

„Di berliner hobn nisht gegloybt zeyere oygn.“¹
Das jiddischsprachige Theater GOSET und der Regisseur
Alexander Granovsky

von Juliane Rösch

„Irgendetwas greift nach dem Herzen. Girrend, glitzernd, geil, blank und schwarz schlängelt etwas vorbei mit nackten Schultern aus Lumpen.“²

Solche und ähnliche Formulierungen lassen sich in Rezensionen über die Gastspiele jüdischer Theatergruppen in Berlin in den Zwanziger Jahren finden. Unbekannte Klänge hört man auf der Bühne, überrascht scheinen Zuschauer wie Kritiker von dem, was ihnen geboten wird. Das jiddische Theater hat sich aus den Fesseln des „Jargontheaters“ befreit. Ein wahrer Jubelsturm in der Pres-selandschaft der Hauptstadt begleitet das Gastspiel des Moskauer Jüdischen A-kademischen Theaters kurz GOSET genannt im Jahre 1928. Doch wer ist diese Schauspielerguppe, die die Herzen der Berliner erobert? Gastspiele aus Russ-land bzw. der Sowjetunion sind in den Zwanziger Jahren keine Seltenheit. Das russische Theater und im Speziellen das Moskauer Theater spielt in diesem Jahr-zehnt eine bedeutende Rolle in der deutschen Metropole. Persönlichkeiten wie die Regisseure Konstantin S. Stanislavsky³, Wsewolod E. Meyerhold⁴, Alexander

- 1 Manger Jitzkhak/ Turkov, Jonas/ Perenson, Moyshe (Hg): Yidisher teater in Eyrope tzvishn beyde veltmelkhomes. Materialn tzu der geshikhte fun yidishn teater. Bd.2, Nju-York 1971. S. 99. (Alle Zitate und Worte, die aus jiddischen Originalquellen stammen, wurde nach den Vorgaben des YIVO transkribiert.)
- 2 E.V.: Jüdisches Künstlertheater. In: Berliner Tageblatt, 22.09.1921.
- 3 Konstantin Sergejewitsch Stanislavsky, (1863 Moskau – 1938 Moskau), russ. Schauspieler, Regisseur und Theaterreformer. S. ist Mitgründer und Leiter des Moskauer Künstlertheaters und zählt zu den Vertretern des psychologisch-naturalistischen Illusionstheaters, welches nachhaltig die europäische und amerikanische Theaterwelt beeinflusst. Ziel seiner oft sehr zahlreichen Proben: Der Schauspieler soll sich mit seiner Rolle identifizieren, d.h. die äußere Handlung soll zum intensivern Durchleben der Rolle führen und mit Natürlichkeit und Glaubhaftigkeit einhergehen.
- 4 Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, (1874 Pensa – 1940 Moskau), russ. Regisseur, Schauspieler, Theaterleiter deutscher Herkunft. M. erneuert die russ. Regiearbeit durch die Entwicklung einer radikal antirealistischen Bühnenkunst (Konstruktivismus). Von 1889-1902 arbeitet M. am Moskauer Künstlertheater mit Stanislavsky zusammen. 1920 wird er Leiter seines nach ihm benannten Theaters. Der Regisseur organisiert Agitproptheater, inszeniert Massenszenen und entwickelt einen grotesk-pantomimisch ausgerichteten Inszenierungsstil. M. widerruft trotz staatlicher Anweisung nicht seine künstlerische Arbeit, fällt in Ungnade, 1938 wird sein Theater geschlossen und M. 1940 hingerichtet.

