

Gotthold Ephraim Lessing

NATHAN DER WEISE



SALZBURGER FESTSPIELE 2023



DO IT LIKE THE SALZBURG FESTIVAL – **JOIN US ON OUR PINK MISSION TO SUSTAINABILITY.**

True to our mission: "Change the World, Sip by Sip" we protect our elixir of life – water – for a better tomorrow. Our aim is to ensure local and clean drinking water of the best quality for everyone, everywhere. Without using single-use plastic bottles or long transport routes.

With our Best Water Technology products, local tap water is filtered and at the same time enriched with valuable minerals such as magnesium, zinc and silicate. This way, guests, artists, and employees of the Salzburg Festival

can enjoy local, mineralized water by BWT while reducing plastic waste and CO₂ emissions.

The Salzburg Festival demonstrates a **SPIRIT OF CHANGE** and supports b.WaterMISSION, a project of the „AQUA PEARLS – For You and Planet Blue Foundation“, which works to build drinking water wells in Africa to give local people access to safe drinking water.

Become part of our pink mission and create a worth living future, FOR YOU AND PLANETBLUE.



ARE YOU INTERESTED
IN MAKING THE WORLD
A LITTLE BETTER?

[BWT.COM](https://www.bwt.com)

Gotthold Ephraim Lessing **NATHAN DER WEISE**

Neuinszenierung

PERNER-INSEL, HALLEIN

Premiere: Freitag, 28. Juli, 19:30 Uhr

Montag, 31. Juli, 19:30 Uhr

Mittwoch, 2. August, 19:30 Uhr

Donnerstag, 3. August, 19:30 Uhr

Samstag, 5. August, 19:30 Uhr

Montag, 7. August, 19:30 Uhr

Mittwoch, 9. August, 19:30 Uhr

Freitag, 11. August, 19:30 Uhr

Samstag, 12. August, 19:30 Uhr

40 Years Salzburg

July—August 2023

Salzburg
Mirabellplatz 2
Mo—Sa 10am—6pm

Thaddaeus Ropac
London Paris Salzburg Seoul

© George A. Harriss, "Mann mit Tabak" (detail), 1982, oil and charcoal on canvas, 250 x 200 cm, © Georg Baselitz



A TRADITION OF TEMERITY

Every year, artists from all over the world return to this cradle of culture to celebrate music and drama. Here, each director, musician, performer, animated by their singular tempo and inspiration, honours the finest tradition by renewing it. With an equal measure of humility and temerity, they echo these lyrics of an operatic masterpiece composed by Mozart, a native of this Austrian town: “*Nulla mai temer mi fa*” – nothing will ever make me afraid*. **Welcome to the Salzburg Festival.**

*From *Don Giovanni*'s libretto by Lorenzo Da Ponte.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 36



SALZBURG FESTIVAL
20 JULY TO 31 AUGUST 2023



Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781)

NATHAN DER WEISE

Dramatisches Gedicht in fünf Akten

Ulrich Rasche Regie und Bühne

Nico van Wersch Komposition

Sara Schwartz Kostüme

Toni Jessen Chorleitung

Alon Cohen Licht

Raimund Hornich Sounddesign

Sebastian Huber Dramaturgie

David Moser Mitarbeit Regie

Manuel La Casta Mitarbeit Bühne

Antigone Akgün Mitarbeit Dramaturgie

Valery Tscheplanowa Nathan, ein reicher Jude in Jerusalem

Julia Windischbauer Recha, dessen angenommene Tochter

Nicola Mastroberardino Sultan Saladin

Almut Zilcher Sittah, dessen Schwester

Mehmet Ateşçi Ein junger Tempelherr

Aleksandra Ćorović, Toni Jessen, Sören Kneidl,

Marcel Kohler, Philipp Lehfeldt, Jürgen Lehmann,

Linn Reusse, Yannik Stübener, Alida Stricker Daja, eine Christin/

Ein Klosterbruder / Der Patriarch von Jerusalem / Chor

Carsten Brocker, Christopher Lübeck Keyboard

Katelyn King, Špela Mastnak Percussion

Thomsen Merkel Bass, Moog

In deutscher Sprache mit englischen Übertiteln

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden 45 Minuten · Eine Pause

Dar Ronge Regieassistentz

Kristina Pernat Ščančar Musikassistentz

Clara Straßer Kostümassistentz

Yoko Ann Idler Bühnenbildhospitantz

Mick Besuch Kostümhospitantz

Désirée Neumann Inspizienz

Eva Christine Just, Valentina Schüller Soufflage

Michael Schachermaier Produktionsleitung

Jakob Gerber (PANTHEA) Einrichtung und Inspizienz Übertitel

Corinne Hundleby Übersetzung Übertitel

Monika Rittershaus Produktionsfotos

Andreas Zechner Technischer Direktor

Peter Blaselbauer, Michael Pesendorfer Technische Leitung

Christian Müller Werkstättenleitung

Stefan Oberreiter Technische Planung

Georg Schlager Bühnentechnische Leitung

David König, Nehat Hetemi, Patrick Tuma, Michael Mies Operatoren der Maschinerie

Christian Schöndorfer, Walter Pölzleitner Hydraulik und Mechatronik

Georg Fuchs, Manfred Jirak, Hans Peter Strubreiter Bühnentechnik

Thomas Gleixner, Benjamin Maier, Martin Kreienbühl Beleuchtung

Joerg Mayr Akustik

Johann Mühlecker, Johannes Lindmoser Elektrotechnik

Gerald Thaler Spezialeffekte

Bühnentechnische Vorstände

Helmut Schauer Bühnentechnik

Hubert Schwaiger Beleuchtung

Edwin Pfanzagl-Cardone Akustik

Martin Kern Videotechnik

Günter Graf Elektrotechnik

Stefan Oberreiter Hydraulik und Mechatronik

Anita Aichinger Requisite

Vorstände der Dekorationswerkstätten

Josef Rehrl Tischler

Erich Ritsch Schlosser

Thomas Hertl Tapezierer

Horst Junger Malsaal und Bildhauer

Jan Meier Direktor Kostüm, Maske und Garderobe

Michèle Lemper Produktionsleitung Kostüm und Maske

Verena Kössner, Christina König Betriebsbüro Kostüm und Maske

Gabriele Högler Stoff und Einkauf

Jasmin Schlüter, Franziska Müller und Team Damen- und Herrenschniderei

Elke Grothe, Gudrun Fuchs Färberei

Magdalena Krulich, Loretta Wagner und Team Fundus

Silke Klosa, Sybille Ridder und Team Maske

Denise Duijts, Susanne Wechselberger und Team Garderobe

Dekoration, Kostüm und Maske wurden in den Werkstätten der Salzburger Festspiele hergestellt.

Synopsis

Jerusalem im ausgehenden 12. Jahrhundert. Im Land herrscht während des Dritten Kreuzzugs ein äußerst fragiler Waffenstillstand zwischen Christen und Muslimen. Der jüdische Kaufmann Nathan kommt von einer langen Geschäftsreise in die Stadt zurück und erfährt, dass während seiner Abwesenheit in seinem Haus ein Brand ausgebrochen ist. Seine Ziehtochter Recha wäre beinahe ein Raub der Flammen geworden, wenn nicht ein junger Christ aus dem soldatisch-mönchischen Templer-Orden zur Stelle gewesen wäre und sie unter Lebensgefahr aus dem brennenden Haus geborgen hätte. Noch ganz unter dem Eindruck des Ereignisses ist Recha der Überzeugung, ein Engel habe sie gerettet. In dieser Auffassung wird sie von ihrer christlichen Gesellschafterin Daja bestärkt, was umso leichter fällt, als der Tempelherr sich bisher allen Danksagungen und Wohltaten entzogen hat. Und tatsächlich grenzte seine Anwesenheit im Moment der Gefahr an ein Wunder, gehörte er doch zu einer Gruppe Kriegsgefangener, die allesamt hingerichtet wurden – nur er allein war von Sultan Saladin begnadigt worden, weil er dessen verstorbenem jüngeren Bruder verblüffend ähnlich sieht. Nathan gelingt es, den Tempelherrn anzusprechen und ihn trotz seiner antijüdischen Vorbehalte zu sich nach Hause einzuladen. Nathan wird zum Sultan gerufen, der Tempelherr besucht unterdessen Recha, in die er sich Hals über Kopf verliebt.

Saladin ist in finanziellen Nöten, seine Mittel reichen nicht, um eine erneute militärische Auseinandersetzung mit den Christen zu überstehen. In dieser Situation schlägt seine Schwester Sittah vor, sich der Reichtümer Nathans zu bedienen. Um herauszufinden, ob Nathan „freiwillig“ bereit sei, den Krieg zu finanzieren, soll Saladin ihm die Frage nach seiner Bewertung der drei monotheistischen Religionen stellen. Wenn Nathan sich dabei eine Herabsetzung des muslimischen Glaubens zuschulden kommen lasse, sei jedes Gewaltmittel gegen ihn recht – wenn er sich der Finanzierung der muslimischen Streitkräfte gegenüber offen zeige, umso besser. Was für Nathan bei der Beantwortung der Frage, „was für ein Glaube hat dir am meisten eingeleuchtet“, auf dem Spiel steht, teilt ihm der Sultan unumwunden mit: „Leib und Leben! Gut und Blut!“

Aber Nathan hat nach kurzem Bedenken eine durchaus überzeugende Antwort: die berühmte Parabel vom Vater, der von alters her einen Ring besitzt, den er seinem liebsten Sohn vermachen soll, um diesem die Herrschaft über sein Haus zu übertragen. Da sich der Vater zwischen seinen drei Söhnen nicht entscheiden kann, lässt er zwei weitere, ganz gleiche Ringe herstellen und gibt jedem seiner Söhne einen Ring. Die Unmöglichkeit, den „echten“ Ring von den beiden anderen zu unterscheiden, steht in der Parabel für die Unmöglichkeit, den wahren Willen Gottes erkennen zu können. Dieses Erkenntnisproblem wird allerdings nicht als ein Hindernis für den jeweiligen Glauben geschildert, sondern gewissermaßen als seine Voraussetzung. Denn wenn der echte Ring, der wahre Glaube, die Eigenschaft hat, seinen Besitzer „vor Gott und Menschen angenehm“ zu machen, so muss er seinem Besitzer die Liebe der beiden anderen Brüder gewinnen. Der „wahre“ Glaube erweise sich also in der Anerkennung durch die anderen Religionen. Der Wettstreit zwischen den Bekenntnissen, der hier aufgerufen wird, ist seinem Wesen nach also zutiefst diesseitig und zutiefst dialogisch. Saladin ist nach anfänglicher Skepsis von dieser Geschichte so angetan, dass er Nathan seine Freundschaft anträgt und „vergisst“, ihn nach seinem Geld zu fragen, das Nathan ihm daraufhin von sich aus anbietet.

Der verliebte Tempelherr bestürmt Nathan und hält bei dem überraschten Vater um Rechas Hand an. Der bremst fürs erste, weil der Tempelherr auch ihn, wie den Sultan, an jemanden erinnert – in diesem Fall an einen alten Freund. Auch der Name des Tempelherrn, Curd von Stauffen, hat schon in der ersten Begegnung zu interessierten Nachfragen Anlass gegeben. Jetzt will Nathan Genaueres über seine Herkunft wissen, bevor er in die Heirat einwilligt.

Der Tempelherr fühlt sich von Nathan zurückgewiesen und erfährt zudem kurz darauf von Daja, dass Recha nicht Nathans leibliche Tochter, sondern eine getaufte Christin ist. Er wendet sich daraufhin an die höchste christliche Autorität in Jerusalem, den Patriarchen, und schildert ihm den Fall ohne Nennung von Namen, um sich Klarheit über die Rechtslage und womöglich Unterstützung für seine Heiratsabsicht zu verschaffen. Der Patriarch allerdings kennt nur ein Urteil für den „Juden, welcher einen Christen zur Apostasie verführt – den Scheiterhaufen“, und lässt auch weiter keine mildernden Umstände gelten. Von dieser Unerbittlichkeit abgestoßen, wendet sich der Tempelherr an Saladin, um seine Klage dort zu führen. Saladin ist es vor allem darum zu tun, in der angespannten politischen Lage einen Konflikt mit der christlichen Gemeinde zu vermeiden. Er fordert den

Tempelherrn auf, Nathan zu holen, um den Fall gütlich beizulegen: „Sei ruhig. Sie ist dein!“

Unterdessen begegnet Nathan einem Klosterbruder, den der Patriarch ausgesendet hat, um den Juden zu finden, von dem ihm der Tempelherr erzählt hat. Der Klosterbruder kennt die Antwort, denn er selbst hat vor Jahren Nathan ein getauftes Kind in Obhut gegeben. Er diente damals als Reitknecht bei Wolf von Filnek, einem christlichen Kreuzfahrer, dessen Frau bei der Geburt ihres zweiten Kindes gestorben war und der bei seinen militärischen Aktivitäten freie Hand brauchte. Er fiel bald darauf in der Schlacht. Dem Klosterbruder erzählt Nathan nun seine Geschichte: Wenige Tage vor ihrem Zusammentreffen war seine gesamte Familie, seine Frau und seine sieben Söhne, bei einem christlichen Pogrom ermordet worden. Der Klosterbruder besitzt handschriftliche Aufzeichnungen seines ehemaligen Herrn Wolf von Filnek, aus denen die Verwandtschaftsverhältnisse von Nathans Ziehtochter hervorgehen sollen, und übergibt Nathan dieses Buch.

Der Tempelherr drängt Nathan dazu, ihm Recha zur Frau zu geben und sie so dem Einfluss des Patriarchen zu entziehen. Nathan tröstet ihn erneut und kündigt an, ihm beim Sultan einen Bruder Rechas vorzustellen, bei dem er dann allenfalls um ihre Hand anhalten könne.

Im letzten Auftritt vor dem Sultan gibt Nathan die Auflösung aller Fragen bekannt: Wolf von Filnek hieß ursprünglich Assad und war ein Bruder Saladins und Sittahs. Er lernte in Palästina eine Frau von Stauffen kennen und folgte ihr nach Deutschland, wo er sich als Wolf von Filnek taufen ließ und sie heiratete. Sie bekamen einen Sohn, den sie Leu von Filnek taufte und bei ihrer erneuten Rückkehr nach Palästina bei dem Bruder der Mutter, Conrad von Stauffen, in Obhut gaben. Der nannte Leu von Filnek fortan Curd von Stauffen. Unter diesem Namen kam er als Tempelritter nach Jerusalem, wo er gefangen genommen und wegen der Familienähnlichkeit von Saladin begnadigt wurde. Wolf von Filnek zeugte, wieder in Palästina, ein zweites Kind mit seiner Frau, die bei der Geburt starb; er nannte es Blanda von Filnek und überließ das Kleinkind seinem Freund Nathan, der es als Recha aufzog. Recha und der Tempelherr sind also Geschwister und Saladin und Sittah ihr Onkel und ihre Tante.

