

Shelly Zer-Zion
Habima
Eine hebräische Bühne in der Weimarer Republik

MAKOM

Schriftenreihe des Franz Rosenzweig Minerva-Forschungs-
zentrums für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte
an der Hebräischen Universität Jerusalem

Herausgegeben von
Yfaat Weiss

Band 12

Shelly Zer-Zion

Habima

Eine hebräische Bühne in
der Weimarer Republik

Aus dem Hebräischen übersetzt
von Markus Lemke

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Franz Rosenzweig
Minerva-Forschungszentrums, Jerusalem.

Umschlagabbildung:

Postkarte des Verlegers Gefen an das Moskauer Theat(e)r Habima
in Wilmersdorf – Berlin, August 1927. Gefen sendet seine Beileidsbekundung zum
tragischen Tod des Schauspielers Cecik Efrati. Habima und Israelisches Zentrum
für die Dokumentation der Bühnenkünste.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wieder-
gabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und
Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten
und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5883-4

Inhalt

VORWORT	7
PROLOG	11
Theaterkulturen des europäischen Judentums	16
Die Habima als jüdisch-russisches Kunsttheater	25
Das Ziel: Berlin	34
Zur historischen Forschung über die Habima	41
Aufbau des Buches	47
BERLIN ENTDECKT DIE HABIMA	51
Die Moskauer Produktionen und die Formierung der Habima	56
<i>Der Dybuk</i>	56
<i>Der ewige Jude</i>	61
<i>Der Golem</i>	64
<i>Jaákobs Traum</i>	68
<i>Die Flut</i>	71
„Wie ein Hund sein Loch buddelt“: Die Berliner Aufführungen der Habima als „kleine Literatur“	73
Fremde Rückkehr: <i>Jaákobs Traum</i>	76
<i>Der Golem</i> und seine deutschen und innerjüdischen Auftritte	90
Auf dem Pfad des ewigen Juden	107
<i>Der Dybuk</i> – Bühne eines gesamt-europäisch-jüdischen Diskurses	116
Die Wilnaer Truppe und die Weltpremiere <i>des Dybuk</i>	117

DIE ERRICHTUNG DER HABIMA ALS ZIONISTISCHE INSTITUTION	151
Auf der Suche nach Orientierung und dem richtigen Publikum	154
Der öffentliche Diskurs über das Theater und die Juden	166
Koalition der Interessen – Die deutschjüdische Elite und ihr Engagement für die Habima.	171
Deutschjüdisch-bürgerliche Kompetenzen im Dienste eines jüdischen Theaters – Der Aufbau eines professionellen Unterstützernetzwerks für die Habima	183
Die zionistische Anerkennung der Habima	194
Von der prophetischen Mission zur nahöstlichen Realität: Die zionistische Geschichte der Habima in Broschüren über das Theater zwischen 1926 und 1929	207
Der Zusammenschluss mit dem TAI (dem Eretz-Israelischen Theater)	221
Die Habima in Palästina: Neuorganisation und Zweifel	236
DIE ZWEITE BERLINER PHASE DER HABIMA	247
Die Habima als Mythos.	250
Das palästinensische Repertoire der Habima in Berlin: <i>Der Schatz</i> und <i> Davids Krone</i>	267
<i>Die zwölfte Nacht</i> und die Bretter, die die Welt bedeuten.	291
<i>Uriel Acosta</i> und der Auftritt des jüdischen Adels.	308
Film ohne Inhalt – Suchbewegungen.	322
Der Rauswurf – Antisemitische Reaktionen auf die Habima	330
EPILOG.	339
Die Beziehungen zwischen der Habima und den deutschen Juden in den dreißiger Jahren	342
Schlussbetrachtungen	354
BIBLIOGRAFIE	359
INDEX	383

Vorwort

Theatron Habima ist inmitten von Tel Aviv gelegen. Auf dem von Dani Karavan poetisch gestalteten Platz in unmittelbarer Nachbarschaft der israelischen Philharmonie fungiert es in einem erst vor kurzem renovierten Gebäude als Israels Nationaltheater. Diesen Status erwarb das hebräische Theater Ende der 1920er Jahre und hat ihn seit damals inne. Seine Wurzeln hat es in Moskau, wo es etwa zeitgleich zur bolschewistischen Revolution gegründet wurde. Seine damalige Prägung durch Konstantin Stanislawski ist legendär. Das Archiv des Theaters findet sich einige Kilometer weiter entfernt – im „Israelischen Zentrum für die Dokumentation der performativen Künste“ an der Universität Tel Aviv. Überraschenderweise ist die Sprache des Archivs Deutsch. Der verborgenen Geschichte des Theaters nahm sich Shelly Zer-Zion an, um sie in all ihren Facetten in diesem Buch niederzulegen.

Das Buch folgt den Bewegungen der Habima – von Galizien und dem jüdischen Ansiedlungsrayon im zaristischen Russland bis nach Moskau, dann über weitere Stationen nach Berlin, von dort nach Amerika und wieder zurück nach Berlin, dann nach Palästina und wieder nach Berlin, ehe es sich endgültig in Palästina niederließ. Die Geschichte des israelischen Nationaltheaters wird von der Autorin minutiös rekonstruiert und mit offenem Horizont, jenseits aller weltanschaulichen Beschränkungen erzählt. Dabei geht es zentral um eine besondere Episode, die sie mit einer von Karl Schlögel entliehenen topografischen Metapher als „Knoten“ beschreibt. Dieser „Knoten“ ist der Ort, an dem sich die kulturinteressierte deutschjüdische Elite und die russisch-jüdische Theatertruppe begegneten, eine Erfahrung, die für die Übersiedlung nach Palästina maßgeblich war.

Die Arbeit von Shelly Zer-Zion offenbart mittels des Archivs und in der Sprache der Quellen den historisch überraschenden Umstand, dass die Habima vor allem in Berlin, stark geprägt durch ihre treuen deutschjüdischen Förderer und Mäzene, zu dem Nationaltheater wurde, das es immer noch ist – eine Tatsache die vergessen wurde, nachdem sie sich von ihnen zu entfernen begann beziehungsweise abkehrte. Die prägende Weimarer Zeit fiel in der Folge unter eine regel-

rechte Amnesie. Ob dafür die nachfolgenden politischen Ereignisse der späteren 1930er und 40er Jahre oder andere Gründe ursächlich waren, gilt es offen zu lassen. In ihrer aufregenden Untersuchung nimmt sich Shelly Zer-Zion einer historischen Zeit an, die ansonsten dem Publikum entzogen bleibt.

Yfaat Weiss

Jerusalem, Juni 2016

Prolog

Die feierliche Aufnahme dokumentiert die erste Reise der Habima nach Palästina im März 1928. Die Luftballons, die die Mitglieder des Ensembles in den Händen halten, und die festliche, wenn auch leichte Winterkleidung deuten an, dass ihr Schiff seinem Ziel schon nahe ist. Die Männer tragen mehrheitlich Krawatte, die Frauen des Ensembles haben der damaligen Mode entsprechende elegante Kleider gewählt, auch Schmuck ist zu erkennen, Ohrringe oder ein leichter Mousselin Schal, der einige der Damen schmückt. Die bourgeoise, äußerst korrekte Kleidung der Schiffsreisenden verrät nichts mehr von der sowjetischen Herkunft des Ensembles. Inmitten ihrer Schauspielerkollegen, in der zweiten Reihe rechts, den Blick zum Horizont, das Profil zur Kamera gewandt, ist der Star der Theatertruppe auszumachen, Hanna Rovina. Neben ihr blickt Zwi Friedland entschlossen in die Kamera, der später einer von zwei Stammregisseuren des Theaters werden soll. Ganz hinten steht, den Kopf zur Seite geneigt und an seiner besonderen Größe erkennbar, Aharon Meskin. Er ist ein aufgehender Star des Ensembles, hat sich bereits einen Namen gemacht, ist jedoch noch nicht der große Charakterdarsteller der Habima, der er einmal werden wird, und steht daher weiter hinten. In der ersten Reihe ganz links sitzt mit Jehoschua Bartonov der zum damaligen Zeitpunkt namhafteste Schauspieler der Truppe an Deck, seinen Sohn Shlomo auf dem Schoß und neben sich seine Tochter Dvora. Er ist der erste unter seinen Kollegen, der mit der gesamten Familie nach Palästina reist. In der ersten Reihe ganz rechts ist der Schauspieler und Mitglied der Theaterleitung Baruch Tschemerinski zu sehen. Seine Platzierung im Vordergrund des Bildes zeugt von seiner Stellung, schließlich gehört er in jener Phase zu den dominantesten Figuren, die die Ausrichtung und das Auftreten der zu einem festen Theaterensemble sich entwickelnden Schauspieltruppe bestimmen.

