Luisa Banki

„Sag ihr, es ist ein Spiel – Sag ihr, es ist ernst“ Einige Gedanken zu Caryl Churchills *Seven Jewish Children: a play for Gaza*

Die britische Autorin Caryl Churchill hat ein Stück gegen den israelischen Einmarsch in Gaza geschrieben – und sich den Vorwurf des Antisemitismus eingehandelt. Doch tatsächlich stellt dieses brutal-offene Stück einen mutigen Versuch der Einfühlung dar und zeigt so, was Politisches Theater sein kann.

Im Februar 2009 fand im Royal Court Theatre in London die Uraufführung von Caryl Churchills neuem Stück *Seven Jewish Children: A Play for Gaza* statt, das sie kaum einen Monat zuvor als Reaktion auf den Einmarsch der israelischen Armee in den Gaza-Streifen geschrieben hatte. Churchill, 1938 in London geboren, ist eine der bedeutendsten britischen Theaterautorinnen der Gegenwart, deren Stücke sich durch formale Neuerungen, psychologische Schärfe und politische Komplexität auszeichnen. Sie schreibt in der Tradition des Politischen Theaters, und besonders ihr letztes Stück versteht sich als politische genauso wie als ästhetische Intervention. Das Stück ist sechs Seiten lang, dauert in der Aufführung zehn Minuten und besteht aus sieben Szenen, in denen Erwachsene darüber sprechen, wie Kindern Gewalt zu vermitteln ist, was ihnen gesagt und was verschwiegen werden soll, kann oder muss. Titel, Thema und Technik von *Seven Jewish Children* machen das Stück problematisch, und obwohl sich begeisterte Rezensenten fanden, musste Churchill heftige Kritik einstecken, angebrachte und konstruktive, aber auch diffamierende und alarmierende. So entspricht es zwar der Definition des Politischen Theaters, aufgrund seiner provokanten Themen und Thesen, sperrigen Ästhetik und seines systemkritischen Potenzials fast zwangsläufig heftige gesellschaftliche Kontroversen nach sich zu ziehen, aber die Rezeption von *Seven Jewish Children* sprengt diesen diskursiven Rahmen und wurde zusehends zu einer ideologischen Schlammschlacht. Das liegt vor allem an der Anschuldigung, das Stück – wenn nicht die Autorin – sei antisemitisch. Churchill wurde bezichtigt, sich antisemitischer Klischees zu bedienen und so mit für die Anheizung antisemitischer Stimmungen in Großbritannien und anderswo verantwortlich zu sein. Die folgenden Bemerkungen richten sich in erster Linie gegen diese Anschuldigung, zu

der ich, wie auch zur Problematik und zum Verdienst des Stücks wie ich sie sehe, einige Überlegungen anstellen möchte.
Die autoritäre Geste, mit der Churchill eine lange, schmerzliche, gewaltsame und hochkomplexe Geschichte auf sechs Seiten komprimiert, ist natürlich problematisch und leicht zu kritisieren. Doch es kann sein, dass damit Sinn, Zweck und Wert des Stückes verkannt würden: Als politische Intervention wirkt es wie eine Ohrfeige, die inmitten der endlosen argumentativen Auseinandersetzungen im und um den Nahostkonflikt erschreckt, schockiert, erbost und aufrüttelt. Man kann davon ausgehen, dass die Autorin mit solchen Reaktionen gerechnet hat, auch wenn das nicht rechtfertigt, sie des Sensationalismus zu bezichtigen. Ihre politischen Ambitionen sind zweifelsohne so groß wie ihre künstlerischen; die Aufführung am Royal Court Theatre war kostenlos, der Text steht ebenfalls zum kostenlosen Download zur Verfügung und Churchill will das Stück überall und jedem zur Aufführung überlassen, vorausgesetzt, es wird kein Eintritt verlangt und stattdessen für die britische Organisation „Medical Aid For Palestinians" gespendet. Churchill verfolgt eine klare politische Agenda, und es ist keine Überraschung, dass sie sich gegen den Einmarsch in den Gaza-Streifen ausspricht. Das Erstaunliche und der eigentliche Wert des Stücks liegen vielmehr in der Tatsache, dass trotz der Dringlichkeit, Wut und Parteilichkeit das Stück keine Propaganda betreibt, sondern denen eine Stimme verleiht, die im Zentrum der Anklage stehen: den israelischen Juden.
Die Aggressionen im und um den Nahostkonflikt und das verstockte Schweigen, das deren andere Seite ist, sind gleichermaßen Thema des Stücks. Und so gesehen stimmt auch die Rezeption hierin mit ein, wenn sie sich auf das gleiche Thema konzentriert: was gesagt werden kann und was nicht. Das Stück ist in seiner Kürze und Direktheit brutal, schmerzhaft und streckenweise kaum auszuhalten – besonders für jüdische, mit Israel solidarische Leser (zu denen, es ist wohl sinnvoll, dies hinzuzufügen, ich mich rechne). In den sieben kurzen Szenen, die sieben Kapitel der jüdisch-israelischen Geschichte im Schnelldurchgang behandeln, sprechen Erwachsene darüber, was den „sieben jüdischen Kindern" aus dem Titel – durchweg Mädchen – zu sagen ist und was nicht. Der Topos des fragenden, nach Antwort verlangenden Kindes ist in der jüdischen Tradition, wie beispielsweise in der Seder-Liturgie zu Pessach, tief verankert und benennt eine, wenn nicht die, zentrale Säule des Judentums, sei es nun religiös oder kulturell definiert: die Bewahrung und Weitergabe