Sebastian Huber

Sebastian Huber

Was wir sind

Ein paar Vorbemerkungen zu Ulrich Rasches Inszenierung von *Nathan der Weise*

Was wir sind, ist Zufall. Zufällig hat jemand ein ihm selbst unverständliches Schriftstück aufbewahrt und zieht es im entscheidenden Augenblick hervor, ohne recht zu wissen, was er tut – schon werden aus der höheren Tochter eines reichen Kaufmanns eine Waise, aus dem Liebespaar mit Heiratswunsch Geschwister und aus den militärischen Gegnern in einem weltpolitischen Konflikt Onkel und Nefte. Die Leichtigkeit, mit der die Figuren im „happy ending“ von *Nathan der Weise* ihre neuen Identitäten annehmen, soll sich als Erleichterung auch im Publikum breit machen – schließlich folgt Lessings „Dramatisches Gedicht“ in manchem gängigen Komödienformen –, aber sie wirft auch ein Licht zurück auf das Selbst- und Rollenverständnis der Figuren von Beginn an. Man hat dem Stück immer wieder vorgeworfen, es sei überkonstruiert und formal unentschieden, die Botschaft sei dem Autor so wichtig gewesen, dass er auf Kategorien der Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit wenig Rücksicht genommen habe, um die konfliktreiche Ausgangssituation auf ein „gutes“ Ende hinzubiegen.

Das ist sicher alles wahr. Die Frage ist nur, ob solche Vorwürfe als Vorwürfe taugen – oder ob sie sich nicht vielmehr als Beschreibung von Vorzügen verstehen lassen. Die so deutlich sichtbare Konstruktion, der abrupte Wechsel von einer „Wahrheit“ zur anderen, die Unwahrscheinlichkeit der Beziehungen zwischen den Figuren und die Unzuverlässigkeit ihrer Selbstbeschreibungen sind womöglich zentrale Elemente eines Textes, in dessen Verlauf die Worte „wahr“/„wahrlich“/„Wahrheit“ über 70 Mal fallen. Was Nathan von den Religionen sagt, das kann in diesem Stück auch

für die Identitäten gelten: „Denn gründen alle sich nicht auf Geschichte?/Geschrieben oder überliefert! Und/Geschichte muß doch wohl allein auf Treu/Und Glauben angenommen werden? Nicht?“ Was „geschrieben oder überliefert“ wurde, das ist Lessings entscheidender Punkt, kann angenommen, es kann aber auch befragt, kritisiert, bezweifelt, neu geschrieben werden. „TEMPELHERR: Wer bin ich denn? – NATHAN: Heißt Curd von Stauffen nicht! – TEMPELHERR: Wie heiß ich denn? – NATHAN: Heißt Leu von Filnek. – TEMPELHERR: Wie?“ So schnell geht das. Plötzlich hat der „Bastard“, der sich seiner im bürgerlichen Sinne unvollkommenen Herkunft bis dahin trotzig geschämt hatte, einen namhaften Vater und eine Familie. Die fundamentale Unzuverlässigkeit aller Namen und Benennungen, aller Zuschreibungen und Abgrenzungen wird durch die offen zutage liegende Konstruktion des Dramas sichtbar. An ihr zeigt sich eine grundlegende und den Figuren vorerst nicht bewusste Unsicherheit aller Identitäten von Beginn an. Hugh Barr Nisbet bezeichnet *Nathan der Weise* in seiner großen Lessing-Biografie unter anderem aus diesem Grund als „direkten Vorfahr von Brechts epischem Theater“. Die Inszenierung von Ulrich Rasche trägt dem Rechnung, indem sie die Bindung von Figuren und Text weiter lockert und durchsichtig macht, die Unsicherheit der Identitäten mithin nicht durch möglichst lückenlose Identifikation zu überdecken versucht. Einerseits geschieht das durch sogenannte „Gegenbesetzungen“, also die nicht „auf den ersten Blick“ typgerechte Besetzung von Rollen, wie sie auch Bertolt Brecht einst empfahl, und andererseits durch die Auflösung bestimmter Figuren in Figurengruppen und Chor.

„Die Wahrheit geht in der Aufklärung verloren“, schreibt Hannah Arendt, „mehr: man will sie nicht mehr. Wichtiger als die Wahrheit ist der Mensch, der sie sucht. ‚Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist, ... sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen‘ [Lessing]. Der Mensch wird wichtiger als die Wahrheit, die relativiert wird zugunsten des ‚Werts des Menschen‘. In der Toleranz ist dieses Menschliche entdeckt.“

Nicht die Wahrheit, sondern die Mühe. Das heißt, nicht die herrschenden „Wahrheiten“, Gesetze und Regeln und deren Befolgung, ja nicht einmal, was der einzelne Mensch persönlich für absolut gültig und unumstößlich halten mag, sondern sein Verhalten, seine Haltung im Streit macht den Menschen. Das ist das Versprechen auf die Befreiung von der „Tyrannei des *einen* Rings“, das der Vater der Ringparabel nach Nathans Vermutung im Sinn gehabt hat, als er noch zwei weitere fertigen ließ.

Dennoch – und auch darauf weist Hannah Arendt in ihrem Artikel „Aufklärung und Judenfrage“ bereits hin – ist damit noch nicht die Frage beantwortet, wer mit welchem Recht sich an diesem Streit, also der Debatte um fundamentale Werte und deren Ausgestaltung im täglichen Leben, beteiligen soll und darf. „Jeder“ antworten die Aufklärer wie aus einem Munde, um dann sofort charakteristische Einschränkungen zu treffen. Auch jede? Oder wenigstens jeder, der willens und fähig ist, Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft zu sein – oder wenigstens zu werden, weil ihm die Fähigkeit dazu in seinem derzeitigen Zustand leider noch abgesprochen werden muss? „Die moderne Judenfrage datiert aus der Aufklärung“, konstatiert Arendt, „die Aufklärung, d. h. die nichtjüdische Welt hat sie gestellt. Ihre Formulierungen und ihre Antworten haben das Verhalten der Juden, haben die Assimilation der Juden bestimmt.“ Die Eintrittskarte in die bürgerliche Gesellschaft ist die Anpassung an sie, die Voraussetzung für diese Art von Gleichheit scheint Ununterscheidbarkeit zu sein – oder noch einmal in Hannah Arendts Worten:

Innerhalb einer geschichtlichen Wirklichkeit, innerhalb der europäischen säkularisierten Welt, sind sie [die Juden] gezwungen, sich dieser Welt irgendwie anzupassen, sich zu bilden. [...] Da ihnen ihre eigene Vergangenheit entzogen ist, hat die gegenwärtige Wirklichkeit begonnen, ihre Macht zu zeigen. Bildung ist die einzige Möglichkeit, diese Gegenwart zu überstehen. Ist Bildung vor allem Verstehen der Vergangenheit, so ist der „gebildete“ Jude angewiesen auf eine fremde Vergangenheit. Zu ihr kommt er über eine Gegenwart, die er verstehen muß, weil er an ihr beteiligt wurde.

Die Voraussetzung für Teilhabe ist die Anerkennung von Grundwerten, würde man heute sagen, und der Nachvollzug einer Geschichte, zu der man nicht gehört, weil sie nicht (oder nur in einem sehr bestimmten Sinne) von einem erzählt. Als Nathan dem Klosterbruder von dem christlichen Pogrom in Gath erzählt, bei dem seine gesamte Familie, Frau und sieben Söhne, ermordet wurde, und davon, wie er drei Tage später das Christenkind Recha in seine Obhut und als Tochter angenommen hat, da fällt dem Klosterbruder als höchstes Lob nur ein: „Ihr seid ein Christ! – Bei Gott, Ihr seid ein Christ! / Ein beßrer Christ war nie!“ Du teilst „unsere“ christlichen Werte, soll das wohl heißen – und hörst damit auf der Stelle auf, der zu sein, der Du bist. Nathan erwidert folgerichtig, aber längst nicht mit dem gleichen normativen Schwung: „was mich Euch zum Christen macht, das macht Euch mir zum Juden“.

Lessings Stück ist keine Lösung. Es ist Ausdruck einer exponiert fortschrittlichen Haltung in einer Zeit, in der „die Judenfrage“ theologisch und politisch heftig diskutiert wurde, sich zur Frage der „Emanzipation“ wandelte und im josephinischen Toleranzpatent von 1781 und dem „Edikt betreffend die bürgerlichen Verhältnisse der Juden“, das 1812 in Preußen unter Friedrich Wilhelm III. erlassen wurde, rechtliche Formulierungen fand.

Vor dem Hintergrund religiöser Vorurteile, staatlicher Repressalien und eingeschränkter Lebensverhältnisse war es ein hoffnungsvolles Zeichen, dass einige Aufklärer eine öffentliche Diskussion über die Duldung der Juden begannen. [...] Es floss viel Tinte, aber kein Blut mehr. Diese Diskussionen innerhalb der literarischen Öffentlichkeit bereiteten ein intellektuelles Klima vor, in dem endlich auch Reformen gedeihen konnten. Aus der Toleranzdebatte ergab sich die Notwendigkeit einer politischen, rechtlichen und sozialen Verbesserung der Juden. (Klaus L. Berghahn)

In vielen neuen Gesetzgebungen waren erhebliche Fortschritte für die rechtliche Stellung und den Alltag der Juden festgelegt (und viele Einschränkungen dieser Rechte), gleichwohl lagen ihnen in der Regel Vorstellungen einer „Erziehung“ und „Verbesserung“ der Juden zugrunde. Der preußische Jurist und Historiker Christian Wilhelm Dohm hatte 1781 eine Schrift mit dem Titel *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* verfasst, in der er die seiner Meinung nach verbesserungswürdige „Verdorbenheit“ der Juden auf ihre mangelnde rechtliche und gesellschaftliche Gleichstellung zurückführte. Unter „Verbesserung“ verstand er – wie etwas später auch der preußische Leiter des Kultus- und Unterrichtswesens Wilhelm von Humboldt – eine möglichst weitgehende Angleichung an die christliche Mehrheitsgesellschaft. Humboldt ging in seinem „Entwurf zu einer neuen Konstitution für die Juden“ gar von einer naturnotwendigen Entwicklung hin zur Konversion aus, die durch die rechtliche Gleichstellung der Juden befördert werden würde: „Die Individuen werden gewahr werden, dass sie nur ein Zärimonial-Gesetz und eigentlich keine Religion hatten, und werden, getrieben von dem angeborenen menschlichen Bedürfnis nach einem höhern Glauben, sich von selbst zu der christlichen wenden.“

Dieser Erziehungs- und Entwicklungsgedanke vom „alten“ jüdischen Glauben zum christlichen findet sich auch in Lessings zur gleichen Zeit wie *Nathan* entstandenen Schrift *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, bleibt aber dabei nicht stehen: „der göttliche Erziehungsplan werde die metaphorische Einkleidung der

Glaubenswahrheiten nach und nach überflüssig machen und die Menschen schrittweise an die reine göttliche Wahrheit heranführen“; die unterschiedlichen Riten und Formen würden also abgelegt werden zugunsten einer, in der Terminologie der Zeit, natürlichen oder Vernunftreligion, die „allen Menschen gleichermaßen ins Herz geschrieben“ sei (Barbara Stollberg-Rilinger). Die Losung, das Gebot dieser natürlichen Religion, wie Lessing sie versteht, kann man dem Ende der Ringparabel entnehmen: „Es eifre jeder seiner unbestochnen/Von Vorurteilen freien Liebe nach!/Es strebe von euch jeder um die Wette,/Die Kraft des Steins in seinem Ring an' Tag/Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,/Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,/Mit innigster Ergebenheit in Gott/Zu Hilf!“ Oder ganz kurz gesagt, wie Lessing es im „Testament Johannis“ formuliert: „Kinderchen, liebt euch!“ (In Lessings kurzem Text ist die Impertinenz, das Sprengende dieses so harmlos klingenden, vom alternden Propheten als einziges immer und immer wiederholten Gebots eindrucksvoll geschildert.)

Lessings Stück ist keine Lösung, sondern eine Position in einem andauernden Streit, der, bis auf einige Ausnahmen – wie Lessings Freund Moses Mendelssohn –, maßgeblich von Nichtjuden geführt wird und in dem Emanzipationsbestrebungen und antijüdische Ressentiments widerspruchsvoll gegeneinanderstehen. Die Inszenierung von Ulrich Rasche betont diese streitbare Haltung und tritt damit einer immer nur scheinbaren „Selbstverständlichkeit“ des Stücks entgegen, indem sie die historischen Auseinandersetzungen an einzelnen Stellen in die Textfassung hineinträgt. Der Chor setzt sich in dieser Inszenierung aus den christlichen Figuren Daja, Klosterbruder und Patriarch zusammen, die in den jeweiligen Szenen aus ihm hervortreten. Ihm werden an einigen Stellen auch Texte zugeordnet, die nicht von Lessing stammen, sondern aus der oben geschilderten Debatte, namentlich von Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte und Voltaire. Auf diese Weise wird innerhalb der Handlung des Stücks der gesellschaftliche Druck auf die Hauptfigur verstärkt. Die Titelfigur sieht sich einem Chor gegenüber, der unter den Vorzeichen von Toleranz und Emanzipation die normative Kontrolle für sich beansprucht: „Fern sei von meinem Herzen der Gifthauch der Intoleranz! Der Jude, der zu Menschen- und Wahrheitsliebe hindurchdringt, sei mir ein Held und ein Heiliger. Ich weiß nicht, ob es deren gab oder gibt. Ich will es glauben, sobald ich ihn sehe“, beginnt er das Stück mit einem Zitat frei nach Fichte.

In Lessings Jerusalem ist die christliche Gesellschaft nicht im Besitz unumschränkter (Definitions-)Macht. Vielmehr wird die Stadt von dem muslimischen Sultan Saladin beherrscht, dessen Gnadenakt gegenüber dem Tempelherrn die Handlung des Stücks überhaupt erst in Gang bringt. Vor ihm müssen sich der Jude und die Christen des Stücks gleichermaßen verantworten. Er ist der Adressat der Ringparabel, er hat über die Anklage der Christen gegen Nathan zu befinden, ihm obliegt die Deutung des überlieferten Stammbaums. „Aus den Erfahrungen des Dritten Kreuzzuges heraus war Saladin schon für seine europäischen Zeitgenossen ein vollendeter Ritter und für manchen sogar ein heimlicher Christ“ (Hannes Möhring). Siehe oben. Im Toleranzdiskurs der Aufklärung gewinnt der Mythos dieser Figur weiter an Bedeutung. So „rühmt Voltaire beispielsweise Saladins Milde bei der Einnahme Jerusalems von 1187, die er in seiner früheren, von Lessing 1751 übersetzten Arbeit über die Kreuzzüge der blutigen Eroberung der Heiligen Stadt durch die Kreuzfahrer gegenübergestellt hatte. Zum Tode Saladins schreibt Voltaire: ‚Wenige unserer christlichen Fürsten haben je diesen Großmut besessen; und wenige der Geschichtsschreiber, an denen Europa keinen Mangel leidet, haben ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen‘“ (Hannes Möhring).