Y. Tairov⁵ oder auch Yevgeny B. Vachtangov⁶ prägen nachhaltig das künstlerische Leben in Berlin. Doch anders als bei den sonst aus Russland auftretenden Künstlern hört man bei GOSET auf der Bühne nicht die russische, sondern die jiddische Sprache. Es ist nicht das erste Mal, dass auf einer Berliner Bühne Gäste aus Russland auftreten, die jene fremde und doch so vertraut klingende Sprache für ihre Inszenierungen benutzen. Bereits im September 1921 gastiert die Wilnaer Truppe im *Herrnfeldt-Theater* am Alexanderplatz. Doch wurden die Auftritte der Wilnaer eher verhalten und weniger wohlwollend in der Presse aufgenommen. Während der Schriftsteller und Kritiker Alfred Kerr im *Berliner Tageblatt* über seinen Theaterbesuch bei der Wilnaer Truppe eher irritiert schreibt:

*„Es ist eine fremde Sprache; man versteht nur Einiges. Wer Mittelhochdeutsch kann, etwas mehr. Manchmal klingt es wie aus Tirol, bald wie aus Holland, mit weichem Klangfall. Nirgends Gemauschel – sondern man fühlt eine geschlossene Eigensprache. Höchst merkwürdige Bekanntschaft.“*⁷

kommentiert der Kritiker Fritz Degener in der Zeitschrift *Der Kritiker* das Jiddische nur vernichtend:

*„verdreckte Sprache, die allgemein als Jargon bezeichnet wird und die man in der Tat kaum anhören kann, ohne eine körperliche Uebelkeit zu empfinden.“*⁸

Sieben Jahre später gastiert erneut eine Theatergruppe aus der Sowjetunion in der Metropole, welche ihre Inszenierungen in jiddischer Sprache auf die Bühne bringt. Doch dieses Mal überschlägt sich die Berliner Presse mit Lob und Anerkennung. Umjubelt und gefeiert wird das Ensemble von GOSET, das *Theater des Westens* ist bei den Vorstellungen jener Truppe ausverkauft. Einige Namen werden in der Presse immer wieder lobend hervorgehoben, wie der von Solomon Michoels oder Benjamin Zuskin, die durch brillante schauspielerische Leistungen auffallen oder der von Alexander Granovsky, welcher für seine Regiearbeit in den höchsten Tönen gelobt wird. Jedoch sticht die besonders positive Erwähnung des Zusammenspiels der Truppe in fast allen Artikeln und Rezensionen

5 Alexander Jakovlevitsch Tairov, (1885 Romny – 1950 Moskau) russ. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter. 1914-1949 leitet T. das Moskauer Kammertheater, dessen Spiel vom expressionistisch-bewegten, komödiantischen Theaterstil geprägt ist. Der Leiter erstrebt eine Abkehr vom Realismus hin zur komödiantischen Bühnenkunst. Das „synthetische“ Theater beeinflusst den deutschen Expressionismus.

6 Yevgeny Bagationovitsh Vachtangov (1883 Vladikavlas – 1922 Moskau), armen.-russ. Schauspieler und Regisseur, neben Meyerhold und Tairov einer der Hauptvertreter des revolutionären russischen Theaters. 1918 übernimmt V. die Leitung der Habima, des ersten hebräischsprachigen Theaters in der Welt. Mit seiner Inszenierung des *Dybuk* feiert das Ensemble weltweit Erfolge.

7 Kerr, Alfred: S. An-Ski: „Der Dybuk“. Jüdisches Künstlertheater (Kommandantenstraße) In: *Berliner Tageblatt*, 27.10.1921.

8 Degener, Fritz: Ostjüdisches Theater. In: *Der Kritiker*, 2. Novemberheft, 3. Jg.

nen hervor, die im Rahmen dieses Themas gelesen wurden. Hierbei handelt es sich zum einen um das Zusammenspiel zwischen Text und Musik, aber auch das gemeinsame Wirken zwischen den Schauspielern, die teilweise zu einer Einheit zu verschmelzen scheinen. Von besonderer Bedeutung muss dieses Ineinandewirken, das Miteinanderspielen gewesen sein. Je häufiger die Rede auf dieses Ensemblezusammenspiel fiel, umso mehr stellten sich die Fragen: Um was für eine Art von Zusammenspiel handelt es sich dabei? Woher kommt diese Faszination? Welche Art von Einheit ist gemeint? Was unterscheidet das Ensemble GOSET von dem der Wilnaer Truppe oder anderen? Was macht die Regiearbeit Alexander Granovskys so besonders? Und die sich immer deutlich aufdrängendere Frage: Wie arbeitet er?