von Wissen und Erfahrungen an nachfolgende Generationen, die jüdische Identität stiftet und erhält. Der Titel mit seinem Adjektiv ‚jüdisch' eher denn ‚israelisch' scheint zunächst denen in die Hände zu spielen, die – sehr zu Recht! – darauf beharren, dass es möglich sein muss, Israels Politik zu kritisieren, ohne des Antisemitismus bezichtigt zu werden. Aber Churchills Stück widerspricht dem nicht, vielmehr verweist es darauf, dass das Problem deshalb so kompliziert ist, weil israelische Geschichte und Politik nur vor dem Hintergrund der Geschichte der jüdischen Diaspora zu verstehen ist. Nicht alle Charaktere des Stücks sind Israelis – die ersten Szenen spielen vor der Staatsgründung –, aber alle sind Juden (und: nicht alle Israelis sind Juden).

In vielem gleicht *Seven Jewish Children* eher einem Gedicht als einem Theaterstück, so dass es auch als Lesedrama seine Kraft nicht verliert. Für die Aufführung überlässt die Autorin Regisseur und Schauspielern fast alle Entscheidungen. Angemerkt ist lediglich, dass alle Sprecher Erwachsene sind, Eltern oder Verwandte der jüdischen Mädchen, die selbst nie auftauchen, und dass der Text zwischen den Schauspielern, deren Zahl, Geschlecht, usw. ebenfalls nicht festgelegt ist, frei aufgeteilt werden kann. Jede der sieben Szenen spielt an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit, und jede dreht sich um die Frage, was dem Mädchen über ihre Umstände und die ihres Umfelds gesagt oder nicht gesagt werden kann. Fast jede Zeile beginnt mit einem „sag ihr" oder „sag ihr nicht", was eine starke Rhythmisierung und Sprachmelodie entstehen lässt. Die Antworten und ihr Ton verändern sich im Laufe der Szenen, bis am Ende die dialogische Struktur aufgebrochen wird und ein erschütternder Monolog das Stück beschließt.

Die erste Szene handelt von der Shoah, der Bedrohung und Vernichtung des jüdischen Lebens durch nationalsozialistische Aggressoren von außen. Das Leben des Mädchens ist direkt bedroht, und sie muss etwas – aber wie viel? – über ihre Umstände wissen:

Tell her it's a game
Tell her it's serious
But don't frighten her
Don't tell her they'll kill her
Tell her it's important to be quiet
Tell her she'll have cake if she's good

Die zweite Szene, zeitlich kurz nach der Shoah anzusiedeln, behandelt die Fragen von Erinnerung, Gedächtnis und Weitergabe:

Tell her this is a photograph of her grandmother, her uncles and me
Tell her her uncles died
Don't tell her they were killed
Tell her they were killed
Don't frighten her.