Auf dem Bild sind zudem noch zwei weitere Personen festgehalten, die nicht zum Ensemble gehören: Neben Tschemerinski lächelt Jehoschua Brandstatter in die Kamera, in weißem Hemd, aber ohne Krawatte. Er ist ein Pionier, ein Mann der sogenannten zweiten Aliya, der

zweiten Einwanderungswelle, und Mitbegründer des Kibbutz Beit Alpha. Nach längerem Aufenthalt in Holland und in Deutschland, wo er für das zionistische Kolonisationswerk warb und sich auch hat einspannen lassen, der Habima zu helfen, ist er auf der Rückreise nach Palästina. Die zweite Person, die nicht dem Ensemble angehört, ist Margot Klausner, auf der Fotografie in der zweiten Reihe ganz rechts außen. Mit dreiundzwanzig Jahren ist sie jünger als die meisten anderen Frauen auf dem Bild. Ihr Kleid ist leicht und elegant, jedoch nicht extravagant oder mondän. Auch trägt sie keinerlei Schmuck. Ihr Auftritt drückt eine Art Revolte gegen ihre Herkunft aus. Sie ist die Tochter des Schuhgroßhändlers Julius Klausner, eines der erfolgreichsten jüdischen Kaufleute in ganz Berlin. Margot Klausner schaut unverwandt in die Kamera, scheint offenkundig nicht richtig zu der Gruppe um sie herum zu gehören. Hinter der Kamera steht, für den Betrachter nicht zu sehen, Jacques (Jakob) Rosner, zum damaligen Zeitpunkt Klausners Ehemann und künftig offizieller Fotograf des Jüdischen Nationalfonds in Israel.

Das vorliegende Buch möchte der Rolle dieser „Fremden“ nachgehen – der von Jehoschua Brandstatter, Margot Klausner sowie der Mitglieder ihres Kreises, Angehörigen der ökonomischen und kulturellen Elite der jüdischen Gemeinde von Berlin – bei der Gestaltgebung der Habima und ihrer Transformation von einer jungen, innovativen, auf Hebräisch spielenden Studiobühne hin zu einem professionellen, etablierten Theater – *dem* zionistischen Theater schlechthin, das zum Nationaltheater Israels werden sollte.

* * * * *

In der Geschichtsschreibung des israelischen Theaters wird an die Habima vor allem wegen ihrer heroischen Gründung in Moskau erinnert. Die Anfänge des Theaters sind verknüpft mit dem Wirken Nachum Zemachs,¹ eines Hebräischlehrers aus Białystok, der davon träumte,

1 Viele der in dieser Untersuchung erwähnten Eigennamen vor allem von Personen, Orten oder Institutionen sind im Original in hebräischer oder kyrillischer Schrift geschrieben. Vielfach gibt es für sie, zumal in unterschiedlichen Sprachen, mehrere Umschriften in lateinischen Buchstaben. Die Transkriptionen in diesem Buch folgen dem Versuch, im Deutschen eine der üblichen Aussprache des Namens in der Originalsprache nahekommende Form zu finden, eine gewisse Einheitlichkeit in den Wiedergabeprinzipien zu wahren, aber doch, wo vorhanden, bereits etablierte Schreibweisen aufzunehmen. In Zitaten oder Titeln englisch- oder deutschsprachiger Publikationen gewählte Schreibweisen wurden selbstverständlich beibehalten (Anmerkung des Übersetzers).

ein anspruchsvolles jüdisches, in hebräischer Sprache spielendes Theater zu gründen, das sich von allem unterscheiden sollte, wofür das jüdische, nämlich jiddische Theater seiner Zeit bekannt war. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs tat er sich in Warschau mit Menachem Gnessin und Hanna Rovina zusammen, doch ihre Bemühungen wurden mit Ausbruch des Krieges unterbrochen. 1916 traf Zemach in Moskau ein, der Hauptstadt des russischen Theaters. Er war der Überzeugung, nur dort würden die Mitglieder eines hebräischen Theaters in Kontakt mit erstklassigem Theater kommen und das Handwerk des Schauspielens in all seinen Feinheiten erlernen können. 1917 gelang es Zemach, eine exquisite Bleibe für sein neues Theater zu finden – das Moskauer Künstlertheater unter Leitung des Regisseurs Konstantin Stanislawski. Dieses renommierte russische Theater war für jüdische Schauspieler in der osteuropäischen Provinz so etwas wie der Olymp, die Kooperation mit Stanislawski Ziel aller Wünsche für die ehrgeizigsten unter ihnen. Die Rekrutierung von Schauspielern für das neue Ensemble sollte sich als schwieriges Unterfangen erweisen. Denn es gab so gut wie keine jungen jüdischen Schauspieler, die über ausreichende Hebräischkenntnisse verfügten, darstellerisches Talent hatten und zudem bereit waren, ihr Zuhause im jüdischen Ansiedlungsrayon² zu verlassen und nach Moskau überzusiedeln, um sich dort der Schauspielkunst zu verschreiben. Darüber hinaus tobte im Hintergrund der russische Bürgerkrieg und manches Mal mussten die jungen Schauspieler ihr Leben riskieren, um es nach Moskau zu schaffen. Dort aber waren die Arbeitsbedingungen in ihrem Metier alles andere als komfortabel, litten sie regelmäßig unter Hunger und Krankheiten.

In Moskau feierte die Habima schon bald spektakuläre Erfolge. Der Höhepunkt der Moskauer Zeit war die Arbeit mit Jewgeni Wachtangow an dem *Dybuk*. Die Probenarbeit an der grotesk-fantastischen Inszenierung währte beinahe zwei Jahre, in deren Verlauf eine enge Verbundenheit zwischen dem Ensemble und diesem begnadeten armenischen Regisseur entstand. Die Premiere des *Dybuk* ging einher mit dem schmerzlichen Abschied von dem verehrten Lehrer und Regisseur Wachtangow, der an Krebs erkrankt war und kurz darauf verstarb.

Die Reaktionen in Moskau auf die Vorführung des *Dybuk* waren begeistert. Die Aufführung wurde als Meisterwerk begriffen, als Vermächtnis des großen Regisseurs. Die Habima schwamm auf einer re-

2 Der sogenannte jüdische Ansiedlungsrayon war jenes Gebiet im Westen des Russischen Kaiserreichs, auf das zwischen Ende des achtzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts das Wohn- und Arbeitsrecht der jüdischen Bevölkerung im europäischen Teil des Russischen Reiches beschränkt war.

gelrechten Woge der Verehrung und Wertschätzung in Russland, in den Kreisen des Moskauer Künstlertheaters wie auch beim jüdischen Publikum. Diese stilbildende Aufführung war zweifellos der größte Erfolg der Habima in jener Zeit, wenn auch beileibe nicht der einzige. Weitere Aufführungen des Ensembles in Moskau kündeten ebenfalls von der Qualität und Tiefe dieser auf Hebräisch spielenden Theatertruppe.

Die Habima verließ Moskau im Januar 1926. In den fünf darauffolgenden Jahren trat das Ensemble überall in Europa auf: in Polen, Litauen, Österreich, Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz. Außerdem tourte es einige Monate lang durch die Vereinigten Staaten und weilte etwa anderthalb Jahre in Palästina. Erst im Winter 1931 sollte sich die Theatertruppe endgültig im unter britischem Mandat stehenden Palästina in Tel Aviv ansiedeln. Doch die Wanderjahre der Habima haben bislang kaum näheres geschichtswissenschaftliches Interesse gefunden. Die glanzvolle Anfangsphase des Ensembles in Moskau hat offenbar sowohl bei den Mitgliedern des Ensembles als auch für die historiografische Arbeit die Erinnerung an die Zeitspanne danach überblendet.³ Die Wanderjahre wurden allerhöchstens als Anhängsel der Moskauer Zeit begriffen. Doch in jenen Jahren wurde der Habima künstlerische Anerkennung durch die wichtigsten Regisseure und Theaterkritiker in Europa zuteil und das Ensemble fuhr fort, mit russischen Regisseuren zu arbeiten, die aus dem Moskauer Künstlertheater hervorgegangen waren. Neben allen Erfolgen indes wurde das Verhältnis zwischen den Mitgliedern des Ensembles und Nachum Zemach, seinem Direktor und Gründer, immer angespannter, bis es schließlich zum Zerwürfnis kam und Zemach und einige ihm nahestehende Schauspieler die Truppe während einer Tourneereise durch die USA im Jahr 1927 verließen.