Gleichwohl: Saladin ist ein absoluter Herrscher, der Gnadenakt, mit dem er sich aus Gutdünken über die von ihm selbst gegebenen Regeln hinwegsetzt, ist auch ein Ausweis seiner unumschränkten Macht. Und mit der Ringparabel setzt Nathan, Saladins einleitenden Worten zufolge, nichts Geringeres „aufs Spiel“ als „Leib und Leben! Gut und Blut!“

Es geht in der Rezeption des Stücks bisweilen etwas unter, in welchen Verhältnissen und unter welchen Umständen der weise, reiche Kaufmann Nathan seine Haltung bewahrt. Er hat – wir haben es erwähnt – seine gesamte Familie bei einem christlichen Pogrom verloren und ist die einzige jüdische Figur in der feindseligen Atmosphäre des in einem Waffenstillstand „eingefrorenen“ Kreuzzugs. Er befindet sich in einer höchst gefährdeten Situation, die die Inszenierung sowohl für die Titelfigur des Stücks als auch für die vom Stück vertretene Position annimmt.

Was aber ist diese Position? Und lässt sie auf einen Moment von „Befreiung“ hoffen? Das hängt sicher in hohem Maße davon ab, wie man das Ende des Stücks versteht. Es gibt eine starke Tradition, die das Ende als das feierliche Zustandekommen einer interreligiösen, idealen Menschheits-„Familie“ versteht. Stellvertretend sei Hugh Barr Nisbet zitiert:

Im Unterschied zu der autoritären, patriarchalischen Familie, gegen die Lessing in seiner Jugend rebellierte hatte, ist die am Ende des *Nathan* wiederhergestellte Familie eine Gemeinschaft, wie er sie rückhaltlos gutheißen konnte: nicht in erster Linie durch väterliche Autorität bestimmt, nicht einmal durch Blutsverwandtschaft (da Nathan dazugehört), sondern dadurch, dass sich alle gegenseitig achten und verstehen.

Diese Lesart kann sich auf den Aufbau der dramatischen Erzählung und die zentrale Stellung der Ringparabel in diesem Aufbau berufen, anhand derer „Nathans Weisheit und Saladins Macht zusammenfinden“ (Barr Nisbet). Für sie findet sich die Lösung der Konflikte kurz vor Schluss des Stücks in Nathans Ausruf gegenüber Recha und dem Tempelherrn nach der Entdeckung, dass die beiden Geschwister sind: „Oh meine Kinder! meine Kinder! –/Denn meiner Tochter Bruder wär’ mein Kind/Nicht auch, – sobald er will? (*indem er sich ihren Umarmungen überläßt*)“.

Dieser Lesart und ihrem ungebrochenen Optimismus der verwirklichten Parabel-Weisheit steht allerdings der Rest der Szene entgegen, besonders Saladins Intervention, die Nathan dazu bringt, Recha und den Tempelherrn als Kinder von Saladins Bruder auszuweisen. Damit stellt sich die (patriarchale) Frage nach dem Vater der Kinder neu und wird mit deutlichen Besitzansprüchen verknüpft: „Ich meines Bruders Kinder nicht erkennen?“, fragt Saladin, „ich meine Neffen – meine Kinder nicht?/Sie nicht erkennen? ich? Sie dir wohl lassen?/Sie sind’s! Sie sind es, Sittah, sind’s! Sie sind’s!/Sind beide meines ... deines Bruders Kinder! (*Er rennt in ihre Umarmungen.*)“. Sie dir wohl lassen? – tatsächlich hatte Nathan das für einen Moment nahegelegt: „Noch wissen sie von nichts! Noch steht’s bei dir/Allein, was sie davon erfahren sollen!“ So folgt eine Umarmung auf die andere, löst eine Umarmung die andere ab – und damit auch eine mögliche Familie die andere? Die letzte Regieanweisung sieht dann die „stumme Wiederholung allseitiger Umarmungen“ vor, ohne genau zu spezifizieren, wer daran beteiligt sein mag und wer nicht.

Für die zweite, skeptische Lesart sei Klaus L. Berghahn zitiert, der gleichzeitig auf die besonderen Umstände ihrer ersten bekannten szenischen Umsetzung aufmerksam macht. Er verweist auf einen Entwurf Lessings, in dem das Ende zu einer Doppelhochzeit zwischen Sittah und dem Tempelherrn einerseits und Recha und Saladin andererseits geführt hätte und folgert, dass das tatsächlich von Lessing realisierte Ende, also „das allegorische Tableau nur ein schwacher Ersatz (sei) für die Hoffnung auf eine Erneuerung der Gesellschaft durch Liebe und Heirat.“

Dennoch ist das Ende realistischer, da es die Widersprüche der Zeit reflektiert, in denen Toleranz möglich wurde – nicht aber bürgerliche Gleichheit für die Juden. Selbst dieses neue Ende hat einen Fehler, der auf die Dialektik der Aufklärung aufmerksam macht. Alle Hauptcharaktere sind Mitglieder einer Familie – außer Nathan. [...] Als die Juden 1933 vom deutschen Kulturleben ausgeschlossen wurden, gründeten sie den *Jüdischen Kulturbund*. Seine erste Theaterproduktion war *Nathan der Weise* – und sie endete wie niemals zuvor. Als der Vorhang fiel, blieb Nathan allein auf der Vorderbühne zurück. (Klaus L. Berghahn)

Die Ringparabel hat als Element der Handlung mit alldem herzlich wenig zu tun. Das Ende, die scheinbare Lösung des Konflikts, wird nicht von Toleranz und gegenseitiger Anerkennung vermittelt, sondern von zufälliger Verwandtschaft. Wie alle Beteiligten zur Liebesheirat zwischen einer Jüdin und einem Christen stehen würden, wenn diese neue „Wahrheit“ nicht die Verhältnisse geändert hätte, lässt sich nur mutmaßen. Lessing erspart uns das.

Vielleicht aber ist gerade diese Leerstelle, das Uneingelöste, die offene Rechnung mit der Versöhnung eine der großen Stärken des Stücks und eine Voraussetzung für seine anhaltende Wirkung. „Wir leben in einer Zeit gescheiterter Befreiungen“, schreibt Christoph Menke:

Alle Befreiungen, die die Moderne seit ihrem Beginn hervorgebracht hat, haben sich – früher oder später – ins Gegenteil verkehrt. Sie haben neue Zwänge, neue Ordnungen der Abhängigkeit und Knechtschaft hervorgebracht. Wenn die gegenwärtigen Formen von Herrschaft und Knechtschaft die Folgen gescheiterter Befreiungen sind, dann hat die Befreiung schon stattgefunden. Die Befreiung ist unsere Vergangenheit.

In dieser Spannung einer uneingelösten Befreiung könnte es vielleicht Sinn machen, an ein altes Gebot zu erinnern: „Es eifre jeder seiner unbestochnen/Von Vorurteilen freien Liebe nach!“

Ein Kampf, der viel größer ist

Meron Mendel im Gespräch über *Nathan der Weise*

Meron Mendel ist Professor für transnationale Soziale Arbeit und Direktor der Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt. Mit seiner Ehefrau Saba-Nur Cheema schreibt er seit zwei Jahren die Kolumne „Muslimisch-jüdisches Abendbrot“ in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Sein neues Buch *Über Israel reden. Eine deutsche Debatte* (Kiepenheuer & Witsch 2023) kam auf die Shortlist des deutschen Sachbuchpreises 2023. Das Gespräch fand kurz vor Probenbeginn statt.

Wenn Sie hören, dass *Nathan der Weise* bei den Salzburger Festspielen gezeigt wird, was ist Ihr erster Gedanke? „Schon wieder?“

Auf dieses Stück freue ich mich immer. Natürlich ist es ein altes Stück, das häufig aufgeführt wurde, umso größer ist folglich die Herausforderung, einen neuen Blickwinkel dafür zu finden. Schließlich hat man ja nicht nur den Text von Lessing zur Vorlage, sondern auch dessen Geschichte, auch die bisherigen Aufführungen, die einen Referenzraum für jede neue Produktion darstellen.

Was ist dem Stück heute noch zuzutrauen?

Das Stück ist erstaunlicherweise noch immer sehr aktuell. Dass es 250 Jahre alt ist, bedeutet nicht, dass sich das Verhältnis der Religionen wesentlich weiterentwickelt hat. In vielen Konflikten, die wir heute erleben, spielen Religionen nach wie vor eine zentrale Rolle, auch wenn schon mehrfach über den Tod der Religionen spekuliert wurde. Sie sind immer noch gegenwärtig, nicht zuletzt am Schauplatz des Stücks von Lessing: in Jerusalem. Nach wie vor haben wir es mit

den Absolutheitsansprüchen der drei monotheistischen Religionen zu tun und dem Ringen um Gemeinsamkeiten und ein friedliches Zusammenleben. Mir fällt kein anderes Stück ein, das das so reflektieren würde wie *Nathan der Weise*. Hätte man das Stück heute geschrieben, würde ihm wahrscheinlich Kitsch vorgeworfen, aber aus meiner Sicht ist es alles andere als Kitsch. Gerade zu der Zeit, als es geschrieben wurde, war es Avantgarde und seiner Zeit weit voraus.

Es ist tatsächlich ein herausragender Text der deutschen Geistesgeschichte und wird als solcher häufig und in unterschiedlichen Zusammenhängen zitiert – von Philosoph-innen als ein Stück Philosophie, von der Politik als ein Stück Politik, von der Theologie undsoweiter. Es spielt natürlich auch eine gewichtige Rolle, wenn man sich mit Antisemitismus im deutschen Sprachraum beschäftigt. Es ist ein Markstein in einer großen Geschichtserzählung, die man verkürzt vielleicht so wiedergeben könnte: Der Antisemitismus ist im „finsternen“ Mittelalter entstanden, als die Juden als Gottesmörder beschimpft wurden, man ihnen Ritualmorde, Brunnenvergiftungen und Hostienschändungen anhängte – Martin Luthers Antisemitismus gehört da quasi noch dazu. Dann kommt *Nathan der Weise*, die Aufklärung, „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“, ein kurzes Aufatmen gewissermaßen, gefolgt von der Romantik mit ihrem Nationalismus, der Verherrlichung des Germanentums, dem Rückgriff auf das Mittelalter, dann ist man schon bei Richard Wagner und dann dauert es nicht mehr lange bis 1933. Was an dieser Erzählung stimmt Ihrer Meinung nach und was nicht?

Ich tendiere immer dazu, die Geschichte nicht durch solche Dominanzerzählungen darzustellen. Jede Gesellschaft und jede Zeit ist ein Kampf zwischen unterschiedlichen Kräften. Sogar im sogenannten „dunklen“ Mittelalter lebten Juden und Christen auf friedliche Art und Weise zusammen. Dem standen allerdings starke Kräfte entgegen: Die Kreuzzüge sind das berühmteste Beispiel dafür. Die Aufklärung hat die Karten neu gemischt, und was wir mit dem Aufstieg des Nationalismus im 19. Jahrhundert dann sehen, der später in den Nationalsozialismus mündete, kann man ohne die Aufklärung nicht verstehen. Dabei handelte es sich aber nicht einfach um eine Weiterentwicklung des Antijudaismus des Mittelalters, sondern der Antisemitismus wird jetzt ein Teil des Repertoires zur Abwehr der Moderne, der Abwehr von liberalen und aufklärerischen Ideen. So wendet sich der Antisemitismus zwar vordergründig gegen Juden, aber sein eigentliches Ziel ist alles, wofür Aufklärung und liberale, demokratische Ideen stehen. Wenn wir sagen, Antisemitismus ist ein Angriff auf die Demokratie, so lässt sich das an diesen historischen Prozessen gut belegen. Antisemiten nutzten die Feindschaft

gegen Juden, um eine größere, antidemokratische Entwicklung in der Gesellschaft in Gang zu setzen oder zu befördern. Die Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalismus wollte den geschichtlichen Fortschritt aufhalten. Dafür war der Antijudaismus nützlich. Dieser Befund gilt auch für moderne Formen des Antisemitismus.

Der Antisemitismus kommt also nicht im Gefolge antidemokratischer Strömungen zurück, sondern er dient dazu, Aufklärung und Moderne zu bekämpfen?

Das Ziel waren nicht die Juden, sondern ein imaginiertes Feind. Theodor W. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von einer „pathischen Projektion“. Juden sind nach der Aufklärung, gerade in Deutschland, als solche unsichtbar geworden. Es gab nach der Abschaffung von Bekleidungsordnungen und der weitgehenden Emanzipation keine deutlichen Merkmale mehr, an denen sie im Alltag zu erkennen gewesen wären. Ihre Bekämpfung und der pseudowissenschaftliche Hass gegen sie dienten dazu, die progressive, moderne gesellschaftliche Ordnung zu bekämpfen. Und weil Juden „überall“ waren, ohne eigenen Staat und über die ganze Welt verteilt, stellte ihre schiere Existenz Vorstellungen von „Blut und Boden“ infrage, in ähnlicher Weise wie die Aufklärung es tat. In einer Welt, in der es Antisemitismus gibt, gibt es keine Möglichkeit, eine aufgeklärte Gesellschaft aufzubauen. Im Grunde haben Juden also eine Rolle in einem Kampf, der viel größer ist – und in dem die Grundordnung der Gesellschaft auf dem Spiel steht. Es ist daher kein Zufall, dass die Bewegungen gegen die Corona-Maßnahmen, als sie die Gültigkeit wissenschaftlicher Erkenntnisse in Zweifel zogen, sehr schnell auch antisemitische Mythen aufgegriffen haben. Wir müssen feststellen, dass es erstaunlicherweise keine Rolle spielt, wie viele Juden es in einer Gesellschaft gibt, weil die Vorstellung vom Juden, als jemandem, der hinter den Kulissen wirkt, sehr mächtig ist. Es bedarf keiner realen Erfahrung mit lebenden Juden, um diese Vorstellung gesellschaftlich voranzutreiben. Natürlich geht es um die Juden, weil sie Opfer von Vernichtung wurden, aber sie dienen den Antisemiten vor allem als Mittel zum Zweck.

Innerhalb der Gedankenwelt der Aufklärung – etwa bei Kant oder Fichte – gibt es auch antisemitische Tendenzen. Im Rahmen dieser Erzählung, die wir gerade rekapitulieren, stellt sich die Frage: Wie kommt es dazu?

Über Rassismus und Antisemitismus bei Kant wird seit einiger Zeit viel debattiert. Ich würde es so sehen: Auch Leute, die ihrer Zeit gedanklich weit voraus waren, bleiben zugleich doch auch Kinder ihrer Zeit. Das zeigt sich bei Kant auch an

anderen Themen, wie zum Beispiel der Gleichstellung der Frauen. Auch da sind seine Vorstellungen aus heutiger Sicht unvollkommen. Wenn man seine Philosophie ernst nimmt, ist die Gleichstellung der Menschen unabhängig von ihrer Herkunft und Religion darin aber ein fester Bestandteil.

Antijüdische Motive könnten auch damit zu tun haben, dass bei manchen Aufklärern der Eindruck existierte, das orthodoxe Judentum stünde dem gesellschaftlichen Fortschritt im Wege ...