In den weiteren Szenen geht es um das Sprechen oder Schweigen über die Emigration nach Israel zur Zeit der Staatsgründung (ohne dass der Ort genannt wird), die Verdrängung anderer (die ebenfalls nicht benannt werden), den Sechs-Tage-Krieg, die Zweite Intifada, Wasserrechte, Attentate, Bulldozer, Sperranlagen. Der Text gewinnt an Geschwindigkeit und Intensität, die widersprüchlichen Imperative „Sag es ihr", „Sag es ihr nicht" häufen sich und schließlich folgt die Gegenwart und der Einmarsch in den Gaza-Streifen:

Tell her the Hamas fighters have been killed
Tell her they're terrorists
Tell her they're filth
Don't
Don't tell her about the family of dead girls
Tell her you can't believe what you see on television
Tell her we killed the babies by mistake
Don't tell her anything about the army

Hier bricht die dialogische Struktur zusammen und es folgt ein Monolog, ein Wutausbruch getrieben von Verzweiflung und Aggression gleichermaßen. Dieser Teil ist nicht mehr oder nur noch angeblich eine Antwort darauf, was dem Mädchen gesagt oder nicht gesagt werden kann, sondern eine Explosion rassistischer, militaristischer, fanatischer und dem Leiden anderer gegenüber gleichgültiger Aggression:

Tell her, tell her about the army, tell her to be proud of the army. Tell her about the family of dead girls, tell her their names why not, tell her the whole world knows why shouldn't she know? tell her there's dead babies, did she see babies? tell her she's got nothing to be ashamed of. Tell her they did it to themselves. Tell her they want their children killed to make people sorry for them, tell her I'm not sorry for them, tell her not to be sorry for them, tell her we're the ones to be sorry for, tell her they can't talk suffering to us. Tell her we're the iron fist now, tell her it's the fog of war, tell her we won't stop killing them till we're safe, tell her I laughed when I saw the dead policemen, tell her they're animals living in rubble now, tell her I wouldn't care if we wiped them out, the world would hate us is the only thing, tell her I don't care if the world hates us, tell her we're better haters, tell her we're chosen people, tell her I look at one of their children covered in blood and what do I feel? tell her all I feel is happy it's not her.

Dieser Teil ist es vor allem, der Churchill den Vorwurf des Antisemitismus einbrachte, die Anschuldigung, sie bediene sich mittelalterlicher Konzepte des Judenhasses wie der Ritualmordlegende und anderer antisemitischer Vorurteile und Lügen. Natürlich ist diese Stelle die problematischste des Stücks und natürlich klingen in mehreren Zeilen besorgniserregende Echos an. Die Zeile „tell her they can't talk / suffering to us" kann so wie eine Instrumentalisierung der Shoah im Sinne eines „Leidensmonopols" klingen, während „tell her I don't care if / the world hates us, tell her we're better haters" an den Fanatismus und fatalistischen Eigensinn eines Shylocks erinnern kann. Besonders besorgniserregend ist der Verweis auf das „auserwählte Volk", das hier möglicherweise das alte, aber hartnäckige Missverständnis widerspiegelt, es handle sich bei der jüdischen „Auserwähltheit" um eine Art göttliches Recht und Außergewöhnlichkeit und nicht um eine religiöse und vor allem ethische Verantwortlichkeit. Das Erschreckende, meine ich, ist allerdings weniger der plötzliche Wutausbruch, der die liebevolle Sorge um das Mädchen, die die dialogischen Teile des Stücks motiviert, zugunsten einer hasserfüllten Rede abbricht. Das Erschreckende ist, dass wir alles, was dort gesagt wird, schon gehört haben (und die Berichte der Soldaten über die Geschehnisse in Gaza, die vor Kurzem von der israelischen und internationalen Presse mit Entsetzen und Unglauben widergegeben und kom-

mentiert worden sind, sind nur das aktuellste Beispiel). Churchills Interpretation des Konflikts, den sie als Teufelskreis von Gewalt und (Ver-)Schweigen beschreibt, lautet also, dass die Katastrophe eintritt, wenn die Sorge um die eigenen Kinder zu Gleichgültigkeit gegen die Kinder anderer führt: „tell her I look at one of their children covered in/ blood and what do I feel? tell her all I feel is happy it's not her". Das ist die Logik eines „besser die als wir", die sich als *bottom line*, als Quintessenz in allen Befürwortungen, Verteidigungen, Erklärungen des Angriffs auf Gaza findet, so sicher oder zögernd sie auch gegeben werden. Damit ist nicht gesagt, dass diese Logik nicht nachvollziehbar sei, aber wenn man sich dieser Rhetorik bedient, muss man auch in der Lage sein, es auszuhalten, wenn sie einem – wie in dieser Zeile, wie in diesem Stück – zurückgespiegelt wird.