Ein Studium der Dokumente aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre im Archiv der Habima offenbart ein durchaus komplexes Bild der Wanderjahre des Ensembles. Die meisten der Dokumente aus der

3 Zur Betonung der Moskauer Zeit für die Entstehung und Konstituierung des Theaters in den Erinnerungen von Mitgliedern des Ensembles siehe zum Beispiel: Raikin Ben-Ari, *Habima, Chicago 1941*; Moshe Halevi, *Mein Weg auf der Bühne*, Tel Aviv 1955 [Hebr.]; David Vardi, *Auf dem Weg meiner Wanderschaft*, Tel Aviv 1982 [Hebr.]. Zur Bewertung der Moskauer Zeit in neueren historiografischen Arbeiten über die „Habima“ siehe: Immanuel Levi, *Das Nationaltheater „Habima“*. Die Geschichte des Theaters in den Jahren 1917-1979, Tel Aviv 1980 [Hebr.]; Elena Tartkowsky, *Habima: Das russische Erbe*, Tel Aviv 2013 [Hebr.]; Karmit Gai, *Die Königin fuhr Bus*, Tel Aviv 1995 [Hebr.]; Vladislav Ivanov, *Die russischen Spielzeiten der Habima, Moskau, 1999* [Russ.].

Zeit von 1925 bis zum Beginn der dreißiger Jahre dort – im Archiv der jüdisch-russischen Theatertruppe Habima wohlgemerkt – sind auf Deutsch verfasst. Tausende von Schriftstücken, die überdauert haben, offenbaren fortlaufende, ständige Arbeitskontakte zwischen dem Ensemble und deutschjüdischen Mäzenen, Intellektuellen und Theaterleuten und belegen damit die zentrale Stellung des deutschjüdischen Kulturraums bei der Ausrichtung und Formgebung der zionistischen Habima.

Berlin, eine der europäischen Metropolen jener Zeit, wurde zur vorübergehenden „Basisstation“ des Ensembles, von wo aus es zu verschiedenen Zielen aufbrach. Die Theaterereignisse, welche die Habima in Berlin erschuf, wirkten wie ein Kaleidoskop gesamteuropäischer jüdischer Identitäten – auf der Bühne, hinter den Kulissen und im öffentlichen Raum um das Theater. Sie regten ein öffentliches Engagement zugunsten des Ensembles an, an dem deutsche Intellektuelle und Theaterleute, deren Interesse an der eigenen jüdischen Identität in anderem Zusammenhang nur gering war, ebenso teilhatten wie deutschjüdische Geschäftsleute und Künstler mit einer tiefen, ausgeprägten jüdischen Identität und jüdische Exilanten aus Osteuropa, die auf dem Weg nach Palästina oder Amerika in Berlin Zwischenstation machten. Dieses öffentliche Engagement führte zur Gründung des Sekretariats der Habima in Berlin – eines ehrenamtlich tätigen Gremiums, das sich in der Folgezeit um die finanziellen Belange des Ensembles kümmern und ein philanthropisches Netzwerk aufbauen sollte, um eine kontinuierliche, geregelte Arbeit des Theaters zu finanzieren. Der lebhaft Dialog der Habima mit deutschjüdischen Intellektuellen, Künstlern und Geschäftsleuten beeinflusste sowohl das organisatorische Gefüge des Ensembles als auch dessen kulturelle Ziele als jüdisch-nationales Theater. In Berlin entstanden zudem die entscheidenden Arbeitsverbindungen zu aus Russland emigrierten Theatermachern, wodurch die Habima ihren eigenen, vom Moskauer Künstlertheater geprägten Stil weiterpflegen konnte.

Das vorliegende Buch möchte die bestehende historiografische Leerstelle in Bezug auf jene Wanderjahre der Habima ausfüllen und das bis dato kaum beleuchtete deutsche Kapitel ihrer Geschichte offenlegen. Es soll das Netz von Verbindungen nachzeichnen, das die Habima in der Phase ihrer Tourneetätigkeit (1926 bis 1931) zur kulturellen und wirtschaftlichen Elite des deutschen Judentums in Berlin knüpfte, und untersuchen, wie entscheidend dieses jüdische Berlin zur Entwicklung und Institutionalisierung der hebräisch-zionistischen Theaterkultur beitrug.

Theaterkulturen des europäischen Judentums

Doch bevor wir uns mit den Beziehungen zwischen der Habima und der deutschjüdischen kulturellen und ökonomischen Elite näher befassen, gilt es, einen Überblick über die jüdischen Theaterkulturen in Europa und deren Aktionsmuster im kulturell jüdischen Raum zwischen dem Osten des Kontinents und seiner deutschsprachigen Mitte zu schaffen, da in genau diesem Raum auch die Habima florierte.

Die jüdische Halacha, also die rechtliche Auslegung des schriftlichen Kanons der hebräischen Bibel, zeigt über die Generationen eine eher feindselige Haltung gegenüber der Theaterkultur. Bereits im Babylonischen Talmud untersagten die Rechtsgelehrten und Ältesten aus Angst vor Götzendienst die Betrachtung von Theateraufführungen.⁴ Diese Bestimmung der Halacha, die über Generationen durch Rabbiner übernommen und angewendet wurde, ist gleichbedeutend mit einem ausdrücklichen Verbot für Juden, an Theaterereignissen welcher Art auch immer sich zu beteiligen – ein Verbot, das die Randstellung der Theaterkunst innerhalb der jüdischen Gesellschaft durch die Jahrhunderte zementieren sollte.⁵ Eine Akzeptanz der Theaterkunst setzte mit Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein, parallel zum Prozess der Säkularisierung und Modernisierung der jüdischen Gesellschaft und als Teil einer wachsenden Offenheit, kulturelle Elemente aus der nichtjüdischen Gesellschaft zu adaptieren. In der Zeit der Aufklärung etablierte sich das Drama als eine Art populäre Literatur zur Ausformulierung und Zuspitzung von Thesen, die mit der neuen Weltauffassung verbunden waren. Zwar wurden die meisten Dramen jener Zeit zur Lektüre und zum Studium, nicht aber zur Aufführung auf einer Bühne

4 Babylonischer Talmud, Bd. 9, Ordnung Nesikin (Schäden), Traktat Avoda Sara (Götzendienst), Blatt 18, Seite 2.

5 Zwar lässt sich hier und dort auf Ausnahmen verweisen, da auch innerhalb der traditionellen jüdischen Gesellschaft Formen des Theaterspiels entwickelt wurden, wie etwa das von Leone di Somi im Italien des siebzehnten Jahrhunderts betriebene Theater. Doch diese blieben Randerscheinungen, Ausnahmen, welche die Regel bestätigten. Daneben entstanden innerhalb der jüdischen Gesellschaft allerdings auch Auftrittformen von karnevaleskem Charakter, die sehr wohl den halachischen Segen erhielten. Die wichtigsten waren das sogenannte Purimspiel – die Feier des jüdischen Karnevals – und die Auftritte von Spaßmachern bei Hochzeiten. Siehe hierzu zum Beispiel: Shimon Levi, *Von der Bühne spotten*, Tel Aviv 1992, 7-18 [Hebr.]; Ahuva Belkin, „The ‚Low Culture‘ of the Purimshpil“, in: Joel Berkowitz (Hrsg.), *Yiddish Theatre: New Approaches*, Oxford 2003, 29-43; Ariela Krasney, „The ‚Badkhn‘: From Wedding Stage to Writing Desk“, *Polin* (2003), 7-28.

verfasst, dennoch war dies ein erster Schritt hin zu einer Akzeptanz der Theaterkunst in der jüdischen Gesellschaft.⁶

In Deutschland waren die Modernisierungsprozesse der jüdischen Gesellschaft gekennzeichnet durch die Aneignung der deutschen Sprache und eine aktive Teilhabe am deutschen Kulturleben. Die Juden gingen auf im bürgerlichen Milieu der deutschen Städte und machten sich in extremer Form den künstlerischen und kulturellen Geschmack, die Weltauffassung und die Verhaltensmuster ihrer bürgerlichen Umgebung zu eigen.⁷ Als Resultat dieser Prozesse wollten jüdische Theaterkünstler ebenfalls Teil der allgemeinen deutschen Theaterlandschaft sein und kein ausschließlich für Juden bestimmtes Theater machen. Berlin, eines der Zentren jüdischer Kultur in Deutschland, wurde schnell zu einer pulsierenden Metropole deutschjüdischer Theatermacher. Bereits in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts waren hier jüdische Theaterschaffende wie der Opernkomponist Giacomo Meyerbeer,⁸ die Theaterschriftsteller David Kalisch und Oskar Bluumenthal und der Schauspieler Bogumil Dawidson tätig.⁹