Erst fast am Ende meiner Recherche bin ich über einen Artikel in den *literarischen bletern* gestolpert. 1928 veröffentlicht Alexander Granovsky in besagter jiddischsprachiger Zeitung *literarische bleter. illustrierte vokalshrift far literatur, teater un kunst* einen Text, in dem er Antworten auf jene Fragen gibt, die seit so langer Zeit unbeantwortet geblieben sind.

Doch bevor ein erster Versuch unternommen wird, Antworten auf obige Fragen zu finden, wird die Entstehungszeit von GOSET, die Geschichte des Ensembles und dessen weiterer Verlauf dargestellt.

Die Entstehung des Theaterensemble GOSET

Im Verlauf der Russischen Revolution von 1917 und während den sich daraus folgenden politischen Veränderungen, gründen sich eine Vielzahl von jüdischen/jiddischen Theatergruppen, so auch GOSET.

Die Anfangsjahre sind geprägt durch zwei grundlegende Prozesse, zum Einen durch die Beziehung des Theaters zur Russischen Revolution, die den jüdischen Künstlern Autonomie gewährt, zum Anderen durch die kritische Auseinandersetzung des Theaters und der Künstler mit der eigenen kulturellen Tradition. GOSET beteiligt sich bewusst und aktiv am Umwälzungsprozess innerhalb der sowjetisch/russisch-jüdischen Bevölkerung und an der Gestaltung einer säkularen nationalen jüdischen Kultur.

Im Jahre 1919 wird Alexander Granovsky von der Jüdischen Sektion der kommunistischen Partei (Yevseksia) beauftragt, ein Jüdisches Theater zu gründen. Alexander Granovsky wird 1890 in Moskau als Abraham Azark geboren und stirbt 1937 in Paris. Wenige Tage nach seiner Geburt zieht seine Familie nach Riga, dort verbringt er seine Kindheit und Jugend. Es folgen unterschiedliche Angaben über die nächsten Lebensstationen des Sohnes aus einer großbür-

gerlich jüdischen Familie. Nicht eindeutig ist, in welcher Stadt er sich zu welchem Zeitpunkt aufhält, aber Einigkeit herrscht darüber, dass er sowohl in Skt. Petersburg wie auch in München an der dortigen Theaterschule bzw. -akademie studiert. Auch lassen sich keine eindeutig belegbaren Angaben darüber finden, wann er unter Max Reinhardt arbeitet. Es bleibt ungeklärt, ob Granovsky bereits während seines zweijährigen Studiums in München 1913/14 oder erst bei einem seiner späteren Aufenthalte ab Ende 20er Jahre in Berlin unter Max Reinhardt arbeitet. Granovskys Regieleistungen belegen aber, dass diese Zusammenarbeit mit Reinhardt seine zukünftigen Produktionen stark beeinflussen. Ende der 20er Jahre dreht er in Berlin zwei Tonfilme: *Das Lied vom Leben* und *Die Koffer des Herrn O.F.* Zudem bekommt er das Angebot erneut mit Max Reinhardt im *Deutschen Theater* in Berlin zusammenzuarbeiten. Mitte der 1930er Jahre verlässt der Theater- und Filmregisseur Berlin und geht nach Paris.

Doch zurück in das Jahr 1919, Granovsky ist soeben aus Deutschland wieder gekehrt und übernimmt umgehend die Leitung des neuen Theaters. Somit wird das erste Mal in der Geschichte des jiddischen Theaters von staatlicher Seite ein Jüdisches Theater gegründet und finanziert. Alexander Granovsky eröffnet noch im selben Jahr in Pedrograd eine Schauspielschule *shul far tsenisher kunst*. Im Unterschied zu vielen anderen Theatergruppen erhält GOSET von Anfang an staatliche Subventionen. Für die nunmehr offiziell anerkannten Schauspieler bedeutet dies zunächst ein gesichertes Grundeinkommen. Doch damit steht das Ensemble auch in staatlicher Abhängigkeit und bekommt als Auftrag die moderne szenische Kunst den jüdischen Arbeiterschichten zu vermitteln, was die Schauspielertruppe in einen Zwiespalt führt:

„In Petrograd hatte der sich von westlicher Bildung geprägte Granowsky bemüht, ein Welttheater jiddischer Sprache zu schaffen. Dieses Ziel fand Anklang bei der Intelligentsia, die Granovskys Studio unterstützte und danach strebte, die jüdische Kultur im Geist der Aufklärung zu modernisieren. Ihnen waren die beliebten jiddischen Theatergruppen peinlich, die Farcen, musikalischen Komödien, Operetten und Melodramen aufführten. [...] Die jüdische Intelligentsia hielt diese für vulgär und minderwertig und wünschte sich ein Theater, das sich mit allgemeinen Problemen befasste, oder bürgerliche Dramen aufführte, die auf den zeitgenössischen europäischen Bühnen realistisch dargestellt wurden.“⁹

Noch im gleichen Jahr, wenige Monate nach der ersten Premiere, unternimmt das Ensemble eine Gastspielreise nach Witebsk in Weißrussland, wobei dieses unter anderem auf den dortigen Leiter der Kunstakademie *Staatliche Schule für*

9 Kampf, Avram: Chagall im Jiddischen Theater. In: Christoph Vitali (Hg): Marc Chagall. Die russischen Jahre 1906-1922. Genf 1991. S. 90-111. S. 99.

schöne Künste, Marc Chagall, trifft. Einige Jahre später folgt ein zweiter längerer Aufenthalt in der Ukraine.

Petra Kremer-Drieß¹⁰, die sich in ihrer Magisterarbeit ebenfalls mit GOSET beschäftigt, stellt in ihrer Arbeit die These auf, dass während dieser Reisen durch die Provinzen und dem Kennen lernen des Lebens im *Shtetl*, bei Granovsky ein Umdenkprozess einsetzt, der sich in hohem Maße in seiner Arbeit im Jiddischen Theater niederschlägt. Granovsky ist dieses Milieu zum Zeitpunkt seiner Reisen noch nahezu unbekannt und er erlebt somit das erste Mal die Atmosphäre einer jüdischen dörflichen Gemeinschaft. Kremer-Drieß schreibt:

„dass Alexander Granowsky die Einsicht gewonnen hatte, dass das Ziel einer säkularen jüdischen Kultur in der Sowjetunion nur mit dem Preis der Zerstörung des gesamten traditionellen jüdischen Wertesystems verbunden war. Dieser Entwicklung entgegenwirkend, gaben Granowsky und sein Hauptdarsteller Salomon Michoels in diesen beiden Produktionen¹¹ der alten Lebenswelt positive Lebenszüge. Das GOSET erhielt damit eine zusätzliche Funktion. Neben der von staatlicher Seite geforderten kulturpolitischen Aufgabe trat eine weitere: die Erinnerung an die historische Identität der Juden.“¹²

Laut Kremer-Drieß kommt es aufgrund der Erfahrungen zu einem Richtungswechsel in der inhaltlichen Interpretation der *Jiddischen Klassiker*. Darauf scheint auch die nachfolgende Stückauswahl hinzudeuten, die ausschließlich jiddische Autoren beinhaltet, die zu den Klassikern zählen: Scholem-Alechem-Abend – drei Einakter von Scholem Alechem (1921), *Die Hexe* von Abraham Goldfaden (1922) und *200.000* von Scholem Alechem (1923). Zuvor studiert Granovsky nach Maeterlinks *Die Blinden* das Stück *Uriel Acosta* von Karl Gutzkow ein.