Wie also ist der Aggressionsausbruch zu verstehen? Das gesamte Stück dreht sich um Gewalt, ihre Ausübung und Auswirkung, und die Sprecher suchen – immer im Kontext aktueller Gewalttaten – Antworten auf die Frage, wie man sie Kindern vermitteln kann. Der Hintergrund, auf den das Stück verweist, indem es mit der Shoah als paradigmatischer und einzigartiger Gewalttat gegen Juden beginnt, ist die Tatsache, dass es kaum je einen Ort gegeben hat, an dem Juden nicht mit Anfeindungen konfrontiert waren. Die Interpretation dieser von Aggressionen geprägten Geschichte, die Churchill in ihrem Stück impliziert, ist die einer Internalisierung der Gewalt, die zu Sprachlosigkeit führt. Die Gewalt, so könnte man die These des Stücks zusammenfassen, verdrängt die Sprache. Wenn in der ersten Szene – während der nationalsozialistischen Verfolgung – die einzige Überlebenschance angesichts der äußeren Aggressionen darin liegt, stillzuhalten und still zu sein, so steht diese Szene paradigmatisch für diese Wirkung der Gewalt, Sprache zu verdrängen. Alles Sprechen im Stück ist eine einzige widersprüchliche und widerspruchhafte Suche nach Worten. Das Stück zeichnet somit den Prozess einer Sprachlosigkeit nach, der mit einem Schweigen zum Selbstschutz vor Aggressionen von außen beginnt, „Tell her she can make them go away if she keeps still / By magic", und dann zu einem Verschweigen eigener Aggressionen wird. Letztere ändert ebenfalls ihren Ausdruck, da die anfänglich defensive Haltung sich in eine aggressive wandelt – „Tell her we're fighters" –, die schließlich in der Proklamation der größeren militärischen und moralischen Kraft mündet: „Tell her we're stronger / Tell her we're entitled". Es geht also um die Suche nach

einem Narrativ, nach den Worten, die man seinem Kind sagen kann und will, nach dem also, was – wenn man den Satz ernst nimmt, dass Sprechen ein weltschaffender Akt ist – Teil seiner Welt sein soll und was nicht. Das „by magic" aus der ersten Szene ist dabei mehr als nur eine spielerische Beruhigung des Kindes: Es ist der Mechanismus eines Wunschdenkens, dass Gefühle und Gedanken nur verschwiegen werden müssen, um, ihrer Wirkkraft beraubt, zu verschwinden. Was Churchill aufzeigt ist, dass genau das Gegenteil geschieht: Zurückgehaltenes Sprechen, durch Angst vor anderen oder sich selbst zensierte Worte verschwinden nicht, sondern brechen sich mit aller Kraft Bahn (und zwar, kann man vielleicht hinzufügen, nicht nur als Worte).

Entscheidend ist, dass diese letzte Rede im Kontext des gesamten Stückes, der andauernden und verzweifelten Suche nach und des Ringens mit Worten gehört wird. Denn diese emotionale Explosion stellt einen dramaturgischen Höhepunkt dar, der sich in den vorhergehenden Szenen aufgebaut hat und an dieser Stelle unvermeidbar und schrecklich zum Ausbruch kommt. In dieser Erkenntnis liegt auch der Schlüssel zum Verständnis des Stücks – und, so meine ich, die Begründung, warum es widersinnig ist, Churchill des Antisemitismus zu bezichtigen: Die Eskalation am Ende stellt die Kulmination eines Streites dar, der die vorhergehenden Szenen umfasst. Eines Streites, das heißt eines Gesprächs sich gegenseitig widersprechender Sprecher. Die zentrale Pointe des Stücks ist, dass es nicht ein einheitliches Narrativ darstellt, dass es nicht eine Stimme ist, die spricht, sondern mehrere (was Churchill auch explizit sagt, wenn sie anmerkt, der Text könne unter den Sprechern frei aufgeteilt werden). Der Text scheint nur – vielleicht besonders, wenn man ihn nur lesen und nicht hören kann – einheitlich, tatsächlich sind es verschiedene divergierende, streitende, reflektierende Stimmen, die sich ständig gegenseitig widersprechen. Es ist genau diese inhärente Widersprüchlichkeit und Fragmentierung, die innere Unsicherheit und Unentschiedenheit darüber, was sagbar ist und was nicht, die das Stück ausdrückt. Und damit beschreibt Churchill eben nicht eine einheitliche aggressive Doktrin, sondern im Gegenteil die Suche nach einem Narrativ zur Erklärung von Vergangenheit und Gegenwart und damit von Zukunft.

Genauso wichtig und ein weiterer Beleg hierfür ist die Tatsache, dass das Stück nicht mit diesem schrecklichen Monolog endet; es folgen noch drei Zeilen, die zu überhören man sich nicht leisten kann:

Don't tell her that.
Tell her we love her.
Don't frighten her.