Doch der Zugang von Juden zur etablierten Theaterszene in Deutschland war alles andere als einfach gewesen. Die Hoftheater, welche noch im neunzehnten Jahrhundert die am besten ausgestatteten und führenden Theater des Landes waren, lebten von der Gunst deutscher Adelsfamilien und waren Juden so gut wie gänzlich versperrt. Da sie in diesen Theatern also keine Aufnahme fanden, wandten sich die jüdischen Künstler nun Privattheatern zu.¹⁰ Der große Sturm von Juden auf die Berliner Theaterszene ereignete sich in den Jahren 1880 bis 1890. In jenem Zeitraum gründeten deutschjüdische Theatermacher eine Reihe von Privattheatern, die eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung der modernen und revolutionär neuen Theaterlandschaft in Berlin spielen sollten. Die jüdischen Künstler gestalteten diese neuen Theater als Alternative zu den konservativen Hoftheatern, realisierten

6 Zur Rolle des Dramas in der Bewegung der Aufklärung und seinem Einfluss siehe: Nahma Sandrow, *Vagabond Stars: a World History of Yiddish Theater*, Syrakus 1996, 21-39; Jeremy Dauber und Joel Berkowitz, „Introduction“, in: dies. (Hrsg.), *Landmark Yiddish Plays*, Albany 2007, 1-79.

7 Shulamit Volkov, *Im verzauberten Kreis*, Tel Aviv 2002, 151-253 [Hebr.].

8 Heinz Becker, *Giacomo Meyerbeer*, Hamburg 1980.

9 Hans-Peter Bayerdörfer, „Schrittmacher der Moderne? – Der Beitrag des Judentums zum deutschen Theater zwischen 1848 und 1933“, in: Shulamit Volkov (Hrsg.), *Deutsche Juden und die Moderne*, München 1994, 39-56.

10 Henning Rischbieter, „Theater als Kunst und als Geschäft. Über jüdische Theaterregisseure und Theaterdirektoren in Berlin 1894-1933“, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.) *Theatralia Judaica*, Bd. 1, Tübingen 1992, 205-217.

dort bis dahin nicht gespielte Repertoireformen und begründeten so auch die zentrale Stellung des Regisseurs. Unter diesen neuen Theatern stach vor allem die Freie Bühne unter Leitung von Otto Brahm hervor, die zum ersten Mal in Deutschland umstrittene Werke von Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann und anderen aufführte.¹¹ Der Erfolg Brahms und seiner Mitstreiter lockte weitere junge und ambitionierte jüdische Theatermacher an. Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts lud Brahm den jungen österreichischen Schauspieler und Theatermacher Max Reinhardt ein, mit ihm in Berlin zu arbeiten. Reinhardt erhielt ein Engagement am Deutschen Theater, dessen designierter Direktor Brahm war. Im Jahre 1900 begann Reinhardt selbst Regie zu führen und wurde 1905 zum Generaldirektor des Theaters ernannt.¹² Gleichzeitig schuf er mit den Reinhardt-Bühnen eines der größten Theaterimperien in Europa. Er entwickelte eine ästhetisch autonome, totale Theatersprache, die nichts mehr mit den nationalen oder künstlerischen Traditionen der Hoftheater verband und insbesondere Juden einen neuen Schaffensraum bot. Diese Entwicklung erreichte zum Zeitpunkt der Gründung der Weimarer Republik ihren Höhepunkt, als Leopold Jessner, ein Jude aus Ostpreußen und ein Theaterregisseur mit sozialistischer Agenda, zum Generalintendanten der Schauspielbühnen des Staatstheaters Berlin ernannt wurde und viele Juden unter seiner Ägide dort eine Anstellung fanden.¹³

Die Teilhabe von Juden am Theater ging indes über die Ausbildung eines lokalen Milieus von Regisseuren und Schauspielern weit hinaus. Bereits gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts herrschte eine Identifikation von Juden mit der Welt des Theaters vor.¹⁴ Das Theater insgesamt und der Auftritt dort erzeugten in den Augen vieler Juden wie Nichtjuden das Paradigma einer jüdischen Identität. Es entstand ein breiter, zumeist antisemitischer Diskurs über eine Analogie zwischen der kulturellen Praxis des deutschen Juden, der einen Prozess der Assimilation durchläuft, und der Art und Weise, in der ein Schauspieler eine erdachte Figur anlegt, die sich von seiner eigenen, authentischen Identität unterscheidet. Der deutsche Jude habe sich selbst eine neue, öffentliche Identität erschaffen – die Identität eines Deutschen. Er

11 Bayerdörfer, *Schrittmacher der Moderne?*.

12 Christoph Funke, *Max Reinhardt*, Berlin 1996.

13 Bayerdörfer, *Schrittmacher der Moderne?*.

14 Bernhard Greiner, „German and Jewish ‚Theatromania‘: Theodor Lessing’s *Theater-Seele between Goethe and Kafka*“, in: Jeanette R. Malkin und Freddie Rokem (Hrsg.), *Jews and the Making of Modern German Theatre*, Iowa City 2010, 99–115.

habe gelernt, sich wie ein Deutscher zu kleiden, habe seine traditionelle Kleidung abgelegt, habe sich eine bürgerliche Körpersprache zu eigen gemacht, die sich von der des Ghettojuden unterschied, und vor allem habe er seine jüdische Sprache aufgegeben und deutsch zu sprechen gelernt, mit einer universalen Aussprache. Und bei all dem habe er sich sogar – als Ersatz für seine jüdische Geisteswelt – einen anderen kulturellen Korpus zugelegt, basierend auf der Literatur und Kultur der „Bildung“. Nietzsche kommt in seiner Abhandlung *Zum Probleme des Schauspielers* folgerichtig zu der Feststellung, viele der erfolgreichen Schauspieler seien Juden, da der Beruf des Schauspielers für dieses „Volk der Anpassungskunst par excellence“ wie gemacht sei.¹⁵ Auch Theodor Lessing, der jüdische Philosoph, der sich mit dem Phänomen des jüdischen Selbsthasses befasste, hat behauptet, die Sehnsucht nach der Kunst des Spiels drücke den Wunsch aus, in der universalen Kunst aufzugehen und sich ihre universale Sprache zu eigen zu machen, um der eigenen verachteten jüdischen zu entkommen.¹⁶

Ähnlich wie in Deutschland folgte auch in Osteuropa die Hinwendung zum Theater durch Juden den allmählich einsickernden Ideen der Aufklärung und Modernisierung. Und auch dort begannen die ersten zarten Ansätze eines jüdischen Theaters gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu knospen, auch hier in Form dramatischer Texte im Geiste der Aufklärung.¹⁷ Doch erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich das Theater als bedeutendes Medium in der osteuropäisch-jüdischen Gesellschaft etabliert, wie es etwa im Wirken Abraham Goldfadens (1840-1908) zum Ausdruck kam, der allgemein als Vater des jüdischen Theaters gilt. Goldfaden erwarb seine Bildung am rabbinischen Seminar von Schytomyr, in dem Rabbiner, Lehrer und jüdische Beamte für den russischen Staatsdienst ausgebildet wurden. Im Jahre 1876, während eines Aufenthalts im rumänischen Jassy, tat er sich mit Israel Grodner zusammen. Dieser war ein *Broder-Sänger*, also einer jener sogenannten *Baddchonim*, jüdischer fahrender Volkssänger. Zusammen mit Grodner gründete er eine Theatertruppe, die Stücke und Operetten aus seiner Feder auf die Bühne brachte. Goldfaden betrachtete das Theater als ideales Instrument zur Bildung der Massen und der Verbreitung einer Kultur der Aufklärung. Schon bald wurde seine Truppe zu einem Modell der Nachahmung. In

15 Steven E. Aschheim, „Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience“, in: Malkin u. Rokem, *Jews and the Making of Modern German Theatre*, 21-28.