Der Umzug nach Moskau

GOSET versteht sich als Theater der jüdischen Massen, der jüdischen Arbeiter, nicht als ein Theater der jüdischen Elite. So siedelt GOSET, unter anderem aufgrund mangelnder Proberäume und in der Hoffnung ein noch breiteres Publikum anzusprechen, am 20. November 1920 nach Moskau über, in das Gebäude des bereits bestehenden Moskauer Jüdischen Theaterstudios,

10 Petra Kremer-Drieß hat 1997 am Institut für Theaterwissenschaften an der FU in Berlin eine Magisterarbeit vorgelegt mit dem Titel: *Das Staatliche Jüdische Theater (GOSET) in Moskau unter der Direktion von Alexander Granowsky (1920-1928)*. Sie betrachtet GOSET aus der theaterwissenschaftlichen Perspektive und beschäftigt sich dabei ausführlich mit den Inszenierungen der Stücke.

11 „Jüdisches Glück“ (Film, 1925) „Die Reise Benjamin des Dritten“ (1927) (Anm. der Autorin).

12 Kremer-Drieß, Petra: *Das Staatliche Jüdische Theater (GOSET) in Moskau unter der Direktion von Alexander Granowsky 1920-1928*. Berlin 1997. S. 3.

„das bereits seit April 1920 in einem dreistöckigen Haus in der Großen Tschernitschewsky Gasse in der Moskauer Innenstadt einquartiert war.“¹³

Doch nicht nur die zu klein gewordenen Proberäume sind Grund für den Umzug. Abraham Efros, der künstlerische Leiter des Ensembles, begründet diese Entscheidung mit dem Argument, dass Moskau der Ort sei, an dem jüdische Emanzipation stattfinden könne.

“Upon learning of Granovsky’s theater, Efros proposed that the troupe move to Moscow to inaugurate a new Jewish emancipation centred on a renaissance of the plastic art.”¹⁴

Die Spielzeit in Moskau beginnt am 1. Januar 1921; auf dem Programm steht der *Scholem-Alechem-Abend* mit den Einaktern von Sholem Alechem: *Agentn*, *Mazl tov* und *Farshterter Pesakh*. Für diesen Abend entwirft Marc Chagall die Bühnenbilder und Kostüme.

Marc Chagall als Bühnenbildner

„Im Gesamtwerk Marc Chagalls nimmt die Theaterarbeit für das Jüdische Theater in Moskau jedoch einen einzigartigen Platz ein. Mit ihr hat der geniale Maler der Theaterkunst der ganzen Welt großartige, neue Impulse verliehen.“¹⁵

Wie bereits erwähnt treffen Marc Chagall und GOSET 1919 das erste Mal in Witebsk aufeinander. Chagall ist während dieser Zeit Gründer und Leiter der ersten Kunstakademie *Staatliche Schule für schöne Künste* in Witebsk. Es gibt laut Berichten zum damaligen Zeitpunkt noch keinen persönlichen Kontakt zwischen Chagall und GOSET. Chagall äußert sich über die Theateraufführungen von GOSET in der Kunstakademie wenig positiv:

„Ich habe diese Vorstellungen, die im realistischen Stil Stanislawskys aufgeführt wurden, gesehen und ich kann meine Enttäuschung nicht verhehlen.“¹⁶

Abraham Markovitsh Efros (1898–1954), der als Lehrer, Kritiker und Wissenschaftler eine Schlüsselrolle in den Auseinandersetzungen um eine russisch jüdische Kunst vor und nach der Revolution spielt, übernimmt nach dem Umzug nach Moskau die künstlerische Leitung von GOSET. Efros ist es, der Chagall bereits aus Witebsk näher kennt und ihn als Bühnenbildner zu GOSET holt.

13 Vgl: Schatskich, Alexander: Marc Chagall und das Theater. In: Christoph Vitali (Hg): Marc Chagall. Die russischen Jahre 1906-1922. Genf 1991. S. 74-87. S. 76.

