien zum zeitgeschichtlichen Kontext

Weiterführendes

Feinberg, Anat (2003): George Tabori. München: dtv

▶ Biographie in der Reihe *dtv portrait*, informiert über alle Lebensstationen und -umstände des Autors

Hamann, Brigitte (1996): Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. München: Piper

▶ umfassende Darstellung der Herkunft Hitlers und seines Lebens als junger Erwachsener

Tabori, George (2007): Bett und Bühne. Über das Theater und das Leben. Berlin: Wagenbach

▶ Sammlung von Essays, Artikeln, Programmheftbeiträgen ... Taboris

Tabori, George (2014): Autodafé und Exodus. Erinnerungen. Berlin: Wagenbach

▶ enthält die beiden Teile der Lebenserinnerungen Taboris, der 1. Teil (*Autodafé*) war bereits bereits 2002 veröffentlicht worden, während der 2. Teil (*Exodus*) erst nach dem Tod Taboris erschien und Fragment blieb

Internet

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-30917707.html>

▶ ausführliches Interview mit George Tabori aus dem Jahr 2004, geführt von Thomas Hüetlin und Wolfgang Hobel, erschienen unter dem Titel „*Die Garbo hat mir nie verziehen*“ in Spiegel 21/2004, S. 172-174

<https://www.muenchner-volkstheater.de/ensemble/regisseure/christian-stueckl>

▶ Kurzbiographie des Regisseurs Christian Stückl auf der Website des Münchner Volkstheaters

<https://www.muenchner-volkstheater.de/spielplan/trailer?page=3>

▶ Trailer zur Inszenierung von *Mein Kampf* am Münchner Volkstheater