16 Greiner, *German and Jewish „Theatromania“*.

17 Dauber u. Berkowitz, *Introduction zu Landmark Yiddish Plays*.

ihrer Fahrwasser und parallel zu ihr entstanden zahlreiche weitere Wanderbühnen, die einem jiddischsprachigen Publikum Operetten boten und sich großer Popularität erfreuten.¹⁸

Das jiddische Theater und seine Aktionsmodi brachten exemplarisch die Lebensumstände der Juden in Osteuropa zum Ausdruck. Denn diese lebten in sprachlicher wie kultureller Hinsicht abgesondert von der nichtjüdischen Bevölkerung ihrer Umgebung, den Russen, Ukrainern, Litauern und Polen. Die Aufführungen auf Jiddisch wandten sich von vorneherein an ein ausschließlich jüdisches Publikum. Und da die jüdischen Gemeinden über ganz Osteuropa verstreut waren, tourten die Theaterruppen von Gemeinde zu Gemeinde. Die jüdische Bevölkerung gehörte zudem nicht dem Bürgertum an. Juden waren kleine Händler, Dienstleistende der Bauern oder Angehörige des schnell wachsenden Stands eines in den Städten sich konzentrierenden Proletariats. Das jiddische Theater zielte auf dieses Milieu hart arbeitender, unter schwierigen Umständen lebender Menschen. Es war dies ein unterhaltsames, buntes und lautes Theater, das Gesang, Tanz und Revue mit melodramatischen Inhalten verband, die nicht selten höchst vulgär ausfielen.¹⁹ Delphine Bechtel charakterisiert dieses Theater in Anlehnung an Kafkas und Deleuze/Guattaris Begriff der kleinen Literatur als ein „minor theater“, das ohne eine dezidierte künstlerische Agenda und ohne irgendwelche institutionelle Unterstützung entstand.²⁰

1883 dann erließ das zaristische Regime einen Bann gegen Theateraufführungen auf Jiddisch für das gesamte russische Reich.²¹ Die jiddischen Theaterensembles waren fortan gezwungen, ständig umherzuziehen, nunmehr nicht allein, weil sie auf Publikum angewiesen waren, sondern auch, weil ein längerer Aufenthalt an einem Ort eine akute Gefahr bedeutete.²² Außerhalb des zaristischen Russlands hingegen gab es Gruppen, die fest in einer Stadt beheimatet waren, so zum Beispiel Gimpels Theaterkompanie in Lemberg. Ab dem Jahre 1905 gab es sogar in Warschau ein jüdisches Theaterensemble. Ein weiteres wichtiges Theaterzentrum entwickelte sich innerhalb der jiddisch sprechenden

18 Sandrow, *Vagabond Stars*, 40-69.

19 Michael C. Steinlauf, „Fear of Purim: Y. L. Peretz and the canonization of Yiddish theater“, *Jewish Social Studies* 1, no. 3 (1995), 44-65.

20 Delphine Bechtel, „Yiddish Theater and its Impact on the German and Austrian Stage“, in: Malkin u. Rokem, *Jews and the Making of Modern German Theatre*, 77-98.

21 John Klier, „Exit, Pursued by a Bear: Russian Administrators and the Ban on Yiddish Theatre in Imperial Russia“, in: Berkowitz, *Yiddish Theatre*, 159-174.

22 Bechtel, *Yiddish Theater and its Impact on the German and Austrian Stage*.

Diaspora in New York. Dieses Theater hatte einen eher romantischen Charakter und wurde von großen Bühnenstars dominiert.²³

Im Verlauf des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts entwickelte sich ein Beziehungsgeflecht zwischen dem jiddischen und dem deutschen Theater, das auf den sprachlichen und kulturellen Verbindungen zwischen beiden Sprachen basierte. Das Jiddische, im Mittelalter in jüdischen Gemeinden des Rheinlands auf Grundlage des Deutschen als jüdischer Jargon entstanden, war mit den Jahrhunderten zur Alltagssprache der Juden Osteuropas geworden.²⁴ Die Bewegung der jüdischen Aufklärung in Deutschland und Osteuropa wiederum betrachtete die Sprache als Paradigma für die Zugehörigkeit der Juden zu einer aufgeklärten europäischen Kultur. Entgegen den „korrekten“ Sprachen Deutsch und Hebräisch galt den jüdischen Aufklärern das Jiddische als minderwertige, verachtenswerte Jargonsprache.²⁵ Diese Haltung fand sowohl im deutschsprachigen wie im jiddischen Theater ihren Niederschlag. Im populären deutschsprachigen Theater des neunzehnten Jahrhunderts wurde ein entstelltes, quasijiddisches Deutsch zu einer performativen Subsprache, die auf die Wesensfremdheit der jüdischen Figuren in Bezug auf die deutsche Kultur verwies.²⁶ Diese performative Sprache fand sogar Eingang in das kanonische Theater. So machten sich etwa viele Schauspieler, welche die Figur des Shylock mimten, bereits zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ein an das Jiddische erinnerndes, entstelltes und lächerliches „jüdisches“ Deutsch zu eigen.²⁷

23 Sandrow, *Vagabond Stars*, 70-131.

24 Die deutsche Sprache bildete das dominante Fundament des Jiddischen. Daneben wurde reger Gebrauch von hebräischen und aramäischen Ausdrücken gemacht, die integraler Bestandteil der jüdischen, durch die Thora geprägten Kultur jener Gemeinden waren. Mit der Verlagerung des jüdischen Ansiedlungszentrums nach Polen im fünfzehnten Jahrhundert absorbierte das Jiddische zunehmend auch slawische Ausdrücke. Das Jiddische wird mit hebräischen Buchstaben geschrieben und hat grammatikalische Strukturen des Mittelhochdeutschen bewahrt. Siehe hierzu: Benjamin Harshav, *The Meaning of Yiddish*, Berkeley, Los Angeles u. Oxford 1990, 3-89.

25 Aya Elyada, „Eigentlich Deutsch? Depictions of Yiddish and its Relations to German in Early Modern Christian Writings“, *European Journal of Jewish Studies* 4/1 (2010), 23-42; Aya Elyada, *Goy Who Speaks Yiddish: Christians and Jewish Language in Early Modern Germany*, Palo Alto 2012, 127-154; Sander L. Gilman, *Jewish Self-hatred: anti-Semitism and the hidden language of the Jews*, Baltimore u. London 1986, 1-28.

26 Hans-Joachim Neubauer, *Judenfiguren: Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, 121-161.

27 Elmar Goerden, „Der Andere: Fragmente einer Bühnengeschichte Shylocks im deutschen und englischen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: Bayerdörfer,

Im jiddischen Theater Osteuropas hingegen war ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen einem „germanisierten“, eingedeutschten Jiddisch und dem traditionellen, mit aramäischen und hebräischen Ausdrücken durchsetzten Alltagsjiddisch zu beobachten. Das quasi-deutsche Jiddisch wurde zu einer Sprache, die junge, moderne und aufgeklärte Figuren auszeichnete, während das handfeste Umgangsjiddisch konservativere Figuren im Mund führten, welche die Welt der Erwachsenen und der religiösen Autoritäten repräsentierten.²⁸ Diese „Germanisierung“ des Jiddischen spiegelte sogar eine kulturelle Orientierung bestimmter Theaterensembles wider. So betrachtete etwa der bereits erwähnte Jakob Ber Gimpel, der 1889 sein jiddisches Theater im ostgalizischen Lemberg gegründet hatte, dieses als ernsthafte Bühne, auf der deutsch gesprochen werden sollte, weshalb er seinen Schauspielern untersagte, jiddisch zu sprechen. De facto jedoch war Gimpels Theater eine florierende, wortgewaltige jiddische Bühne,²⁹ und selbst wenn er tatsächlich hätte durchsetzen wollen, dass seine Darsteller deutsch sprächen, wäre ihnen dies kaum möglich gewesen, da ihnen höchstens ein „germanisiertes“ Jiddisch zur Verfügung stand. Doch allein der Anspruch Gimpels, eine feste Bühne zu gründen, die in der Tradition des deutschen Theaters wirken sollte, zeugt von dem tiefen Einfluss, den die deutsche Kultur auf den kulturellen Horizont dieses und ähnlich gearteter Theater hatte.

Die Begegnung zwischen der jiddischen und der deutschen Theaterkultur sollte schon bald noch stärkeren Ausdruck erfahren. Ab dem Jahre 1877 und bis zum Zweiten Weltkrieg waren jiddischsprachige Theater in mehrheitlich deutschsprachigen Städten aktiv und erfuhren lebhaftes Interesse durch ein deutschsprachiges jüdisches Publikum. Im Berliner Scheunenviertel etwa, einem Stadtteil mit hohem Bevölkerungsanteil jüdischer Emigranten aus Osteuropa, etablierte sich eine lebendige jiddische Theaterszene, bestehend aus zumeist kleinen, umherziehenden Familientheaterbetrieben.³⁰ Das wichtigste Theater, das in dem Viertel existierte, war das 1897 gegründete Gebrüder-Herrn-

Theatralia Judaica, Bd. 1, 129-163; Andrew G. Bonnell, *Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theater from the Enlightenment to the Nazis*, London u. New York 2008, 5-118; Hans-Peter Bayerdörfer, „Shylock in Berlin: Walter Mehring und das Judenporträt im Zeitstück der Weimarer Republik“, in: Hans Otto Horch und Horst Denkler (Hrsg.), *Conditio Judaica*, Bd. 3, Tübingen 1993, 307-323.