Diese Gedanken sind nicht nur bei christlichen Philosophen zu finden. Auch bei Spinoza und Moses Mendelssohn gibt es den Versuch, eine Vereinbarkeit zwischen jüdischer Religion und Aufklärung herzustellen. Und damit auch das Judentum zu verändern. Als interne Debatte ist solche Kritik ein wichtiger Motor für die Weiterentwicklung jeder Religion. Wenn die Kritik von außen kommt, kann das allerdings eine zwiespältige Sache sein. Wir erleben das derzeit in der Debatte um den Islam als „rückschrittlicher“ Religion. Die Diskussion, ob und wie der Islam zur Moderne „passe“, wird in zwei Arenen geführt: als interne Kritik, um bestimmte religiöse Grundsätze zu hinterfragen, und als Kritik von außen, die häufig in rechtspopulistische und ausgrenzende Kritik übergeht. Wenn Kritik von außen kommt, ist also immer die Frage, inwiefern sie eine solidarische Kritik ist oder eher der Versuch, eine Gruppe auszugrenzen – durch Kritik an ihrer Religion.

Eine andere Erklärung besagt, dass Teile der Aufklärung mit der Kritik am Judentum eigentlich die Religion insgesamt im Blick hatten. Dass es Denker gibt, die das Judentum kritisieren, aber eigentlich das Christentum meinen ...

Das ist Teil einer sehr spannenden Diskussion über das Verhältnis von Christen und Christentum zum Judentum, das immer sehr ambivalent ist. Wenn Christen über das Judentum sprechen, sprechen sie immer auch ein Stück weit über sich selbst, nicht zuletzt aus dem einfachen Grund, weil Jesus ein Jude war. Das wird auch in Lessings Drama erwähnt. Von daher ist christliche Kritik am Judentum auch immer eine Auseinandersetzung mit der eigenen christlichen, monotheistischen Religion. Man reibt sich am Judentum, egal ob als religiöser Christ oder als jemand, der von einem aufklärerischen Standpunkt aus Religionskritik betreibt. Man kommt am Judentum nicht vorbei.

In der Ringparabel ist ja formuliert, dass alle drei Religionen, Judentum, Christentum und Islam, sich zuallererst darin gleichen, dass sie gleich weit von der Wahrheit entfernt sind. Die drei Ringe sind einander so ähnlich, dass man nicht mehr

erkennen kann, welcher der „richtige“ ist, ja, es besteht nicht einmal Sicherheit darüber, dass er sich überhaupt unter den drei Ringen befindet. Die göttliche Wahrheit lässt sich für den Menschen nicht erkennen. Was würde man aus jüdischer Perspektive zu der Behauptung sagen, dass sich die Religionen einzig in ihrer eher zufälligen Geschichte und kulturellen Überlieferung unterscheiden? Natürlich gibt es auch im Judentum einen Absolutheitsanspruch, wie in allen monotheistischen Religionen. Es ist die Genialität der Ringparabel, dass sich ihre Argumentation auf erkenntnistheoretischer Ebene vollzieht. Es wird nicht an dem Wahrheitsanspruch der einzelnen Religionen gezweifelt, sondern an den Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis. Das ist rhetorisch ein sehr kluger Schachzug von Lessing, gerade wenn man die großen theologischen Diskussionen seit dem Mittelalter bedenkt. Und was die Frage nach Religion, Kultur und Überlieferung betrifft: Für einen religiösen Menschen ist das sicher schwierig zu akzeptieren. Nicht nur im Judentum. Ihrem Wesen nach versucht jede der drei angesprochenen Religionen, ihren Absolutheitsanspruch zu bewahren und darauf zu bestehen.

Mir scheint es bei Lessing fast noch ein bisschen komplizierter zu sein, weil die Lehre der Ringparabel die Gläubigen ja dazu auffordert: Stellt im täglichen Handeln unter Beweis, dass euer Ring der richtige ist, der ja die Fähigkeit besitzen soll, „vor Gott und Menschen angenehm“ zu machen. Es genügt also nicht, einfach nur zu glauben – vielmehr müssen die Religionen ihre Wahrheit dadurch beweisen, dass aus ihnen gutes Handeln im Diesseits folgt. In unserer heutigen Welt, in der die Religionen an Bedeutung verlieren: Was könnte Ihrer Auffassung nach die Ringe ersetzen oder ein vierter Ring sein, der eine moralische Letztbegründung zur Verfügung stellt? Muss man die Ringe überhaupt ersetzen? Ich würde erst einmal infrage stellen, dass Religion heute an Bedeutung verliert. Weltweit betrachtet sind Religionen eigentlich eher auf dem Vormarsch. Wenn man westeuropäische Gesellschaften betrachtet, lässt sich beobachten, dass neue Formen der Religiosität an Bedeutung gewinnen. Es ist die organisierte Religiosität, die an Boden zu verlieren scheint und von anderen Formen der Suche nach Wahrheit abgelöst wird. Die Sehnsucht nach Wahrheit ist eine starke menschliche Motivation und ihr kann durch religiöse Suchbewegungen Ausdruck verliehen werden. Wir erleben, dass die institutionellen Religionen in Europa in einer Krise sind. Sei es die katholische Kirche oder der organisierte Islam. Das Judentum hat zwar gerade in den letzten Jahren in Deutschland einige Fortschritte gemacht, aber die Gemeinde ist immer noch eine sehr kleine. Ich würde dennoch die Religionen nicht per se zu Relikten aus der Vergangenheit erklären, sondern genau

dort ansetzen, wo Lessing ansetzt: bei der Suche nach Bedeutung und der Frage nach Sinn. Und es wäre meiner Meinung nach auch für die institutionalisierten Religionen wichtig, sich auf diese Fragen zu besinnen.

Heute ist es zunehmend eine individuelle Frage, wie Menschen ihre Vorstellungen von Sinn begründen, wie sie ihren Bezugsrahmen wählen, aber am Ende zählt, wie Lessing es formuliert hat, für welche Werte man kämpft und welche Gesellschaft man anstrebt.

Sie haben gesagt, *Nathan der Weise* ließe sich als ein aktuelles Stück lesen. Eine Studie zum gegenwärtigen Antisemitismus in Österreich, die kürzlich vom Nationalrat in Auftrag gegeben wurde, kommt zu beunruhigenden Befunden: 36 % der Befragten finden, dass Juden die internationale Geschäftswelt beherrschen, der gleiche Prozentsatz ist der Meinung, dass Juden versuchten, Vorteile aus der Verfolgung unter dem Nationalsozialismus zu ziehen, und 30 % stimmen der Aussage zu, dass der israelische Staat die Palästinenser behandelt, wie der NS-Staat die Juden behandelt habe. Was bedeuten solche Zahlen Ihrer Einschätzung nach?

Ich würde, bevor man gleich zu moralischen Urteilen übergeht, feststellen wollen, dass sich aus solchen Zahlen erst einmal ablesen lässt, dass eine große Diskrepanz zwischen dem öffentlichen politischen Diskurs und offenbar weitverbreiteten Meinungen in der Gesellschaft besteht. Bei Themen, die mit Israel und Juden verbunden sind, scheint es – wenn man von den Rändern absieht – einen breiten Konsens der Politik zu geben, aber in Teilen der Gesellschaft ist das ganz anders. Dazu trägt bei, dass die Aufarbeitung der Geschichte einem bestimmten kulturellen Bildungsmilieu vorbehalten blieb. Das bedeutet nicht, dass es in diesem Bildungsmilieu nicht auch zu solchen Aussagen kommt, aber meist nicht offen, weil der Konsens dort bekannt ist. Die Bekämpfung von Antisemitismus wird niemals durch eine Verordnung passieren, sondern muss durch eine gesellschaftliche Entwicklung vorangetrieben werden, in der allen verständlich wird, dass sich Antisemitismus vor allem gegen die liberale Demokratie richtet.

Kultur und Bildung sind dabei unglaublich wichtige Hebel. Politiker:innen können Reden halten, aber Kultur und kulturelle Bildung haben die Chance, viel tiefgreifendere Änderungen zu bewirken und sind wichtige Motoren der Aufklärung. Aber ich will deutlich sagen, dass ich überhaupt nicht dafür bin, die Kultur und das Theater zu pädagogisieren. Die Kultur hat keinen Erziehungsauftrag, wohl aber einen Bildungsauftrag. Es ist eine große Schönheit der deutschen Sprache, dass sie die Begriffe Bildung und Erziehung und also eine Unterschei-

zung zwischen beidem kennt. Kulturelle Bildung ist eine freiwillige und intrinsisch motivierte Möglichkeit, Individuen in der Gesellschaft zu besseren Menschen zu machen. Das sage ich ohne Ironie. Und das trifft sich ja auch mit Vorstellungen der Aufklärung.

Wir arbeiten in der Kunst, auch bei *Nathan der Weise*, mit einer Sprache, die aus einer anderen Zeit kommt und bestimmte Wörter oder Bilder reproduziert, die nicht mehr zeitgemäß scheinen. Wie sähe ein zeitgemäßer Umgang damit aus? Für mich ist es wichtig, an wen sich diese Kunst richtet. Wer ist das Publikum? Bei Minderjährigen ist die Fürsorgepflicht entscheidend. Bei *Nathan der Weise*, das sich an Erwachsene richtet, kann man die Schwierigkeiten kontextualisieren, aber ich würde nicht so weit gehen, Passagen oder Wörter zu streichen. Zum Ideal der Aufklärung gehört auch, dass wir mündige Bürger sind, die für sich selbst einschätzen können, was sie sich zumuten mögen und was nicht. Und diese Frage betrifft nicht nur die Integrität des jeweiligen Kunstwerkes, sondern auch die Frage, wie Kritik funktionieren kann, wenn das Kritisierte nicht vorkommen soll.

Warum soll man ein Stück, in dem vier oder fünf Mal gesagt wird „Tut nichts! der Jude wird verbrannt“ überhaupt aufführen?

Wenn man das Problem nicht benennen kann, wie soll man dann Rassismus, Antisemitismus, Antifeminismus oder andere menschenfeindliche Ideologien bekämpfen? Bei „Der Jude wird verbrannt“ in *Nathan der Weise* handelt es sich um eine Sprecherrede, also den Satz einer bestimmten Figur. Es lässt sich bei Betrachtung des Stücks ziemlich leicht herausfinden, dass dieser Satz keine Botschaft darstellt, die das Stück vermitteln will.

Außerdem: Wenn nicht erklärt wird, wogegen man arbeitet, dann wird auch nicht klar, was die Bedeutung der Ringparabel als Antithese zu „Der Jude wird verbrannt“ ist.

Ohne die Thematisierung von Antisemitismus wird man bei *Nathan der Weise* wenig erreichen. Ich kann natürlich verstehen, dass sich jemand verletzt fühlt, wenn er solche Dinge hört. Für einen Holocaustüberlebenden beispielsweise könnte der Satz verletzend oder retraumatisierend wirken. Aber dass man für solche Reaktionen Verständnis zeigt und sie nachvollziehen kann, bedeutet nicht, dass wir als Gesellschaft diesem Satz auf der Bühne ausweichen sollten.

Denken Sie, dass man die eigene Position, aus der man solch einen Antisemitismus reproduziert, verdeutlichen muss?

Gute Kunst zeichnet sich immer durch solche Reflexion aus, das muss nach meinem Dafürhalten nicht in jeder Sekunde ausbuchstabiert werden. Mir ist wichtig, dass die Selbstreflexion im Produktionsprozess stattfindet. Ich traue der Kunst sehr viel zu. Ich traue auch den Zuschauern zu, dass sie gute Kunst wertschätzen und erkennen können.

Das heißt nicht, dass es nicht immer wieder auch in diesem Bereich zu Fällen von Missbrauch kommt. Ich erinnere zum Beispiel an die Diskussion um die Frankfurter Aufführung von Rainer Werner Fassbinders Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* im Jahr 1985, die mit heftigen Protesten und der Verhinderung der Premiere endete. Das war für mich ein Beispiel von Missbrauch. Fassbinder schätze ich als Filmregisseur und Theatermacher extrem, aber in diesem Fall wird man den Eindruck nicht los, dass es ihm hier um eine persönliche Abrechnung mit dem Investor und damaligen Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde Ignatz Bubis ging und er dafür billigend in Kauf nahm, antisemitische Ressentiments zu reproduzieren: Da war eine Grenze überschritten. Zugleich fand ich es ausgesprochen positiv, dass das ein Moment war, in dem die jüdische Gemeinde in Frankfurt sichtbar wurde und gezeigt hat, dass sie nicht einverstanden ist. Dieser Fall mündete also auch in ein starkes Moment jüdischen Empowerments.

Im Falle unserer Inszenierung liegt der Fall noch ein bisschen komplizierter als in Lessings Vorlage. Es wird einen Chor geben, der die christlich geprägte, mit anti-jüdischen Ressentiments behaftete Haltung einiger Figuren noch verstärkt, weil wir das Gefühl hatten, dass man bei der Wahrnehmung des Stücks dazu neigt, den gesellschaftlichen Druck, unter dem Nathan steht, zu unterschätzen. Auch die Tatsache, dass es in Lessings Stück sehr wohl mehrere Muslime und mehrere Christen gibt, aber nur einen Juden, wollten wir dadurch verdeutlichen, dass wir die Titelfigur einer Gruppe gegenüberstellen und sich die Ressentiments, denen sie sich ausgesetzt sieht, zu einer gesellschaftlichen Atmosphäre verdichten. Mich hat immer die Frage interessiert, was *Nathan* für ein Stück hätte werden können, wenn Lessing auch die Vorgeschichte der eigentlichen Handlung geschrieben hätte – also die Ermordung der Familie Nathans durch die Christen in einem Pogrom, die im vierten Akt geschildert wird. Das wäre mit Sicherheit ein Stück geworden, das weniger zuversichtlich für die Völkerverständigung und das Zusammenleben der Religionen ausgefallen wäre.

Genau. Man spricht immer von der Ringparabel, aber nie von Gath, also von der zweiten entscheidenden Erzählung der Titelfigur. Die kurze Schilderung des

Pogroms und des Verlusts seiner gesamten Familie ist erschütternd. Und es ist bedenklich, dass dieser Aspekt in der Wahrnehmung des Stücks so ins Hintertreffen gerät. Erstens, weil es die Ringparabel schmälert, wenn man sie nicht vor diesem Hintergrund liest, und zweitens schmälert es auch die Leistung von Lessing. So wie Nathan glaubt ja auch Lessing trotzdem, dass sich etwas verändern oder verbessern lässt. An diesem Trotzdem liegt meiner Ansicht nach viel.

Nach 1945 waren Juden sehr stark mit der Erwartung konfrontiert, dass sie die Versöhnung befürworten und vorantreiben müssten. Aber natürlich sind Menschen viel komplexer. Der Wunsch, für Unrecht Rache zu nehmen, ist menschlich. Und bei Nathan ist gerade das Fehlen von Rachegefühlen bewundernswert, die man jemandem, dessen ganze Familie ermordet wurde, kaum verdenken könnte.