14 Veidlinger, Jeffrey: The Moscow State Yiddish Theater. Jewish culture on the Soviet stage. Bloomington 2000. S. 35.

15 Schatskich, 1991. S. 74-87. S. 87.

16 Ebd. S. 75.

Obwohl Granovsky skeptisch gegenüber Chagalls Kunstwerken ist, überzeugt Efros den Regisseur Granovsky und Chagall wird beauftragt, für den *Scholem-Alechem-Abend*, der auch später während der Europatournee in Berlin zu sehen ist, Bühnenbilder und Kostüme zu entwerfen. Chagall entwickelt eine neue Art der Bühnenkunst für das jüdische Theater. Sein Wunsch ist es, das alte jüdische Theater zu reformieren. Eine weitere Neuerung zeigt sich zudem bei der Ausgestaltung der Figuren. Bis zu diesem Zeitpunkt werden die Personen auf der jüdischen Bühne durch „Klamauk“ charakterisiert. Chagall ist der Erste, der die Tiefgründigkeit und die psychologische Genauigkeit der einzelnen Figuren erarbeitet und hervorhebt. Durch diese tiefe und ernst genommene Beschäftigung mit den Charakteren gelingt es, eine neue Form im Umgang mit den Figuren Scholem Alechems¹⁷ zu finden.

Doch die Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Granovsky und dem Künstler Chagall stellt sich als nicht sehr einfach heraus. Chagall lässt es sich beispielsweise nicht nehmen, wesentlich bei der Inszenierung und dem Theaterstil mitzuwirken. Dies führt zu Konflikten mit Granovsky, der es vorzieht, Dinge und Gegenstände eins zu eins, im Sinne seines bevorzugten Stils des Realismus, auf der Bühne darzustellen. Chagall hingegen ist dieser Realismus zuwider:

„Am Premierenabend (man spielt drei Stücke von Scholem Alechem) konnte ich nicht einmal in den Zuschauerraum gehen, so sehr war ich mit Farbe beschmiert. Wenige Sekunden, ehe der Vorhang aufging, rannte ich noch auf die Bühne, schnell ein paar Requisiten anzustreichen. Ich ertrug nicht den ‚Naturalismus‘. Plötzlich ein Zusammenstoß. Granowsky hatte einen richtigen Scheuerlappen aufgehängt. Ich seufzte und schreie: ‚Einen richtigen Scheuerlappen? Wer ist hier der Regisseur, Sie oder ich?‘ schreit Granowsky zurück.“¹⁸

So beschränkt sich die Zusammenarbeit von Chagall und GOSET lediglich auf dieses eine Stück.

Jedoch sind zweifellos die Bilder, mit denen Chagall den Zuschauerraum ausmalt, von großer Bedeutung für die Weiterentwicklung des jüdischen Theaters. Sie bilden nicht nur eine ständige Quelle der Inspiration für Regisseur und Schauspieler, sondern schaffen und garantieren darüber hinaus eine Einheit zwischen Bühne und Zuschauerraum. Mit dieser Raumgestaltung ist nicht nur ein neuer Weg der jüdischen Kunst beschritten, sondern ebenso einen wichtige Voraussetzung für die Entwicklung eines Volkstheaters geschaffen.

17 Detaillierte Beschreibungen der Kostüme und des Bühnenbildes zum Scholem-Alechেম-Abend lassen sich in dem Buch von Reifenstein S. 64f. nachlesen.

18 Chagall, Marc: Mein Leben. Stuttgart 1959. S. 163.

Einführung in das Jüdische Theater

Die Wand- und Deckengemälde im Zuschauerraum von GOSET in Moskau tragen in ihrer Gesamtheit die Bezeichnung *Einführung in das Jüdische Theater*. Während seiner Arbeit als Bühnenbildner bemalt Marc Chagall aus eigener Initiative diesen Teil des Gebäudes. Mit Selbstdisziplin und großem Enthusiasmus verbringt er viele Wochen fast ausschließlich im Theater und gestaltet diesen Raum zu einem Gesamtkunstwerk. Er stattet den kompletten Zuschauerraum, Wände wie Decke, mit Gemälden aus, auf denen die Schauspieler, der Regisseur Granovsky und er selbst auf verschiedenste Art und Weise zu sehen sind:

„In einem knappen Monat, Tag und Nacht arbeitend, hat der Maler diese unvorstellbare Leistung vollbracht, vergleichbar in der russischen Kulturgeschichte nur mit Puschkins berühmtem Boldinoer Herbst, einer ungewöhnlichen Schaffensperiode des Dichters im Herbst 1830.“¹⁹

Betritt man den Zuschauerraum durch die Eingangstür, erblickt man auf der linken Seite ein riesiges Wandgemälde²⁰. An der gegenüberliegenden Seite befindet sich ein friesartiges *Hochzeitsmahl* und darunter in den Zwischenwänden der Fenster folgende vier Darstellungen:

der *Musik*,
des *Tanzes*,
der *Literatur* und
des *Theaters*.