28 Dauber u. Berkowitz, *Introduction zu Landmark Yiddish Plays*.

29 Jonas Turkow, *Verlaschene Stern*, Bd. 1, Buenos Aires 1953, 237 [Jidd.].

30 Heidelore Riss, *Ansätze zu einer Geschichte des jüdischen Theaters in Berlin 1889-1936*, Frankfurt am Main 2000, 20-80.

feld-Theater, das bis 1916 durchgehend bespielt wurde und als Hochburg des Varietés und der Burlesken galt, in denen jüdischer Jargon und jüdische Lebensgewohnheiten eine Hauptrolle spielten. Das Publikum war bunt gemischt, reichte von jiddisch sprechenden Bewohnern des Scheunenviertels, die erst vor kurzem zugezogen waren, über deutsche Juden, Intellektuelle und Theaterkritiker wie Kurt Tucholsky bis hin zu nichtjüdischen Besuchern.³¹ Auch Prag wurde schon bald bekannt als Ort, an dem ein deutschsprachiges jüdisches Publikum Bekanntschaft mit jiddischen Wanderbühnen aus Osteuropa machte. Viel ist geschrieben worden über das besondere Verhältnis zwischen Franz Kafka und dem Schauspieler und Leiter einer jiddischen Theatertruppe Jizchak Löwy, der mit seinem Ensemble in Prag auftrat. Die Begegnung mit Löwy schildert Kafka in seinen Tagebüchern als die erste Erfahrung einer authentischen jüdischen Identität, die er als vollkommen anders erlebte als die eigene starre, einengende bürgerlich-deutschjüdische Existenz, in der er aufgewachsen war. Infolge dieser Begegnung begann Kafka bekanntlich, sich intensiv mit der eigenen jüdischen Identität zu beschäftigen, lernte sogar Hebräisch und befasste sich mit der *Kabbala*, der jüdischen Mystik.³²

Im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts erfuhr die Auffassung vom jiddischen Theater in Osteuropa eine tiefgreifende Veränderung. Jüdische Intellektuelle, deren prominentester Vertreter der jiddische Schriftsteller Jitzchok Leib Perez (1851-1915) war, riefen dazu auf, ein künstlerisches jiddisches Theater zu erschaffen, das vom Niveau her mit den dezidiert als Kunsttheater wahrgenommenen Einrichtungen im Europa jener Zeit zu vergleichen wäre. Perez betrachtete das geschriebene Drama als Mittelpunkt des Theaterschaffens. Er wollte ein „literarisches“ Theater errichten, das sich auf die Aufführung von Dramen von hohem künstlerischen Wert spezialisieren sollte. Perez ermutigte eine Reihe von Schriftstellern aus seinem Kreis, darunter Sholem Asch, Dovid Pinski und Perez Hirschbein, jiddische Theaterstücke zu verfassen.³³ Dieses Erwachen im Bereich des jiddischen Theaters am Vorabend des Ersten Weltkriegs fand sein Echo auch im kulturellen Diskurs der deutschen Juden. Bereits im Jahre 1901 war in der

31 Peter Sprengel, *Populäres Jüdisches Theater*, Berlin 1997; Marline Otte, *Jewish identities in German Popular Entertainment, 1890-1933*, Cambridge 2006, 128-144.

32 Walter H. Sokel, „Kafka as a Jew“, *New Literary History* 30/4 (1999), 837-853; Galili Shachar, „Franz Kafka – Spiel, Schrift, Identität“, *Alpayim* 26 (2004), 213-247 [Hebr.].

33 Steinlauf, *Fear of Purim*; Sandrow, *Vagabond Stars*, 164-202.

zionistischen Zeitung *Die Welt* eine Serie von fünf Aufsätzen zum Thema des jüdischen Theaters erschienen. Die vier ersten Artikel stammten von dem Wiener Zionisten und Jiddischübersetzer Nathan Birnbaum.³⁴ Birnbaum lieferte einen Abriss zum komplexen Verhältnis zwischen der jüdischen Religion und dem Theater sowie zur kurzen Geschichte des jüdischen Theaters. Er rief dazu auf, einen gesamteuropäischen Arbeitsplan zur Förderung eines jüdischen Theaters aufzustellen, das gleichermaßen auf Jiddisch und auf Deutsch spielen sollte. Einen ähnlichen Appell formulierte Martin Buber in dem fünften Aufsatz, der die Artikelserie beschloss.³⁵ Die Tendenz eines gesamteuropäischen Nachdenkens über das jüdische Theater erhielt zusätzlichen Ausdruck in der von Leo Winz (1876-1952) herausgegebenen Zeitschrift *Ost und West*. Die Zeitschrift diente als wichtiges Forum, welches einer deutschjüdischen Leserschaft neue Tendenzen des jüdischen Theaters vor Augen führte, Übersetzungen jiddischer dramatischer Literatur ins Deutsche abdruckte und so das Thema des jüdischen Theaters zu einem – in den Augen der deutschen Juden – lohnenden Interessensgebiet machte.³⁶

Während des Ersten Weltkriegs begann die Bewegung eines jüdischen Kunsttheaters, wie Perez sie erträumt und gefordert hatte, konkrete Formen anzunehmen. Fast zeitgleich entstanden drei Theaterkompanien, die sich allesamt die Erschaffung eines jüdischen Kunsttheaters in einer der jüdischen Sprachen auf ihre Fahnen schrieben, um dabei moderne, revolutionäre Auffassungen von Regie, Schauspiel und Repertoireauswahl umzusetzen: die Wilnaer Truppe, die 1916 in Wilna entstand, die auf Hebräisch spielende Habima, deren Mitglieder 1917 in Moskau zusammengefunden hatten, und das GOSET (Jiddisches Moskauer Staatstheater), das 1918 im heutigen St. Petersburg gegründet wurde.

34 Der Schriftsteller und Aktivist Birnbaum benutzte verschiedene Pseudonyme, unter anderem „Pantarhei“. Die Aufsätze finden sich in seinen gesammelten Schriften. Siehe: Nathan Birnbaum [Mathias Acher], *Ausgewählte Schriften zur jüdischen Frage*, Bd. 2, Czernowitz 1910, 245-271.

35 Pantarhei, „Ohne Drama“, *Die Welt* 37, 13. September 1901; ders., „Das deutsch-jüdische Milieudrama“, *Die Welt* 39, 27. September 1901; ders., „Die jüdisch sprechenden Juden und ihre Bühne“, *Die Welt* 41, 11. Oktober 1901; ders., „Die Förderung der jüdischen Dramatik“, *Die Welt* 43, 25. Oktober 1901; Martin Buber, „Eine jungjüdische Bühne“, *Die Welt* 45, 8. November 1901.

36 Delphine Bechtel, „Cultural Transfers between ‚Ostjuden‘ and ‚Westjuden‘ – German Jewish Intellectuals and Yiddish Culture 1897-1930“, *Leo Baeck Institute Year Book* (1997), 67-83; David A. Brenner, „Making Jargon Respectable – Leo Winz, Ost und West and the Reception of Yiddish Theatre in Pre-Hitler Germany“, *Leo Baeck Institute Year Book* (1997), 51-66.

Diese drei jüdischen Theaterensembles entstanden und spielten zunächst zwar in Osteuropa, doch bereits in der Anfangsphase wirkten deutschjüdische Intellektuelle und Theatermacher als Patrone dieser neuen Theaterkultur. Der Gründer, Regisseur und Direktor des GOSET etwa, Alexei Granowski, hatte seine Theaterausbildung während seiner Zeit als Assistent von Max Reinhardt erworben, ehe er unter dem Eindruck der Revolution nach Russland zurückgekehrt war. Die Wilnaer Truppe, das erste jüdische Kunsttheater, das auf europäischem Boden gegründet wurde, entstand auf dem Höhepunkt des Krieges in der deutschen Besatzungszone im Osten und mit tätiger Unterstützung durch mehrere deutsche Offiziere, die als Verbindungsoffiziere zur jüdischen Bevölkerung im Raum Wilna dienten: Sammy Gronemann, Hermann Struck und Arnold Zweig. Alle drei Ensembles gelangten im Verlauf der zwanziger Jahre auf ihren Tourneereisen nach Berlin. Gronemann, Zweig und Struck, die als deutschjüdische Intellektuelle und Künstler in ihrem bürgerlichen Leben eine zionistische Orientierung vertraten, fuhren nach dem Krieg fort, als Botschafter des jüdischen Kunsttheaters in Osteuropa zu fungieren, und sollten dabei ab Mitte der zwanziger Jahre auch in die Belange der Habima involviert sein.