Eine Frage, die uns in diesem Zusammenhang auch beschäftigt hat, ist die Bedeutung der Ringparabel für den Verlauf des Stücks.

Die Ringparabel und die Reaktionen auf sie zeigen mir, wie realistisch Lessing die Wirkung solcher Erzählungen einschätzt. Menschen funktionieren eben nicht so, dass sich alle, nachdem sie dieses Märchen gehört haben, in die Arme fallen und alle Konflikte beiseitelegen. Wir legen nicht nach einer möglichen Erklärung unsere ganzen Vorurteile und unseren bisherigen Glauben ab. Die Ringparabel führt aber zu kleinen Veränderungen, stiftet Selbstzweifel und führt zu einer Verschiebung in der Einstellung Saladins gegenüber Nathan. Mehr als das von einer Metapher zu erwarten, wäre eine Überstrapazierung der Ringparabel.

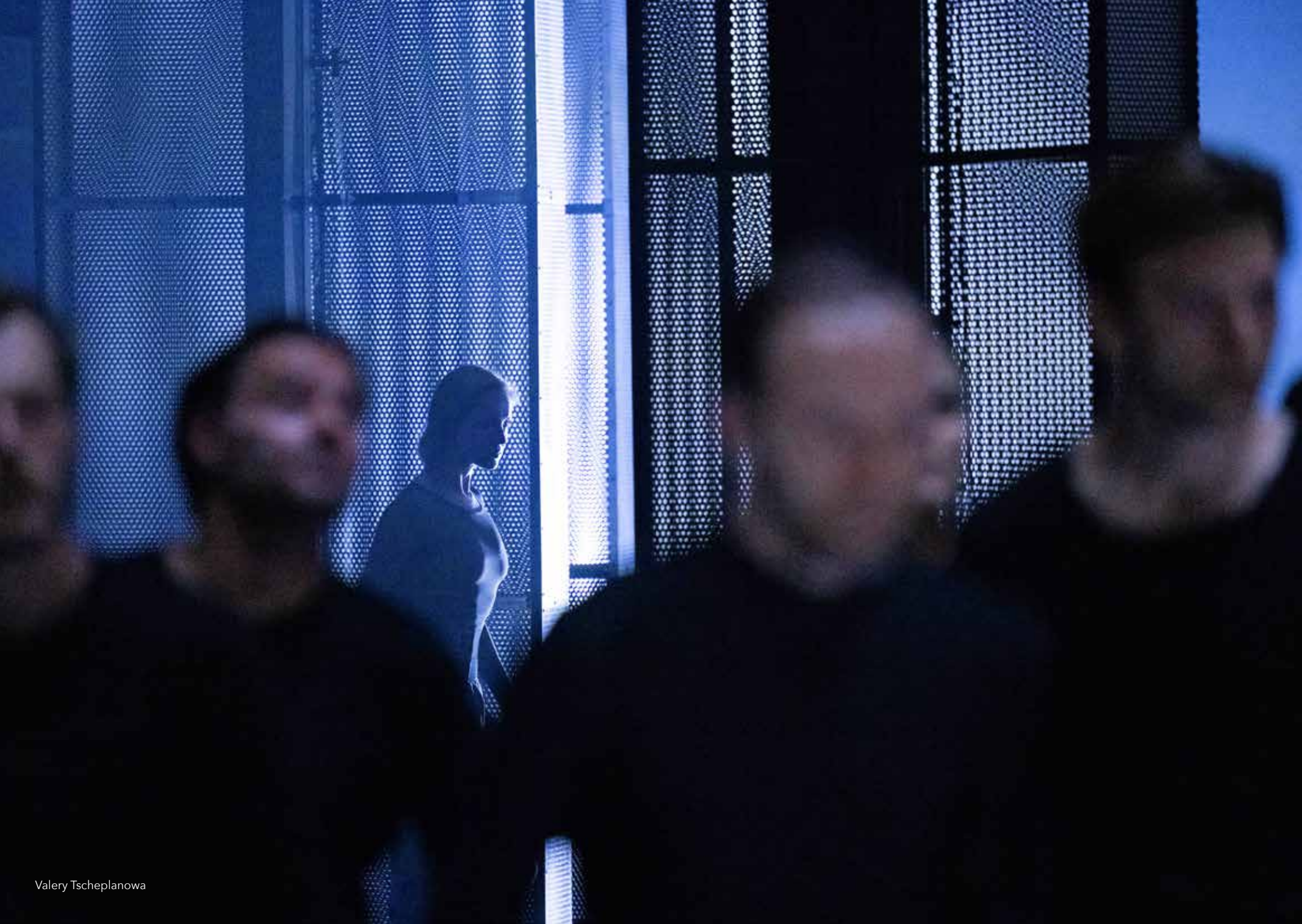
Das ist eben auch ein Zeichen für die Widerstände, die Lessing selber in seiner Zeit erfahren hat.

Gleichberechtigung muss gesellschaftlich immer erkämpft werden. Das gilt nicht nur im Fall von Antisemitismus. Jede Minderheitsgruppe, die für Gleichberechtigung oder Emanzipation kämpft, erfährt das – zur Zeit Lessings und auch heute. Das ist es gerade, was das Stück so zeitlos macht. Weil es nicht als Märchengeschichte abgetan werden kann.

Das Gespräch führten Antigone Akgün und Sebastian Huber.

Valery Tscheplanowa









Valery Tscheplanowa, Mehmet Ateşçi













Nicola Mastroberardino, Sören Kneidl, Aleksandra Ćorović, Marcel Kohler, Toni Jessen, Linn Reusse, Alida Stricker, Philipp Lehfeldt, Yannik Stöbener, Jürgen Lehmann

Antigone Akgün

Menschenrechte ohne Bürgerrechte?

Vom ambivalenten Verhältnis der Aufklärung zum Judentum

Ich habe das Glück, so manchen vortrefflichen Mann, der nicht meines Glaubens ist, zum Freunde zu haben. Wir lieben uns aufrichtig, ob wir gleich vermuthen, und voraussetzen, daß wir in Glaubenssachen ganz verschiedener Meinungen sind.

Dies entgegnete Moses Mendelssohn, der Vater der jüdischen Haskala (Aufklärung), 1769 dem Schweizer Kleriker Lavater – welcher ihn zuvor aufgefordert hatte, zum Christentum zu konvertieren – und stand damit für ein weltoffenes, freundschaftliches Miteinander von Christen und Juden ein, welches noch heute der europäischen Aufklärung als „Zeitalter der Toleranz“ zugeschrieben wird.

Tatsächlich gelang es der Aufklärung, einen Diskurs zu etablieren, der zu dem – seit dem 4. Jahrhundert stereotypisierten – Bild der Juden als ungläubige, intolerante Jesus-Mörder oder, dem Mythos von Ahasver zufolge, einer rastlos umherziehenden, gierigen Volksgruppe einen wertvollen Gegenentwurf postulierte:

Dass die Juden Menschen, wie alle übrigen, sind, dass sie also auch wie diese behandelt werden müssen, dass nur eine durch Barbarei und Religionsvorurteile veranlasste Drückung sie hinabwürdiget und verderbt habe; dass allein ein entgegengesetztes, der gesunden Vernunft und Menschlichkeit gemäßes Verfahren sie zu besseren Menschen und Bürgern machen könne, ist unbestreitbar,

schrieb etwa der preußische Jurist und Historiker Christian Wilhelm Dohm 1781 in seiner die Judenemanzipation prägenden Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden*.

Bis zu jenem Zeitpunkt blickten die Juden in Deutschland, wie im gesamten europäischen Raum, auf eine lange Historie des Ausschlusses zurück: Seit der ersten Welle antijüdischer Gewalt im antiken Alexandria (38 n. Chr.) wurden sie mehrheitlich ghettoisiert und hatten keine Niederlassungsrechte, sodass sie von Stadt zu Stadt weiterziehen und Berufe – wie den des Geldeintreibers – ausüben mussten, die von der Mehrheitsgesellschaft abgelehnt wurden. Erst ab dem Mittelalter begannen einige privilegierte jüdische Intellektuelle als „Kammerknechte“ besonderen kaiserlichen Schutz zu genießen und wurden, nach dem Westfälischen Frieden, als Hofjuden von absolutistischen Herrschern geduldet, die sich etwa durch die Einführung des „Toleranzgeldes“ an ihnen zu bereichern verstanden, ohne ihnen jedoch bürgerliche Rechte in den Hofstaaten zuerkennen zu wollen.

Vor dem Hintergrund der neuen aufklärerischen Leitideen – „Vernunft, Kritik, Mündigkeit“ – entwickelte sich im 18. Jahrhundert unter europäischen Intellektuellen und Philosophen ein öffentlicher Diskurs über die religiöse Toleranz gegenüber den Juden und ihre Eingliederung in die Gesellschaft. „Toleranz sollte eigentlich nur eine vorübergehende Gesinnung sein: sie muß zur Anerkennung führen. Dulden heißt beleidigen“, konstatierte beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe, der für die Auseinandersetzung mit dem „Fremden“, die Überwindung der Intoleranz und schlussendlich die Vielfalt der Religionen eintrat. Gleichwohl war es Goethe, dem eine Mischehe zwischen Juden und Christen zuwider war und der über das Frankfurter Ghetto schrieb: „Die Enge, der Schmutz, das Gewimmel, der Akzent einer unerfreulichen Sprache, alles zusammen machte den unangenehmsten Eindruck, wenn man auch nur am Tore vorbeigehend hineinsah.“

Folglich zeigte sich Goethe einerseits interessiert an der Idee der Toleranz des Judentums, andererseits blieben Juden ihm stets fremd, wie aus einem Briefwechsel mit Bettina Brentano (1835) hervorgeht, obgleich er „viele geistbegabte, feinfühligere Männer dieses Stammes kennen lernte“.

Das ambivalente Verhältnis Goethes zu den Juden ist übertragbar auf zahlreiche Philosophen der Aufklärung und zeugt davon, dass eine strukturelle Auseinandersetzung mit der Historie der Juden – sowohl ihrer Religion, als auch ihrer sozialen

und politischen Situation, die sich etwa in der Ghettoisierung spiegelte – nicht angestoßen wurde. Vielmehr gehörten die wenigen Juden, die am aufkommenden Diskurs beteiligt waren, einer assimilierten, privilegierten Klasse an, ihr Jüdischsein wurde folglich nicht mehr als anstößig wahrgenommen. Veranschaulicht wird diese Haltung auch in Lessings *Nathan der Weise*, wenn der Tempelherr über Nathan feststellt: „Welch ein Jude! – Und der so ganz nur Jude scheinen will!“ Dem Judentum näherte sich die Aufklärung kaum an, dem einzelnen Individuum mit jüdischer (abgelegter) Familiengeschichte schon eher.

So mag es auch nicht verwundern, dass Immanuel Kant sich zwar als Verfechter von Toleranz und Pazifismus präsentierte – etwa in seiner berühmten Schrift *Zum ewigen Frieden* –, sein Verständnis des Judentums jedoch stark von christlichen Vorurteilen geprägt war, die er nicht infrage stellte. So schrieb er in *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) über das jüdische Volk:

Die unter uns lebenden Palästiner sind durch ihren Wuchergeist seit ihrem Exil, auch was die größte Menge betrifft, in den nicht ungegründeten Ruf des Betrugers gekommen. Es scheint nun zwar befremdlich, sich eine Nation von Betrügnern zu denken; aber ebenso befremdlich ist es doch auch, eine Nation von lauter Kaufleuten zu denken, deren bei weitem größter Teil, durch einen alten, von dem Staat, darin sie leben, anerkannten Aberglauben verbunden, keine bürgerliche Ehre sucht, sondern dieser ihren Verlust durch die Vorteile der Überlistung des Volks, unter dem sie Schutz finden, und selbst ihrer untereinander ersetzen wollen.

Außerdem zweifelte Kant in der Schrift *Streit der Fakultäten* die Moral der Juden an und charakterisierte sie selbst als intolerant und eigennützig: „Intolerant und dogmatisch, ohne Moral der Menschlichkeit, nur dem eignen Interesse geweiht.“

Antijüdische Bilder finden sich auch bei Jean-Jacques Rousseau. In seinen Schriften *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* und *Gesellschaftsvertrag* sowie *Emil oder Über die Erziehung* zeichnete er ein, wie Samuel Salzborn es beschrieb, problematisches Verhältnis zum Judentum. Rousseau kritisierte das jüdische Volk, sofern es seiner Orthodoxie treu blieb, und forderte eine Emanzipation der Juden aus ihrer Religion ein, damit sie Teil eines bürgerlichen Staates werden können, in welchem der Einzelne seine Überzeugungen und Interessen dem Gemeinwohl unterordnet. Ob das den Juden gelinge, daran hegte Rousseau Zweifel: In *Emil oder Über die Erziehung*

stellte er dar, dass die Juden – von den babylonischen und syrischen Königen unterworfen – sich geweigert hätten, die Götter ihrer Sieger zu verehren. Dieses Phänomen betrachtete er als den Schlüssel für das Verständnis aller historisch bekannten Judenverfolgungen, was äußerst problematisch ist, weil es verkennt, dass die Diskriminierung der Juden durch die christliche Mehrheitsgesellschaft nicht nur religiös, sondern primär ökonomisch motiviert war. Außerdem birgt diese Argumentation die Gefahr, Diskriminierung zu legitimieren, sofern eine Minderheit sich nicht bereit erklärt, dem Willen der Mehrheit zu folgen.

Dieses Streben Rousseaus, die Juden aus ihrer Religion zu emanzipieren, reiht sich in die Vorstellung zahlreicher englischer wie französischer Deisten ein, die mehrheitlich die Position vertraten, Gott habe zwar die Welt geschaffen, könne aber keinen weiteren Einfluss auf die weltlichen Geschehnisse ausüben. Die Deisten sahen im orthodoxen Judentum eine überholte, kulturell rückständige Religion und die Juden – durch deren lange Abhängigkeit von anderen Nationen – als ein korruptes und minderwertiges Volk an. Einer der bekanntesten Vertreter des Deismus, Voltaire, der selbst zahlreiche Arbeitsbeziehungen zu jüdischen Intellektuellen pflegte, schrieb dazu in dem Artikel „Juifs“ aus seinem *Dictionnaire Philosophique*:

Die Juden sind ein Volk, das nur von den Nationen lebt, die es erst bei sich aufgenommen. Seit sie vertrieben sind aus Palästina, haben sie ihre Nation nicht bewahrt und keine neue gegründet. Sie haben keine Gesetze und keine Regierung, leben als Fremdkörper in jeder Nation, die sie aufnimmt, haben keine Kultur, keine Wissenschaft, sondern leben von dem, was sie von andern erwerben. Sie haben keine Mittel oder Fähigkeiten, um je ein Vaterland zu gründen oder zu erhalten. Besitzen keine Tugend und Moral, noch Achtung vor dem eigenen Gesetz oder dem fremden. Sie sondern sich von anderen ab, sind voller Egoismus, Selbstsucht, Eigennutz und so bedrohen sie den Frieden aller.