Der Eindruck, den die Besucher von diesem Raum bekommen, muss revolutionär sein, denn auf den Wänden sind Tradition, Geschichte, Religion, Spiel, Musik, Literatur und Akrobatik miteinander verbunden und in Zusammenhang gestellt. Chagall zaubert ein Fest an die Wand und lädt die Besucher ein, an diesem Fest teilzuhaben.

Hervorzuheben sei an dieser Stelle noch einmal, welche Bedeutung dieser Raum im Zusammenspiel mit dem Ensemble des ganzen Theaters hat. Mit diesem Haus und diesem Raum schaffen Chagall und Granovsky gemeinsam, wenn wahrscheinlich auch nicht ganz freiwillig, erstmalig in der russischen Geschichte des jüdischen Theaters einen Lebens- und Identifikationsraum für Juden und für

19 Vgl.: Schatskich, 1991. S. 78.

20 Hier variieren die Angaben über die Größe: Avram Kampf: Chagall im Jiddischen Theater, S. 94 gibt als Daten 284x787cm an. Bei Christoph Vitali (Hg): Marc Chagall. Die russischen Jahre 1906-1922. Genf 1991 finden sich folgenden Maße: 4x12m.

all diejenigen, die diese Sensation in Moskau erleben dürfen. Es wurde ein zu dieser Zeit einmaliges Ensemble aus Bildern, Menschen und Kunst geschaffen.

Auch in der weiteren Geschichte GOSET zeigt sich Marc Chagalls Genialität. Mit großer Sicherheit hat der Künstler Chagall die Vorahnung, dass Umzüge des Theaters nicht auszuschließen sind. Er zeichnet sein Kunstwerk auf Leinwände, so dass diese bei Umzügen zusammengerollt werden können. Dank eines weit-sichtigen wie umsichtigen Theaterliebhabers können somit zumindest die Wandgemälde den Zweiten Weltkrieg unbeschadet überstehen und befinden sich heute im Archiv in der *Staatlichen Tretjakow-Galerie* in Moskau.

GOSET in Berlin

Im Jahre 1928, nach unzähligen Verhandlungen und einer ausführlichen Korrespondenz, erhält GOSET die staatliche Genehmigung auf Europatournee zu gehen.

„Als eines der wichtigsten Kulturgüter sollte es auf Tournee gehen und der kapitalistischen Welt beweisen, dass das beste jüdische Theater aus der UdSSR kommt“²¹

Granovsky wählt als ersten Gastspielort Berlin, in der Hoffnung dort den nötigen Erfolg und eine positive Aufnahme des Ensembles durch die einflussreichen Berliner Theaterkritiker zu finden. Die Berliner Presse zeigt bereits bei den Gastspielen der Wilnaer Truppe²² 1921 sowie bei der Habima²³ 1926 ein breites