Die Habima als jüdisch-russisches Kunsttheater

Die ersten Vorstöße zur Errichtung der Habima waren mit dem Wirken zweier Hebräischlehrer verbunden, Menachem Gnessin und Nachum Zemach, der bereits erwähnt wurde. Beide waren einige Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Osteuropa tätig. Menachem Gnessin, geboren im russischen Potschep, war 1903 nach Palästina gegangen, wo er im „Verein der Freunde der dramatischen Kunst“ in Jaffa aktiv war. 1912 fuhr er nach Warschau, wo er sich mit dem Dichter Jizchok Katznelson zusammentat, der ein hebräisches Laienspielensemble in Łódź gegründet hatte.³⁷ Nachum Zemach, 1887 im polnischen Waukawysk geboren, arbeitete als Hebräischlehrer in Białystok. Mit dem Theater kam er erstmals 1909 in Berührung, nämlich im Rahmen einer Laienspielbühne mit dem Namen „Die hebräische

37 Uri Chaklai, Nachum Zemachs Wirken vor dem Hintergrund der Renaissance jüdischer Kultur in Russland, Dissertationsschrift im Fachbereich Philosophie, Jerusalem: Hebräische Universität 1974, 3-69 [Hebr.]; Menachem Gnessin, Mein Weg mit dem hebräischen Theater, Tel Aviv 1946, 78-98 [Hebr.].

Bima“ (Bima ist das hebräische Wort für Bühne), die mit Unterstützung eines „Freundeskreises der hebräischen Sprache“ wirkte.³⁸

Diese beiden Laienspielgruppen, die von Katznelson (mit der auch Gnessin in Verbindung stand und die ihr Zentrum in Łódź hatte) und die von Zemach (die in Białystok angesiedelt war), tourten regelmäßig durch den Ansiedlungsrayon. Doch sie taten sich schwer, ein Publikum zu finden, das sich für ein hebräischsprachiges Kunsttheater interessiert hätte. Die Masse der jüdischen Bevölkerung zog das populäre jiddische Theater vor, das in der ihr bekannten Sprache spielte und amüsante, leicht verdauliche Inhalte bot. Ein zahlenmäßig bedeutsames intellektuelles Publikum, das in der Lage gewesen wäre, ein anspruchsvolles hebräischsprachiges Theater zu unterstützen, gab es schlicht nicht. Die Suche nach einer Körperschaft, die geschaffen wäre, das hebräischsprachige Theater zu fördern, brachte beide Ensembles dazu, im Jahre 1913 nach Wien zu reisen, um dort vor dem elften Zionistenkongress aufzutreten. Die Truppe von Katznelson und Gnessin führte Karl Gutzkows *Uriel Acosta* auf, während Zemachs Ensemble *Der ewige Wanderer* nach einem Stück von Ossip Dimow spielte. Doch die Reise zu dem Kongress endete frustrierend.³⁹ In der Folgezeit lösten sich beide Ensembles auf. Zemach und Gnessin bündelten hernach ihre Kräfte in Warschau, das sich seit 1905 zu einem Zentrum des jiddischen Theaters entwickelt hatte. Sie besuchten zahlreiche Aufführungen und versuchten wiederholt, ein hebräischsprachiges Theater auf die Beine zu stellen.⁴⁰ In seinen Lebenserinnerungen bekundet Gnessin, das jiddische Theater in der Stadt habe ein Gefühl der Abscheu bei ihm geweckt:

Wenn wir in „unserem“ Theater saßen, dem jiddischen, hatten wir beständig ein Gefühl der Kränkung und Herabsetzung ob der Geringschätzung, die die Schauspieler sich selbst gegenüber, dem jüdischen Publikum und insbesondere diesem Kunsttempel namens Theater an den Tag legten. [...] Mehr als einmal ging ich mit mir selbst ins Gericht und beschuldigte mich des „Antisemitismus“, der mich derart über unser Theater herziehen ließ. Doch schlussendlich begann ich, mich vom jiddischen Theater fernzuhalten.⁴¹

38 Shifra Barakes, „Der Beginn seines Weges“, in: Jizchak Norman (Hrsg.), *Der Beginn der Habima – Nachum Zemachs Vision und Leistung*, Jerusalem 1966, 157-159 [Hebr.]; Jehoschua Bartonov, *Lichter hinter dem Vorhang*, Tel Aviv 1969, 15-61 [Hebr.].

39 Chaklai, *Nachum Zemachs Wirken*, 3-69; Avraham Levinson, *Die hebräische Bewegung im Exil*, Warschau 1935, 250-339 [Hebr.].

40 Gnessin, *Mein Weg mit dem hebräischen Theater*, 65-110.

41 Ebd., 101.

Gnessin und Zemach waren nur zwei von doch immerhin hunderten junger Leute, die in den westlichen Provinzen des russischen Zarenreichs saßen und von einer modernen jüdischen Theaterkultur träumten, welche die Tradition des populären Theaters herausfordern würde. Ihre Augen waren sehnsüchtig auf die revolutionären Entwicklungen gerichtet, die sich in eben jenen Jahren im europäischen Theater vollzogen mit der Etablierung moderner Stilformen wie Realismus, Naturalismus und Symbolismus. Im Unterschied jedoch zu jenen jungen Juden, die die auf Jiddisch spielende Wilnaer Truppe und das GOSET gegründet hatten, waren Gnessin und Zemach (Kultur-)Zionisten, weshalb sie ein neues Theater nur auf Hebräisch erschaffen wollten. Die Entscheidung zwischen dem Hebräischen und dem Jiddischen war von ideologischen Auffassungen geprägt. Die Bevorzugung des Hebräischen ging einher mit einer zionistischen Orientierung, mit der Absicht, erhabene Kunst zu schaffen, da das Hebräische traditionell die Sprache gehobener Literatur und philosophischer Werke war. Die Wahl des Jiddischen hingegen bezog sich traditionell auf eine Volkskultur. Der Entschluss wiederum, anspruchsvolles Theater auf Jiddisch zu machen, zeugte von einer sozialistischen Neigung, die sich demonstrativ an ein jiddisch sprechendes jüdisches Publikum wenden wollte. Dennoch dienten beide parallel und gleichermaßen als jüdische Kultursprachen in einem zweisprachigen System, in dem Literaten und Schauspieler von einer Sprache in die andere und zurück wechselten.⁴²

Der Untergang des alten, traditionell-jiddischen Theaters, der sich noch vor dem Krieg und der Revolution vollzogen hatte, gab Raum für die Konstituierung eines jüdischen Theaters neuer Art – eines Kunsttheaters auf Jiddisch und Hebräisch. Das alte jiddischsprachige Theater war ein kommerzielles, volkstümliches Theater, dem die Intellektuellen unverhohlene Verachtung entgegenbrachten und dem sie konsequent fernblieben. Die durch die Revolution hervorgerufene Krise entzog diesem kommerziellen Theater den Boden, da das Kaufvermögen für den Erwerb von Karten spürbar schwand und Tourneereisen wegen der allorts wütenden Gewalt zu einer Gefahr wurden. Die Pioniere des hebräischsprachigen Theaters taten sich schwer, ein dauerhaftes En-

42 Zum mehrsprachigen Charakter der jüdischen Kultur in Polen und dem des Theaters insbesondere siehe: Chone Szmeruk, „Hebräisch, Jiddisch, Polnisch: eine dreisprachige jüdische Kultur“, in: Chone Szmeruk und Shmuel Werses (Hrsg.), Zwischen zwei Weltkriegen: Abschnitte aus dem Kulturleben der Juden Polens und ihrer Sprachen, Jerusalem 1997, 9-33 [Hebr.]; Dan Miron, Loslassen, um zu berühren: Zu einem neuen Denken über die Literaturen der Juden, Tel Aviv 2005, 10-65 [Hebr.].

semble zusammenzubekommen, da es an institutioneller und gesellschaftlicher Unterstützung für das neue Theater fehlte. Diese Situation animierte junge, auf Neues sinnende Theatermacher, sich stärker auf experimentelle, quasi unter Laborbedingungen stattfindende Theaterarbeit zu konzentrieren. Die jungen Künstler arbeiteten so ungestört an einer Entwicklung ihres ästhetischen Verständnisses und ihrer künstlerischen Fertigkeiten. Dass es kaum Möglichkeiten gab, vor Publikum aufzutreten, befreite sie von dem Zwang, sich dem Geschmack der Menge zu unterwerfen, und wirkte zudem einer Abwanderung der begabtesten unter den Schauspielern entgegen, da der Anreiz fehlte, das Ensemble zu verlassen und Karriere als Star am kommerziellen Theater zu machen.