Auch sein Anliegen war es, die „bürgerliche Verbesserung“ der Juden voranzutreiben, was allerdings auch eine sittliche Regeneration der Juden und das Ablegen ihrer Religion einschloss, um sie langfristig zu befähigen, bürgerliche Rechte erlangen zu können. Immanuel Kant unterstützte diese durchaus problematische Logik von Konversion durch Assimilation:

Die Euthanasie des Judentums ist die reine moralische Religion mit Verlassung aller alten Satzungslehren, deren einige doch im Christentum (als messianischem Glauben) noch zurück behalten bleiben müssen; welcher Sektenunterschied endlich doch auch verschwinden muß und so das, was man als den Beschluß des großen Dramas des Religionswechsels auf Erden nennt (die Wiederbringung aller Dinge), wenigstens im Geiste herbeiführt, da nur ein Hirt und eine Herde stattfindet.

Auf praktischer Ebene wurde der kulturellen Isolation der Juden jedoch kaum entgegengewirkt; ihre Assimilation wurde seitens der damaligen christlichen Mehrheitsgesellschaft nicht unterstützt, zumal der Diskurs darüber auch in einer sehr kleinen Gruppe von Literaten und Philosophen geführt wurde. Stattdessen waren es die Juden selbst, welche im 18. Jahrhundert ihre eigene innerjüdische Haskala initiierten und durch diese Reform- und Erneuerungsbewegung des Judentums nach einem rationalen Verständnis der eigenen Religion sowie nach Offenheit – christlichen Lehren und modernen Wissenschaften gegenüber – strebten. Schlüsselfigur dieser Bewegung wurde Moses Mendelssohn, der einen toleranten, weltoffenen, in seiner eigenen Religion verwurzelten Juden verkörperte, der den stetigen Austausch mit anderen christlichen Intellektuellen suchte und diese Lebensweise auch propagierte:

Wer die öffentliche Glückseligkeit nicht störet, wer gegen die bürgerlichen Gesetze, gegen euch und seine Mitbürger rechtschaffen handelt, den lasset sprechen, wie er denkt, Gott anrufen nach seiner und seiner Väter Weise und sein ewiges Heil suchen, wo er es zu finden glaubet. Und noch itzt kann dem Hause Jacobs kein weiserer Rat erteilt werden, als eben dieser. Schicket euch in die Sitten und in die Verfassung des Landes, in welches ihr versetzt seid, aber haltet standhaft bei der Religion eurer Väter. Traget beide Lasten, so gut ihr könnet.

Während die Haskala sich durch alle Ebenen der jüdischen Gemeinschaft hindurch zog, blieb der Toleranzdiskurs seitens der christlichen Philosophen der breiten Masse der Gesellschaft verschlossen und gründete zudem auf christlichen Vorurteilen über das Judentum, die nicht weiter reflektiert wurden. Moses Mendelssohn sah diese einseitige Form der Aufklärung, die einerseits die Assimilation der Juden einforderte, aber sich ihnen gesellschaftlich nicht öffnete, skeptisch: „Man stellt sich das collective Ding, das menschliche Geschlecht, wie eine

einzigste Person vor, und glaubt, die Vorsehung habe sie hierher gleichsam in die Schule geschickt, um aus dem Kinde zum Manne erzogen zu werden.“

Allen Bemühungen der Haskala zum Trotz, nahm sich der Diskurs der christlichen Dominanzgesellschaft im Zuge der Assimilation der Juden heraus, eine neue politische Emanzipationsdebatte zu eröffnen: Sollte man den Juden nun Menschenrechte oder etwa sogar Bürgerrechte gewähren? Johann Gottlieb Fichte schrieb dazu in seinem *Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution*:

Menschenrechte müssen sie haben. [...] denn sie *sind* Menschen, und ihre Ungerechtigkeit berechtigt uns nicht, ihnen gleich zu werden. [...] Wenn du gestern gegessen hast, und hungerst wieder und hast nur auf heute Brod, so gibst dem Juden, der neben dir hungert, wenn er gestern nicht gegessen hat, und du tust sehr wohl daran. – Aber ihnen Bürgerrechte zu geben, dazu sehe ich wenigstens kein Mittel, als das, in einer Nacht ihnen allen die Köpfe abzuschneiden und andere aufzusetzen, in denen auch nicht eine jüdische Idee sey. Um uns vor ihnen zu schützen, dazu sehe ich wieder kein anderes Mittel, als ihnen ihr gelobtes Land zu erobern, und sie alle dahin zu schicken.

Er warnte vehement davor, den Juden Bürgerrechte zuzuerkennen, konnte Juden nicht unabhängig von dem ihm vertrauten antijüdischen Bild denken: „Ich sage, daß mich nie ein Jude betrog, weil ich mich nie mit einem einließ, daß ich mehrmals Juden, mit eigener Gefahr und zum eigenen Nachteil in Schutz genommen, daß also nicht Privatanimosität aus mir spricht.“

Gleichwohl verstand sich Fichte, wie es auch die bereits angeführten Philosophen taten, als toleranter, aber eben vorsichtiger Zeitgenosse:

Fern sei von diesen Blättern der Gifthauch der Intoleranz, wie er es von meinem Herzen ist! Derjenige Jude, der [...] zur allgemeinen Gerechtigkeits-, Menschen- und Wahrheitsliebe hindurchdringt, sei mir ein Held und ein Heiliger. Ich weiß nicht, ob es deren gab oder gibt. Ich will es glauben, sobald ich ihn sehe.

Der Jude als Figur, die in stetiger Bringschuld steht und sich von dem ihm ewig entgegengebrachten Misstrauen nicht wirklich lossagen kann – dieser Zustand änderte sich nicht, trotz der weltoffenen Leitgedanken der europäischen Aufklärung.

Zweifelsohne trug die Aufklärung zur Annäherung beider Religionen bei. Sie wurde jedoch dominiert von der christlich geprägten Mehrheitsgesellschaft, die die Assimilation der Juden einforderte und damit ein eigentümliches Bild von Toleranz vertrat: Wer sich nicht aus dem Judentum emanzipieren wollte, dem sollten Bürgerrechte nicht zuerkannt werden. Auch entfernte sich der Diskurs, den die Philosophie der Aufklärung führte, niemals vollends von der klischierten Dämonisierung des Judentums, die sich aus dem christlichen Kontext weitertradierte. Zudem setzte sich die Schicht der Aufklärer aus privilegierten Adeligen zusammen, die in einer großen Distanz zum Volk standen. Es bleibt also fraglich, inwiefern die Mehrheit der jüdischen Menschen wirklich von der Aufklärung profitieren konnte und nicht eher Spielball blieb in einem ambivalenten Versuch von Toleranz, in dem der einzelne, intellektuelle Jude zwar (endlich!) als Mensch anerkannt wurde, der Jude an sich aber weiterhin Chiffre alles Schlechten blieb.

Nachweise

- Moses Mendelssohn: Schreiben an den Herrn Diaconus Lavater zu Zürich.
In: Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften (Jubiläumsausgabe), hg. von F. Bamberger u. a., fortgesetzt von A. Altmann, Bd. VII, S. 13.
Christian Konrad Wilhelm von Dohm: Über die bürgerliche Verbesserung der Juden, Nachdruck der Ausgabe Berlin und Stettin 1781–1783.
Maximen und Reflexionen Nr. 151. In: Goethes Werke, hg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), Bd. XII, S. 385.
Goethes Werke, Bd. IX, S. 149f.
Ludwig Achim von Arnim: Über die Kennzeichen des Judentums. In: Ludwig Achim von Arnim: Texte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen 2008, S. 107f.
Kants Werke (Akademie Textausgabe), Bd. VII, S. 205f.
Immanuel Kant: Streit der Fakultäten. In: Kants Werke, Bd. VII, S. 52f.
Voltaire: Juifs. In: Dictionnaire Philosophique Portatif, 4 Bde., Bd. 17–20. Paris 1878–1879, S. 520f.
Moses Mendelssohn: Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum.
In: Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften (Jubiläumsausgabe), hg. von F. Bamberger u. a., fortgesetzt von A. Altmann, Bd. VII, S. 198.
Johann Gottlieb Fichte: Sämtliche Werke, Band VI. Berlin 1845, S. 149f.
Johann Gottlieb Fichte: Gesamtausgabe, hg. von Reinhard Lauth und Hans Jacobs, Band I. Stuttgart 1964, S. 292.
Klaus L. Bergmann: Grenzen der Toleranz. Juden und Christen im Zeitalter der Aufklärung, Köln 2001.

Antigone Akgün (* 1993) studierte, nach einer Schauspielausbildung in Griechenland, Theaterwissenschaft, Klassische Philologie und Dramaturgie in Frankfurt am Main. Sie arbeitet als Regisseurin und Autorin – mit Einladungen zum Spielart Festival München, Heidelberger Stückemarkt und Brechtfestival.



ULRICH RASCHE

Ulrich Rasche machte sich mit formstrengen Chorprojekten einen Namen als Regisseur. Nach einem Studium der Kunstgeschichte folgten Arbeiten u. a. am Staatstheater Stuttgart, bei den Wiener Festwochen, an der Volksbühne Berlin, am Schauspiel Frankfurt, am Deutschen Theater Berlin und am Wiener Burgtheater.

Nach viel beachteten Arbeiten an diversen Häusern reüssierte Rasche bei der Eröffnung der Spielzeit 2016/17 am Münchner Residenztheater mit Schillers *Die Räuber*. Christine Dössel schrieb dazu in der Süddeutschen Zeitung: „Rasches *Räuber*-Unternehmung ragt steil und gesamtwerklich kühn aus dem Normalspielbetrieb heraus.“ In der Folge wurde Ulrich Rasche mit seiner *Räuber*-Inszenierung zum Theatertreffen 2017 eingeladen, und Theater heute wählte ihn im selben Jahr zum „Bühnenbildner des Jahres“. 2018 wurde Ulrich Rasche ein weiteres Mal zum Berliner Theatertreffen eingeladen, diesmal mit seiner Inszenierung von *Woyzeck* (Theater Basel). Seine Inszenierung von Aischylos' *Die Perser* (Koproduktion von Schauspiel Frankfurt und Salzburger Festspielen) erhielt 2018 den NESTROY-Preis als „Beste Aufführung im deutschsprachigen Raum“. Für seine Dresdner Arbeit *Das große Heft* erhielt Ulrich Rasche die dritte Einladung in Folge zum Berliner Theatertreffen.

Mit *Die Bakchen* eröffnete Ulrich Rasche 2019 die Spielzeit am Wiener Burgtheater. Es folgten Arbeiten am Deutschen Theater Berlin und am Residenztheater München. Am Grand Théâtre de Genève feierte Rasche

mit Richard Strauss' *Elektra* Anfang 2022 sein Debüt als Opernregisseur. Für das Bühnenbild dieser Produktion wurde er mit dem Oper! Award 2023 für das „Beste Bühnenbild“ ausgezeichnet. Im Sommer 2022 entstand zudem als Koproduktion des Athens and Epidaurus Festival und des Münchner Residenztheaters die Produktion *Agamemnon*. Mit Büchners *Leonce und Lena* kehrte Ulrich Rasche im Januar 2023 an das Deutsche Theater Berlin zurück. Im Mai 2023 wurde ihm der renommierte Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis verliehen.



NICO VAN WERSCH

Nico van Wersch, geboren 1987, studierte Komposition und zeitgenössisches Gitarrenspiel. Er ist Postgenrekomponist, Klangkünstler und Musiker, der an der Schnittstelle zwischen irisierender Percussion und digitalem Zeitgeschehen arbeitet. Als langjähriger Kollaborateur von Ulrich Rasche entwarf er Echtzeit-Kompositionstechniken wie Mikro-Modularität und pressure composing, die auf diese Zusammenarbeit zugeschnitten waren – und kreierte so u. a. am Burgtheater Wien, bei den Salzburger Festspielen, am Schauspiel Frankfurt, am Residenztheater München, beim Athens and Epidaurus Festival und am Deutschen Theater Berlin ausschweifende Partituren.

Darüber hinaus war er als Gitarrist tätig, u. a. beim Ensemble Modern, beim Ensemble Musikfabrik der Volksbühne Berlin – und im Rahmen seiner intensiven Zusammenarbeit mit Helmut Oehring und Ari

Benjamin Meyers. Mit seinem Ensemble gastiert er dieses Jahr bei den Salzburger Festspielen, um einen schwankenden Grund zu setzen, der Spielerinnen und Zuschauerinnen gleichermaßen in Trance zu versetzen sucht.

SARA SCHWARTZ

Sara Schwartz studierte Kostümbild an der Hochschule der Künste in Berlin. Bereits während des Studiums entstanden erste Arbeiten für Produktionen von Michel Laub, Haiko Pfost und Immo Karaman. Von 2003 bis 2005 arbeitete sie als feste Kostümassistentin an den Münchner Kammerspielen. Seit 2005 ist sie als freie Kostümbildnerin für Schauspiel und Oper tätig; seither verbindet sie auch eine langjährige und kontinuierliche Zusammenarbeit mit Ulrich Rasche, Marco Štorman und lange auch mit Felicitas Brucker – mit Arbeiten u. a. für die Münchner Kammerspiele, die Wiener Festwochen, das Wiener Burgtheater, an den Schauspielhäusern in Frankfurt, Stuttgart und Hannover, am Theater Basel und am Maxim Gorki Theater Berlin.

Opernarbeiten mit Ulrich Rasche und Marco Štorman führten sie an die Staatsoper Stuttgart, die Komische Oper Berlin, ans Theater Bremen sowie das Grand Théâtre de Genève. Außerdem entwickelte sie Kostüme für den Filmregisseur Ulrich Seidl zu der Produktion *Böse Buben/Fiese Männer* bei den Wiener Festwochen und an den Münchner Kammerspielen (2012).

Neben dem Theater arbeitet Sara Schwartz auch in den Studios der bildenden Künstlerinnen Jorinde Voigt, Monica Bonvicini und Mariechen Danz. *Nathan der Weise* ist nach Aischylos' *Die Perser* 2018 die zweite Arbeit, die zusammen mit Ulrich Rasche bei den Salzburger Festspielen entsteht.



TONI JESSEN

Toni Jessen, geboren 1984 in Königs Wusterhausen (Brandenburg), studierte Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, nachdem er bereits unter der Leitung von Sebastian Mauksch beim Jugendtheater P14 der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz gespielt hatte. Es folgten Gastengagements an das Schauspiel Frankfurt, an die Schaubühne Berlin und ein festes Engagement an das Schauspiel Stuttgart, wo er mit Regisseurinnen wie Christian Weise, Nora Schlocker, Claudia Bauer und Mareike Mikat zusammenarbeitete.

Seit 2013 lebt und arbeitet Toni Jessen als freier Theater- und Filmschauspieler, Hörspielsprecher und Dozent wieder in Berlin. Seitdem realisierte er Projekte mit COSTA COMPAGNIE in Heidelberg, mit Marc Wortel am Frascati Theater Amsterdam, mit dem Musiktheaterkollektiv Hauen und Stechen an der Neuköllner Oper sowie mit Prinzip Ballo und Daniel Schrader im Berliner Ballhaus Ost.