Dieses letzte „sag ihr das nicht" unterscheidet sich von den vorhergehenden. Zwar ist es wie die anderen auch eine Zurücknahme des Gesprochenen und also des Sprechens, aber es folgt einer Aussprache, die in eine Art Erkenntnis mündet: Liebe taucht im Text dreimal auf und zwar immer in direkter Verbindung mit Gefahr, gleichsam als Abwehr der Bedrohung. Das erste Mal erscheint sie – in der Szene, die zeitlich direkt nach der Shoah kommt – als Gegengewicht zu Judenhass und im Kontext einer Öffnung des Denkens:

Tell her there are still people who hate Jews
Tell her there are people who love Jews
Don't tell her to think Jews or not Jews

Dann taucht Liebe als Begründung und Zementierung der Familienbande auf, und zwar in direkter Verbindung mit einer expliziten Benennung von Gefahr, als deren Abwehr, als Beruhigung:

Don't tell her there's any question of danger.
Tell her we love her
Tell her dead or alive her family all love her

Und schließlich ist ganz am Ende von Liebe die Rede, nach dem Wutausbruch und dem Verschweigen, der Zurücknahme desselben („Don't tell her that"), als Erklärung der Verzweiflung und Wut – und vielleicht als Hinweis darauf, dass die Gefahr nicht nur von „außen", von den „anderen" kommt, sondern auch von innen. Vielleicht ist in diesem Fall das Verschweigen ein Schutz eher vor den eigenen Gefühlen, der Erkenntnis geschuldet, dass man sein Kind nicht schützen kann, indem man andere Kinder opfert? Aber: am Ende steht die Angst. Angst als Zeichen der Öffnung des Textes, als Erinnerung an den Kontext, den

Anlass des Schreibens. *Seven Jewish Children* ist ein offenes, unbestimmtes Stück, es stellt sich selbst in Frage und lässt auf jeden Satz einen Widerspruch, eine Einschränkung, eine Relativierung folgen. Auf jeden bis auf solche, die von Liebe handeln und von Angst. Angst und Liebe, so könnte man Churchills Interpretation des Nahostkonflikts verstehen, stehen im Kern des Konflikts als dessen Ursprung und Antrieb – und beide müssen in Worte gefasst und ausgesprochen werden, sonst „explodieren" sie. Wenn Churchill sich entgegen aller zeitgenössischen Theaterpraxis der großen Effekte und des umfassenden Medieneinsatzes auf einen Purismus der Sprache – oder der Sprachlosigkeit – beschränkt, dann ist das nicht nur eine radikale Kritik der militärischen Angriffe durch ihr Gegenteil, sondern auch ein Verweis auf die einzige Möglichkeit der dauerhaften Konfliktlösung: das Sprechen. Und dass sie sich mitnichten auf ein hohes Ross setzt und als nicht-jüdische Britin meint, „die Israelis" verstanden zu haben, kann deutlicher kaum bekannt werden als in der fragmentierten, suchenden, dialogischen Struktur des Stücks.

Es ist sehr ernst zu nehmen, wenn negative Berichterstattungen über Israel antisemitische Stimmungen anheizen und es zu Ausschreitungen kommt, bei denen die Aggressoren sich explizit auf politisches Zeitgeschehen beziehen. Aber ein Theaterstück, das sich als Teil des gewaltlosen Protests gegen militärische Angriffe versteht und als solches rezipiert und diskutiert werden sollte, für antisemitisch zu erklären, zeugt von einer möglicherweise viel gefährlicheren ideologischen Befangenheit und Unduldsamkeit, als Churchill sie hier beweist. Wenn es die Aufgabe des Theaters ist, Realitäten ästhetisierend zu interpretieren, kommentieren und darzustellen, dann hat Caryl Churchill dies erfolgreich getan. Das Politische in Churchills Politischem Theater – und dies ist vielleicht die einzige Möglichkeit wie dasselbe im 21. Jahrhundert sinnvoll Bestand haben kann – ist weniger die Postulierung ideologischer Vorstellungen als die Zusammenführung politischer Diskurse und theatraler Ästhetik, die einen Diskussionsraum jenseits festgefahrener politischer Alltagsdiskurse eröffnet. Hierin liegt die ästhetische – und damit auch die politische – Freiheit, die sich Churchill genommen hat und die zu behaupten unterstützenswert ist.

Churchills Text steht zum kostenfreien Download zur Verfügung:
www.royalcourttheatre.com/files/downloads/SevenJewishChildren.pdf