Eine Sonderstellung für künstlerisch anspruchsvolles Theater hatte die Hauptstadt Moskau, wo zahlreiche ambitionierte Bühnen – über kulturelle Unterschiede hinweg – ein interessiertes und informiertes Publikum anzogen. Zemach kam im Verlauf des Ersten Weltkriegs dorthin und es gelang ihm, eine reguläre Aufenthaltsgenehmigung zu erhalten. Gnessin gesellte sich 1916 zu ihm und arbeitete als Hebräischlehrer bei einer der wohlhabenden jüdischen Familien der Stadt. Mit Ausbruch der Revolution bat Zemach die Behörden um Erlaubnis, einen Verein mit dem Namen „Das hebräische Theater – Habima“ gründen zu dürfen. Nachdem er diese Erlaubnis tatsächlich erhalten hatte, gründete sich der Verein unter Vorsitz des Rabbiners Jakob Mazeh.⁴³ Seine Mitglieder gehörten zur jüdisch-russischen Elite der Stadt. Mit Unterstützung von Rabbiner Mazeh gelang es Zemach und Gnessin, Gelder einzuwerben, die erste theaterbezogene Aktivitäten des Vereins und die Zahlung einer zumindest minimalen Gage an die Schauspieler möglich machten. Im Jahr 1917 zählte das Ensemble neun Schauspielerinnen und Schauspieler, darunter Gnessin, Zemach und Rovina. Sie begannen, mit Mark Arnstein zu arbeiten, einem unbekanntem jiddisch-polnischen Regisseur, doch die Schauspieler waren nicht zufrieden mit dessen Arbeitsweise.⁴⁴ Zemach wandte sich daraufhin an Stanislawski und bat ihn, den Mitgliedern des Ensembles behilflich zu sein, ihre Theaterausbildung zu vervollkommen. Stanislawski wiederum vertrat eine liberale Einstellung in Bezug auf ethnische

43 Dass ein Rabbiner den Vorsitz dieses Vereins übernahm, ist möglicherweise bereits ein Indiz für eine weiter unten beschriebene kulturelle Veränderung: Nicht nur waren die in der Halacha begründeten Vorbehalte gegen das Theater geschwunden, man begann sogar, es als für die jüdische Gemeinschaft bedeutsame Kunstform anzusehen.

44 Chaklai, Nachum Zemachs Wirken, 3-69.

Minderheiten. Zum damaligen Zeitpunkt herrschte er über das Imperium „Moskauer Künstlertheater“, das aus einem Hauptensemble und etlichen Studios bestand, die mit einem festen Stab von Theaterregisseuren arbeiteten. Nach ihrem Treffen erklärte sich Stanislawski bereit, die Habima, wie sich die Gruppe inzwischen kurz nannte, als externes hebräisches Studio aufzunehmen, das mit einem Regisseur und Schauspielern des Moskauer Künstlertheaters arbeiten würde. Er beauftragte Jewgeni Wachtangow, den Leiter des dritten Studios, sich des Ensembles anzunehmen. Zernach fuhr unterdessen mit seinen Anstrengungen fort, weitere Schauspieler für sein Ensemble zu gewinnen. Als man schließlich am 8. Oktober 1918 *Premierenball* aufführte, die allererste Produktion der Habima, zählte das Ensemble zwölf Schauspieler. Bis zur Aufführung des *Dybuk* sollten mehr als zwanzig weitere Schauspieler für das Ensemble rekrutiert werden.⁴⁵

Die Entscheidung vieler Juden aus dem Ansiedlungsrayon, nach Moskau zu gehen, war Ausdruck einer Russifizierung, wie sie charakteristisch für die während der Revolution in der Sowjetunion entstehende junge jüdische Kultur war. Die Habima profitierte von dem gesellschaftlich-ideologischen Gärungsprozess unter jungen Juden, die sich in die kulturellen und politischen Umwälzungsprozesse in dem neu entstehenden Gesellschaftssystem einbringen wollten, ohne dabei ihre Identität und ihre spezifisch jüdische Kultur zu verlieren. Die junge Sowjetunion war ein riesiger Staat, in dem zahllose ethnische Minderheiten lebten. Die Utopie der Revolution schien die Möglichkeit zu bieten, eine egalitäre Gesellschaft zu schaffen, die den verschiedenen Minderheiten ein gewisses Maß an kultureller Autonomie ermöglichen würde.⁴⁶ Der erneuerte Glaube an die Schaffung einer kulturellen jüdischen Renaissance in Russland beeinflusste die russische Ausrichtung der jüdischen Kunsttheater insgesamt und selbstverständlich auch die der Habima.

Gleichzeitig stand das Ensemble der Habima unter dem Einfluss der Entwicklungen, die sich im russischen Theater vollzogen. Die Entscheidung des Ensembles für Stanislawski als Lehrer und Mentor zeugt davon, dass die jungen jüdischen Theatermacher nicht etwa nach einem umstrittenen Avantgardetheater strebten, sondern nach einem Modell, das sich bereits bewiesen hatte. Stanislawskis Theater gab ein solches Modell ab. Das Moskauer Künstlertheater hatte sich um die Jahrhun-

⁴⁵ Halevi, *Mein Weg auf der Bühne*, 17-57.

⁴⁶ Yuri Slezkine, *The Jewish Century*, Princeton und Oxford 2004, 105-204; Eli Lederhandler, „Did Russian Jewry Exist prior to 1917?“, in: Yaacov Ro'i (Hrsg.), *Jews and Jewish Life in Russia and the Soviet Union*, Essex 1995.

dertwende etabliert⁴⁷ und war in den ersten beiden Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts zur unumstrittenen Instanz des russischen Theaters geworden. Als offiziell anerkanntes und alimentiertes, dem politischen Establishment nahestehendes Theater war es nicht das Sprachrohr der revolutionären Avantgarde, die sich in den zwanziger Jahren herausbildete, wie etwa Wsewolod Meyerholds künstlerische Bewegung „Theateroktober“ oder die Aufführungen im Stil der „lebendigen Presse“.⁴⁸ Die Entscheidung der Verantwortlichen der Habima für Stanislawski als künstlerisches Vorbild zeugt davon, dass sie einem akzeptierten Modell nacheifern wollten, welches ihnen helfen sollte, ein Kunsttheater in der jüdischen Kultur zu etablieren.

Das sich allmählich formende Ensemble verstand sich als Kollektiv, dem Modell kollektiver Organisationsstrukturen folgend, das mit den Revolutionen im Land überall etabliert wurde und auch bei den sozialistisch orientierten Theatern in Moskau wie etwa dem Theateroktober allgemein üblich war.⁴⁹ So konnten sich die jungen Schauspieler ganz der Kunst hingeben und gleichzeitig eine neue Gemeinschaft konstituieren, die in mancherlei Hinsicht als Ersatz für Familie und die traditionelle religiöse Gemeinde diente. Tatsächlich sollten etliche von ihnen familienähnliche Bindungen innerhalb des Ensembles eingehen. Hanna Rovina heiratete Moshe Halevi, Zemach die Schauspielerin Miriam Goldina und Aharon Meskin teilte sein Leben mit Fanny Lubitsch. Ja, die Schauspieler gingen noch einen Schritt weiter und unterschieden kollektiv, keine Kinder zu bekommen, um nicht ihre Verpflichtung gegenüber dem Ensemble zu beeinträchtigen.⁵⁰

Paradoxerweise lag der wesentliche Unterschied zwischen der Habima und den anderen beiden jüdischen Kunsttheatern, der Wilnaer Truppe und dem GOSET, in ihrem Grad der Verflechtung in die russische Kultur. Moskau war in der Zeit des Ersten Weltkriegs kein Zentrum jüdischer Kultur, und bis zur kommunistischen Revolution war es Juden sogar verboten, dort zu wohnen.⁵¹ Zemach und weitere Mitglieder des Ensembles hatten dem blutigen Bürgerkrieg entkommen können, der in Galizien und der Ukraine tobte und besonders die

47 Nick Worrall, *The Moscow Art Theatre*, London u. New York 1996, 128-204.

48 Robert Leach, „Revolutionary Theatre, 1917-1930“, in: Robert Leach und Victor Borovsky (Hrsg.), *A History of Russian Theatre*, New York 1999, 302-324.

49 Ebd.

50 Dorit Yerushalmi, „Im Schatten von Hanna Rovina“, *Semanim* 99 (2007), 26-37 [Hebr.]; Halevi, *Mein Weg auf der Bühne*, 83-96.

51 Zvi Gitelman, *A Century of Ambivalence – The Jews in Russia and the Soviet Union 1881 to the Present*, Bloomington 2001, 1-87.