Eine enge Zusammenarbeit verbindet Toni Jessen mit Ulrich Rasche, in dessen Produktionen er – neben seiner schauspielerischen Tätigkeit – auch als Sprechchorleiter fungiert, so etwa auch in Aischylos' *Die Perser*, die 2018 bei den Salzburger Festspielen Premiere hatten. Die Arbeiten *Die Räuber* (Residenztheater München), *Woyzeck* (Theater Basel) und *Das große Heft* (Staatstheater Dresden) wurden alle zum Theatertreffen nach Berlin eingeladen.



ALON COHEN

Alon Cohen, geboren 1970 in Jerusalem, arbeitet als Lichtdesigner, Programmierer, technischer Leiter und Berater und lebt seit 2021 in Deutschland.

Bereits als Jugendlicher kam er über seinen Vater und dessen Arbeit am Jerusalemer Theater in Kontakt mit der Bühne und den darstellenden Künsten und begann in den Sommerferien, selbst am Theater auszuweichen, zunächst als Filmvorführer und Lehrling, woraus am Ende ein Beruf wurde. Anfang der 1990er-Jahre ging Alon Cohen nach Tel Aviv, wo er als Beleuchtungsprogrammierer arbeitete und sich auf die damals neue Technik der „automatisierten Beleuchtung“ spezialisierte, die er auf vielen verschiedenen Gebieten einzusetzen begann, von der Bühne über Tanztheater und in Fernsehstudios bis hin zu Filmsets, Live-Konzerten und großen Bühnenshows. Inspiriert durch die 1994 von Marc Brickman für Pink Floyd konzipierte Bühnenshow interessierte er sich für neue Beleuchtungstechniken und arbeitete regelmäßig mit dem berühmten Lichtdesigner Avi Yona („Bambi“) Bueno, der sein Mentor wurde und großen Einfluss auf die weitere Entwicklung von Cohens Lichtsprache hatte.

Seit Beginn der 2000er-Jahre realisierte Cohen Programmierungen und Lichtkonzepte u. a. für das Habima- und das Camerlino Theater in Tel Aviv, für die Beatgruppe Mayumana und das Israel Philharmonic Orchestra. Er hat mit der Batsheva Dance Company und dem Israel Ballet sowie Choreografinnen wie Yasmeen Godder und Inbal Pinto gearbeitet.

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit bildet er Studierende aus und ist zudem immer wieder als Assistent und Chefprogrammierer für Avi Yona Bueno tätig. Er arbeitet regelmäßig mit der L-E-V Dance Company von Sharon Eyal und Gai Behar zusammen sowie für tanzmainz, das Staatsballett Berlin, die Königlichen Opernhäuser in Stockholm und Göteborg, die Opéra national de Paris und das Nederlands Dans Theater.



RAIMUND HORNICH

Raimund Hornich, geboren 1982 in Graz, lebt in Wien und arbeitet als Sounddesigner und Tonmeister. Von 2008 bis 2022 war er am Burgtheater tätig, u. a. für Andrea Breth, Jan Bosse, Frank Castorf, Barbara Frey, Herbert Fritsch, Matthias Hartmann, Alvis Hermanis, Ulrich Rasche, Michael Thalheimer und Kay Voges. Seit 2023 ist Raimund Hornich freischaffend tätig.



SEBASTIAN HUBER

Sebastian Huber, 1964 in Freiburg/Breisgau geboren, ist Dramaturg am Burgtheater in Wien. Nach dem Studium der Germanistik und Theaterwissenschaften in München und Berlin wurde er 1990 erstmals als Dramaturg an das Bayerische Staatsschauspiel in München engagiert.

Es folgten Engagements bei den Vereinigten Bühnen Graz, wo er Chef dramaturg des Schauspiels war, am Thalia Theater Hamburg, dem Staatstheater Stuttgart und am Wiener Burgtheater, bevor er von 2011 bis 2019 Chef dramaturg und Stellvertretender Intendant am Residenztheater in München wurde. Er hat u. a. mit Frank Castorf, Dimiter Gotscheff, Oliver Frljić, Friederike Heller, Mateja Koležnik, Johann Kresnik, Martin Kušej, Robert Lepage, Hans Neuenfels, René Pollesch und Johan Simons zusammengearbeitet. Mit Ulrich Rasche arbeitet er nach Schillers *Die Räuber*, Hofmannsthals *Elektra* (2016 und 2019, Residenztheater München) und *Die Bakchen* von Euripides am Burgtheater (2019) nun das vierte Mal zusammen.

In den Jahren 2005 und 2006 war Sebastian Huber als dramaturgischer Berater des Schauspielers Martin Kušej bei den Salzburger Festspielen tätig. Mit ihm hat er bei den Salzburger Produktionen von Shakespeares *Hamlet*, Nestroys *Höllenangst* und Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* zusammengearbeitet. In Salzburg haben die beiden auch erstmals zusammen Oper gemacht: *Don Giovanni* im Jahr 2002 mit Nikolaus Harnoncourt am Pult. Es folgten weitere Operarbeiten in Zürich, München, Amsterdam und Wien.

Bei den Salzburger Festspielen 2022 war Sebastian Huber Dramaturg bei Ivo van Hoves Produktion *Ingo Stadt* von Marieluise Fleißer auf der Perner-Insel.

Seit Ende der 1990er-Jahre ist er immer wieder auch in der Lehre tätig gewesen. Er hat Bühnenbild-, Dramaturgie- und Regieklassen in Hamburg, München, Stuttgart, am Max Reinhardt Seminar in Wien sowie am Mozarteum Salzburg unterrichtet.



VALERY TSCHPLANOWA

Valery Tscheplanowa, 1980 in Kasan (Russland) geboren, kam mit acht Jahren nach Deutschland und besuchte von 1997 bis 1999 die Palucca Hochschule für Tanz in Dresden. Von 1999 bis 2005 studierte sie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin und war danach bis 2009 festes Ensemblemitglied am Deutschen Theater Berlin. Hier arbeitete sie u.a. mit Dimitri Gotscheff in Ben Jonsons *Volpone* (2006), Heiner Müllers *Hamletmaschine* (2007) sowie Dejan Dukowskis *Das Pulverfass* (2008). 2007 spielte sie die Marlene in Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Regie: Philipp Preuss). In Michael Thalheimers Regie entstand im selben Jahr *Die Fledermaus*. 2009 erarbeitete sie mit Jürgen Gosch *Idomeneus* von Roland Schimmelpfennig.

Von 2009 bis 2013 war Valery Tscheplanowa am Schauspiel Frankfurt engagiert, wo sie 2011 die Titelrolle in Andreas Kriegenburgs Inszenierung von Goethes *Stella* kreierte. Ihre Zusammenarbeit mit Philipp Preuss setzte sie 2010 in *Alice im Wunderland* sowie 2013 als Käthchen in Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* fort. Bei Günter Krämer spielte sie 2012 in *Faust II* und in Oscar Wildes *Salomé*.

2013 gab Valery Tscheplanowa ihr Debüt am Residenztheater München in Dimitri Gotscheffs *Zement*-Inszenierung von Heiner Müller und war hier bis 2016 u.a. in der Titelrolle von Goethes *Torquato Tasso* (Regie: Philipp Preuss), als Franz Moor in Schillers *Die Räuber* (Regie: Ulrich Rasche) und in der Titelrolle von Sophokles' *Antigone*

(Regie: Hans Neuenfels) zu sehen. 2017 spielte sie an der Berliner Volksbühne Gretchen und Helena in Frank Castorfs *Faust*-Inszenierung, im selben Jahr arbeitete sie am Berliner Ensemble in *Les Misérables* erneut mit Frank Castorf zusammen.

Parallel zu ihrer Theaterarbeit dreht Valery Tscheplanowa immer wieder mit namhaften Filmregisseur:innen. Im Kino wirkte sie u.a. in Andreas Dresens *Whisky mit Wodka* (2009) mit. Mit Dominik Graf entstand *Im Angesicht des Verbrechens* (2010), mit Jan Schomburg *Über uns das All* und mit Christian Schwochow der TV-Zweiteler *Der Turm* (2012). 2017 wirkte sie in Elina Psykous *Son of Sofia* mit; 2018 spielte sie im Berliner *Tatort* (Regie: Roland Suso Richter), 2019 in *Der Zürich-Krimi*. Zuletzt stand Valery Tscheplanowa für den Thriller *Shadowplay* (Regie: Måns Mårild), die Spielfilme *Trümmernädchen* (Regie: Oliver Kracht), *Das Haus* und *Das Netz* (Regie: Rick Ostermann) sowie für die Filmserie *Torstraße 1* (Regie: Sherry Hormann) und für Mareike Wegeners Spielfilmdebüt *ECHO* vor der Kamera.

Für die Titelrolle in Schillers *Maria Stuart* (Regie: Michael Thalheimer) wurde Valery Tscheplanowa 2011 für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST nominiert; 2014 wurde sie für ihre Rolle in *Zement* mit dem Alfred-Kerr-Darstellerpreis ausgezeichnet; für ihre Darstellung in Castorfs *Faust*-Inszenierung wurde sie 2017 von Theater heute zur „Schauspieler:in des Jahres“ gewählt. 2018 erhielt sie den Ulrich-Wildgruber-Preis und den Deutschen Hörbuchpreis als „Beste Interpretin“ für Paulus Hochgatterers *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war*.

Bei den Salzburger Festspielen war Valery Tscheplanowa 2018 zum ersten Mal in Ulrich Rasches Inszenierung von Aischylos' *Die Perser* zu sehen, die dann ans Schauspiel Frankfurt übersiedelte und mit dem NESTROY-Preis 2018 als „Beste Aufführung im deutschsprachigen Raum“ ausgezeichnet wurde. Im Sommer 2019 war Valery Tscheplanowa die Buhlschaft an der Seite von Tobias Moretti als Jedermann.



JULIA WINDISCHBAUER

Julia Windischbauer, geboren 1996 in Linz, studierte an der Otto Falckenberg Schule in München. 2019 erhielt sie den O.E. Hasse-Preis der Akademie der Künste Berlin und begann noch während ihres dritten Studienjahres ihr Erstengagement an den Münchner Kammerspielen, wo sie u.a. mit Toshiki Okada (*The Vacuum Cleaner*; eingeladen zum Theatertreffen 2020) und Stefan Pucher (*König Lear*) arbeitete. Ab der Spielzeit 2020/21 war sie Ensemblemitglied am Deutschen Theater Berlin und spielte u.a. in Schillers *Maria Stuart* (Regie: Anne Lenk; eingeladen zum Theatertreffen 2021), Shakespeares *Der Sturm* (Regie: Jan Bosse) und Sophokles' *Oedipus* (Regie: Ulrich Rasche).

Neben ihrer Theaterarbeit wirkt Julia Windischbauer regelmäßig in Filmproduktionen mit. Für ihre Rolle in *PARA:DIES* (Regie: Elena Wolff) wurde sie 2022 mit dem Max Ophüls Preis und dem Diagonale Schauspielpreis ausgezeichnet. Mit der Saison 2023/24 wechselt Julia Windischbauer als festes Ensemblemitglied ans Wiener Burgtheater.



NICOLA MASTROBERARDINO

Geboren 1978 in Zürich, absolvierte Nicola Mastroberardino sein Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und Theater seiner Heimatstadt. Engagements führten ihn danach an das Schauspiel Essen (2005–2010), ans Schauspielhaus Bochum (2010–2015) und ans Theater Basel (2015–2019). 2019 folgte er Andreas Beck ans Residenztheater nach München.

2008 erhielt er den Aalto-Bühnenpreis für junge Künstler, 2009 den Förderpreis der Berliner Akademie der Künste in der Sektion „Darstellende Kunst“ sowie 2013 den Bochumer Theaterpreis in der Sparte „Arrivierter Künstler“. Er arbeitete u.a. mit den Regisseur:innen David Bösch, Anselm Weber, Sebastian Nübling, Lisa Nielebock, Katharina Thalbach, Hermann Schmidt-Rahmer, Nora Schlocker, Thorleifur Örn Arnarsson, Stefan Bachmann und Thom Luz. In Inszenierungen von Simon Stone, Ulrich Rasche, Claudia Bauer und Philipp Stölzl wurde er 2017, 2018, 2019 und 2023 zum Berliner Theatertreffen eingeladen.



ALMUT ZILCHER

Almut Zilcher, geboren in Graz, schloss ihre Ausbildung 1974 am Mozarteum in Salzburg ab. 1992 wurde sie von der Fachzeitschrift Theater heute für die Darstellung der Titelrolle in *Fräulein Julie* (Regie: Dimiter Gotscheff) zur „Schauspielerin des Jahres“ gewählt.

Sie spielte am Deutschen Schauspielhaus und am Thalia Theater in Hamburg, am Schauspielhaus Bochum, am Schauspiel Frankfurt, am Schauspiel Köln und an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Seit der Spielzeit 2006/07 ist sie festes Ensemblemitglied am Deutschen Theater Berlin. Almut Zilcher arbeitete u.a. mit den Regisseur:innen Adolf Dresen, George Tabori, Leander Haußmann, Werner Schroeter, Karin Beier, Jossi Wieler, Karin Henkel, Nicolas Stemmann, Michael Thalheimer und Hans Neuenfels. Eine enge Zusammenarbeit verband sie mit Dimiter Gotscheff, zuletzt in Tschechows *Krankenzimmer Nr. 6*, Aki Kaurismäkis *Der Mann ohne Vergangenheit* und Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten | Mommsens Block*. 2011 erhielt sie zusammen mit Samuel Finzi, Wolfram Koch und Dimiter Gotscheff den Theaterpreis der Stiftung Preußische Seehandlung.

Bei den Salzburger Festspielen debütierte Almut Zilcher 1996 in Leander Haußmanns *Sommernachtstraum*-Inszenierung; 2001 war sie in Roland Schimmelpfennigs *Die vier Himmelsrichtungen* zu sehen, 2013 in Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (Regie: Michael Thalheimer).



MEHMET ATEŞÇİ

Mehmet Ateşçi, 1987 in West-Berlin geboren, absolvierte seinen Bachelor und Master in Schauspiel an der Zürcher Hochschule der Künste. Während seiner Ausbildung, in der er Förderpreisträger der Armin Ziegler-Stiftung und des Zürcher Theatervereins war, wirkte er in Inszenierungen von Laura Koerfer, Peter Kastenmüller, Ralf Fiedler und Christoph Frick mit und spielte am Theater Luzern und am Ballhaus Naunynstraße in Berlin.

Ab der Spielzeit 2013/14 war er Ensemblemitglied des Maxim Gorki Theaters in Berlin, wo er u.a. mit Yael Ronen, Sebastian Nübling, Falk Richter, Nurkan Erpulat und András Dömötör arbeitete. Seit der Spielzeit 2019/20 ist er Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater, wo er in der Regie von Frank Castorf, Antonio Latella und dem Duo Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper spielte.

Für seine Darstellung der Miss Prism in *Bunbury* von Oscar Wilde (Regie: Antonio Latella) am Akademietheater in Wien wurde er 2019 mit dem NESTROY-Preis in der Kategorie „Beste Darstellung einer Nebenrolle“ ausgezeichnet. Mehmet Ateşçi wirkte in mehreren Kinoproduktionen mit, wie etwa *180 Grad* von Cihan Inan, *Nachspielzeit* von Andreas Pieper und *Nur eine Frau* von Sherry Hormann, sowie in der TV-Serie *Das Verschwinden* von Hans-Christian Schmid.

Mehmet Ateşçi ist Gründungsmitglied der seit 2021 bestehenden Initiative #Act-Out. Seit der Spielzeit 2022/23 gehört er zum Ensemble des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg.



ALEKSANDRA ĆOROVIĆ

Aleksandra Ćorović, in Herne geboren, studierte Anglistik und Romanistik an der Ruhr-Universität in Bochum. 2014 schloss sie ihr Schauspielstudium an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien mit einem Bachelor of Arts ab. Es folgten Engagements an zahlreiche Bühnen der freien Szene in Wien, an das Thalia Theater und auf Kampnagel in Hamburg, an das Berliner Ensemble sowie an das Théâtre National du Luxembourg. Seit 2019 stand sie am Wiener Burgtheater in *Die Bakchen* in der Regie von Ulrich Rasche auf der Bühne. Im selben Jahr erhielt sie beim FIAT – Festival of International Alternative Theatre in Podgorica (Montenegro) den Award for Best Actress für ihre Darstellung der Medea (nach Hans Henny Jahnn) in der Regie von Rieke Süßkow.

In der Spielzeit 2022/23 spielte Aleksandra Ćorović am Schauspielhaus Wien in *Oxytocin Baby* von Anna Neata in der Regie von Rieke Süßkow und am Schauspielhaus Graz in *Der Weg zurück* von Dennis Kelly in der Regie von András Dömötör sowie in *Sex Play* von Patty Kim Hamilton in der Regie von Sebastian Klinser und Daniel Foerster.



SÖREN KNEIDL

Sören Kneidl, 1989 in Detmold geboren, arbeitete nach seinem Abitur einige Jahre an Theatern und in anderen Kultureinrichtungen u.a. als Musiker und Pädagoge in São Paulo, Kapstadt und Thessaloniki, bevor er sein Schauspielstudium an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien begann. Seit 2018 ist Sören Kneidl als freier Schauspieler u.a. am Volkstheater Wien, am Stadttheater Klagenfurt, am Burgtheater und am Kosmos Theater in Wien zu sehen. Er steht außerdem regelmäßig für Film- und Fernsehproduktionen vor der Kamera. Sein Regiedebüt gab er 2020 gemeinsam mit seiner Band im Volx/Margareten mit dem Live-Hörspiel *In der Strafkolonie* nach Franz Kafka und Joseph Conrad.



MARCEL KOHLER

Marcel Kohler, 1991 in Mainz geboren, absolvierte sein Studium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Er war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Bereits während des Studiums übernahm er erste Rollen am Deutschen Theater Berlin, wo er seit 2015 festes Ensemblemitglied ist und mit renommierten Regisseur:innen wie Daniela Löffner, Stephan Kimmig, Jossi Wieler, Dušan David Pařízek und Kirill Serebrennikov arbeitete.

2015 debütierte er neben Susanne Wolff in Goethes *Clavigo* (Regie: Stephan Kimmig) bei den Salzburger Festspielen. 2021 kehrte er nach Salzburg zurück und spielte die Hauptrolle in Hofmannsthal's *Das Bergwerk zu Falun* in der Regie von Jossi Wieler. 2023 war er am Deutschen Theater Berlin in der Regie von Ulrich Rasche als Leonce in Büchners *Leonce und Lena* zu sehen. Zur Spielzeit 2023/24 wird Marcel Kohler in das Ensemble der Schaubühne Berlin wechseln.

Marcel Kohler ist auch regelmäßig als Regisseur und Bühnenbildner tätig. Während der Pandemie inszenierte er 2020 an der Theaterakademie August Everding München eine digitale Adaption von Thornton Wilders *Wir sind noch einmal davongekommen*. Diese Produktion wurde bei einer Retrospektive des Theaterpreises DER FAUST ausgezeichnet und erhielt 2021 den Dr. Otto Kasten-Preis der Intendant:innen-gruppe. 2022 führte Kohler Regie bei der Uraufführung von Roland Schimmelpfennig's *Märchen von der kleinen Meerjungfrau* am Theater Heidelberg. Das Stück wurde 2023 zu den Ruhrfestspielen Recklinghausen und

den Mülheimer Theatertagen eingeladen und gewann den Mülheimer KinderStücke-Preis 2023. Zudem ist Marcel Kohler Initiator und Gründungsmitglied des Neuen Künstlertheaters.

Marcel Kohler erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den O.E. Hasse-Preis 2014 und den Alfred-Kerr-Darstellerpreis 2016. In der Kritiker:innenumfrage der Zeitschrift Theater heute wurde Marcel Kohler 2016 zum „Nachwuchsschauspieler des Jahres“ gewählt. 2017 erhielt er den Daphne-Preis der TheaterGemeinde Berlin und 2023 den Kunstpreis Berlin der Akademie der Künste.



PHILIPP LEHFELDT

Philipp Lehfeldt, 1998 in Berlin geboren, studierte von 2019 bis 2022 Schauspiel an der Universität der Künste in Berlin. Im Rahmen seines Studiums arbeitete er u. a. mit den Regisseur:innen Laura Linnenbaum, Nina Mattenklotz, Hermann Schmidt-Rahmer und Nico Holonics. Seit Anfang 2023 ist Philipp Lehfeldt am Deutschen Theater Berlin in *Leonce und Lena* in der Regie von Ulrich Rasche zu sehen.



JÜRGEN LEHMANN

Jürgen Lehmann studierte Schauspiel an der Universität der Künste Berlin. Ab 1999 führten ihn Engagements an die Berliner Volksbühne (*Rosenkriege*, Regie: Karin Henkel), an das Deutsche Theater Berlin (*Verratenes Volk*, Regie: Einar Schleef) und an das Berliner Ensemble.

2004 begann er seine Zusammenarbeit mit Ulrich Rasche. Zunächst als Schauspieler in *231, East 47th Street* in den Sophiensælen, dann als Sprechchorleiter bei Rasches erstem Chorprojekt *Singing! Immateriell Arbeiten* im entkernten Palast der Republik. Es folgten viele weitere Projekte als Schauspieler und vorwiegend als Sprechchorleiter u. a. an der Berliner Volksbühne (*Seestücke*), am Schauspiel Stuttgart (*Kirchenlieder; Die Wellen*) und am Schauspiel Frankfurt (*Wilhelm Meister*), bei den Wiener Festwochen (*This is not a love song*) und bei den Salzburger Festspielen (*Die Perser*), am Residenztheater München (*Elektra*) und am Burgtheater in Wien (*Die Bakchen*). Zuletzt war er in Ulrich Rasches Regiearbeit *4.48 Psychose* von Sarah Kane am Deutschen Theater Berlin zu sehen.

Mit Fabian Hinrichs entwickelte er die Projekte *Die Zeit schlägt dich tot* für die Berliner Festspiele 2012 und *Ich.Welt.Wir. Es zischeln 1000 Fragen* für das Schauspielhaus Hamburg 2013.

Neben seinen Theaterarbeiten ist Jürgen Lehmann auch in Film- und Fernsehproduktionen zu sehen, zuletzt in der Serie *ZERV – Zeit der Abrechnung*. Zudem ist er als Dozent an verschiedenen Schauspiel- und Film-schulen tätig.



LINN REUSSE

Linn Reusse, geboren 1992 in Berlin, studierte von 2012 bis 2016 an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. Bereits vor und während ihres Studiums übernahm sie Rollen am Deutschen Theater Berlin, am Renaissance-Theater und am bat-Studio-theater sowie in Film- und Fernsehproduktionen (u. a. in *Goethe!*, Regie: Philipp Stölzl, oder *Bloch – Die Geisel*). In dem Kinofilm *Die Rote Zora* (2008; Regie: Peter Kahane) spielte sie die Titelrolle.

Seit der Spielzeit 2016/17 ist Linn Reusse Ensemblemitglied am Deutschen Theater Berlin. Dort arbeitete sie u. a. mit Stephan Kimmig, Daniela Löffner, Timofej Kuljabin, Lilja Rupprecht, Karin Henkel und Jossi Wieler. Bei den Nibelungen-Festspielen in Worms spielte Linn Reusse 2018 in der Regie von Roger Vontobel die Swanhild in *Siegfrieds Erben* von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel. 2019 erhielt sie den Daphne-Preis der TheaterGemeinde Berlin, mit dem herausragende junge Darsteller:innen der Berliner Kulturszene ausgezeichnet werden.

Linn Reusse ist zudem Mitglied des Neuen Künstlertheaters. Sie experimentiert mit Live-Zeichnungen auf der Bühne und betreibt gemeinsam mit der Journalistin Maja Goertz den Mental-Health-Blog *Semikolon*. Zudem arbeitet sie regelmäßig als Sprecherin für Hörbuch- und Hörspielproduktionen. Zur Spielzeit 2023/24 wechselt sie als Ensemblemitglied ans Deutsche Schauspielhaus Hamburg.



YANNIK STÖBENER

Yannik Stöbener schloss sein Schauspielstudium 2018 an der Theaterakademie August Everding in München ab. Bereits während des Studiums spielte er am Münchner Residenztheater in *Zement* von Heiner Müller (2014; Regie: Dimitter Gotscheff) und Jelineks *Wolken.Heim.* (2019; Regie: Matthias Rippert) sowie am Münchner Volkstheater in *Volpone* von Stefan Zweig nach Ben Jonson (2017; Regie: Abdullah Kenan Karaca).

2017 begann mit Schillers *Die Räuber* am Residenztheater die Zusammenarbeit mit Ulrich Rasche. Es folgten *Die Perser* bei den Salzburger Festspielen (2018), *Das große Heft* am Staatsschauspiel Dresden (2018), *Elektra* am Münchner Residenztheater (2019), *Die Bakchen* am Wiener Burgtheater (2019) sowie drei weitere Produktionen am Deutschen Theater Berlin: *4.48 Psychose* (2019), *Ödipus* (2020) und *Leonce und Lena* (2023). Außerdem arbeitet Yannik Stöbener mit dem interdisziplinären Theaternetzwerk Fachbetrieb Rita Grechen zusammen. Seine jüngste Premiere war 2023 am Gostner Hoftheater Nürnberg in der Produktion *Nora oder Ein Puppenheim* nach Ibsen (Regie: Antigone Akgün).



ALIDA STRICKER

Alida Stricker, 1997 in Berlin geboren, schloss 2021 ihr Schauspielstudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch ab. Bereits während des Studiums war sie in *Fahrenheit 451* (Regie: Alexander Simon) am Berliner Ensemble und in *Cry Baby* (Regie: René Pollesch) am Deutschen Theater zu sehen. 2021 spielte sie in *Berlin Karl-Marx-Platz* von Hakan Savaş Mican an der Neuköllner Oper und 2022 in verschiedenen Produktionen am TOBS in Solothurn. Aktuell war sie wieder am Deutschen Theater Berlin zu sehen, und zwar in *Leonce und Lena* in der Regie von Ulrich Rasche.

MEDIENINHABER

Salzburger Festspielfonds

DIREKTORIUM

Kristina Hammer, Präsidentin
Markus Hinterhäuser, Intendant
Lukas Crepez, Kaufmännischer Direktor

SCHAUSPIEL

Bettina Hering, Leitung
Sven Neumann, Leitung Produktion
Enna Zagorac, Künstlerisches Betriebsbüro

REDAKTION

Dramaturgie & Publikationen

Margarethe Lasinger, Leitung
Sebastian Huber, Redaktion
Antigone Akgün, Mitarbeit
Steffi Marquet, Grafik

Anzeigen

Karin Zehetner

Grafisches Konzept

Eric Pratter

Litho

Media Design: Rizner.at, Salzburg

Druck

Samson Druck GmbH,
St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at

Redaktionsschluss

20. Juli 2023 · Änderungen vorbehalten

NACHWEISE

Texte

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Fotos Künstlerinnen und Künstler

Ulrich Rasche: Tobias Kruse
Nico van Wersch: Robert Will
Toni Jessen: Peter Borucki
Alon Cohen: Mats Bäcker
Raimund Hornich: ohne Angabe
Sebastian Huber: Lukas Beck
Valery Tscheplanowa: Just Loomis
Julia Windischbauer: Robin Kater
Nicola Mastroberardino: Petite Machine
Almut Zilcher: Maria Sturm
Mehmet Ateşçi: Irina Gavrich
Aleksandra Čorović: Johnny Linder
Sören Kneidl: Volker Schmidt
Marcel Kohler: Eike Walkenhorst
Philipp Leheldt: Michael Bennett
Jürgen Lehmann: Steffen Roth
Linn Reusse: Julia Windischbauer
Yannik Stöbener: Joell Heyd
Alida Stricker: privat

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten.

Diese Publikation der Salzburger Festspiele ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1.2, 100 g (bzw. 300 g), hergestellt von **SALZER Papier**, St. Pölten.

SALZBURGER FESTSPIELE
Postfach 140 · 5010 Salzburg
T +43-662-8045-500 · F +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at · www.salzburgfestival.at



„Warum sitzt ihr hier mit verschränkten Armen und ruht euch aus?“

SALZBURGER FESTSPIELE · 20. JULI – 31. AUGUST 2023

Bohuslav Martinů

THE GREEK PASSION

Maxime Pascal · Simon Stone

Gábor Bretz · Luke Stoker · Robert Dölle · Matthäus Schmidlechner · Alejandro Baliñas Vieites
Charles Workman · Sebastian Kohlhepp · Julian Hubbard · Aljoscha Lennert · Matteo Ivan Rašić
Sara Jakubiak · Christina Gansch · Helena Raskerh · Łukasz Goliński · Teona Todua · Scott Wilde
Wiener Philharmoniker · Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Neuinszenierung · 13., 18., 22. und 27. August · Felsenreitschule

www.salzburgfestival.at

Mit Unterstützung der Freunde der
Salzburger Festspiele e.V. Bad Reichenhall



SIEMENS

KÜHNE-STIFTUNG

BWT

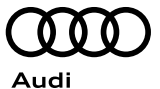
ROLEX

Wir danken für finanzielle Unterstützung

der REPUBLIK ÖSTERREICH
dem LAND SALZBURG
der STADT SALZBURG
dem SALZBURGER TOURISMUSFÖRDERUNGSFONDS
den FREUNDEN DER SALZBURGER FESTSPIELE

Partnership in
innovative excellence

Global sponsors of the
SALZBURG FESTIVAL



SIEMENS

KÜHNE-STIFTUNG





www.salzburgfestival.at