21 Kremer- Drieß, 1997. S. 97.

22 Alexandro Azro, Leib Kadison und Jacob Sherman gründen 1916 in Wilna die Wilnaer Truppe. Ihre Stücke bringen sie in jiddischer Sprache auf die Bühne. In Warschau erleben die Wilnaer 1920 ihren erfolgreichen Durchbruch mit der Uraufführung des *Dybuk* von An-Ski. Nach Unstimmigkeiten innerhalb der Gruppe trennen sich die Schauspieler; ein Teil zieht weiter nach Rumänien, feiert dort große Erfolge, kehrt zurück nach Warschau und 1939 mit den Einmarsch der Nationalsozialisten wird ihrem künstlerischen Schaffen ein jähes Ende gesetzt. Nur vereinzelt überleben einige ehemalige Schauspieler der Wilnaer Truppe. Der andere Teil um die Akteure Alexandro Azro und Sonja Alomis fährt 1921 weiter nach Berlin und erlebt dort eine herzliche Aufnahme. Berliner Persönlichkeiten wie Sammy Gronemann, Hermann Struck, Arnold Zweig und andere unterstützen finanziell wie ideell diese jiddischsprachige Truppe. Im März 1922 beginnen die Künstler ihre Welttournee, die in Amerika endet. Mit dem Weggang Azros und Alomis von der Truppe löst sich 1926 die Schauspielergemeinschaft auf. Mit den Inszenierungen der Wilnaer Truppe ist es das erste Mal in der Geschichte des jiddischen Theater gelungen, mit anderen führenden Theater der Welt in der Presse genannt zu werden. Der Spielort Berlin spielt dabei eine sehr wesentliche Rolle.

23 Das erste hebräischsprachige Theater der Welt, die Habima, gründet sich 1917 in Moskau. Nachum Zemach, der in die Geschichte der Urvater des hebräischen Theaters eingehen wird, sammelt Enthusiasten um sich, um die Idee dieses neuen Theaters zu verwirklichen. Mit Vachtangovs Inszenierung des *Dybuk* 1922 erhalten die Mitglieder der Habima hohe Anerkennung im Inwie auch im Ausland. Ihre Tournee führt sie unter anderem 1926 nach Berlin, wo sie mit Ehren und Würde empfangen werden. Ihr Ruf war ihnen bereits vorausgeeilt, so dass Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Max Reinhard, Albert Einstein und noch eine Vielzahl weiterer bekannter

Interesse. Dies zeigt sich in der Vielzahl der Kritiken und Rezensionen, die während der Recherche gefunden wurden. Der Kritiker Hermann Svet verweist in seinem Artikel darauf, dass allein in Berlin zur Aufführung von dem Stück *200.000* von GOSET über 40 Artikel in der Presse erschienen sind.²⁴ Die Dekoration, die Kostüme und alle anderen benötigten Materialien, die für die Stücke benötigt werden, werden in achtzehn Waggons verpackt und mit dem Zug vorausgeschickt.²⁵

Das Repertoire in Berlin von April bis Mai 1928

Der erste Aufenthalt in Berlin dauert vom 11. April bis 16. Mai 1928. In diesen vier Monaten führt GOSET im *Theater des Westens* drei Stücke auf.

Datum	Tag	Uhrzeit	Titel der Theaterstücke
11. April 1928	Mi	8 :00	200.000 von Scholem Alechem
12. April	Do	8 :00	200.000
13. April	Fr	8 :00	200.000
17. April	Di		Die Reise Benjamin III. von Mendele Moiches-Sforim (JR) 200.000 (BT)
18. April	Mi		Die Reise Benjamin III.
19. April	Do		Die Reise Benjamin III.
20. April	Fr		Die Reise Benjamin III.
21. April	Sa		Die Reise Benjamin III.
22. April	So		Die Reise Benjamin III.
23. April	Mo		Die Reise Benjamin III.
24. April	Di		200.000
25. April	Mi		Die Reise Benjamin III.
26. April	Do		200.000
27. April	Fr		200.000
28. April	Sa		Die Reise Benjamin III.
29. April	So		Die Reise Benjamin III.
01. Mai	Di	8 :00	Die Hexe (Premiere) von Abraham

und weniger bekannter Bürger die Aufführungen der hebräischsprachigen Schauspielgruppe besuchen. Heute ist die Habima das Nationaltheater Israels und hat ihren festen Sitz in Tel Aviv.

24 Vgl.: Svet: Deytshe yidn, deytshes prese un dos granovski teater. In: literarische bleter, Nr. 17 vom 27.04.1928. S. 321.

25 Benjamin, Walter: Granovsky erzählt. AdK-Akte: A-Granach 547.

			Goldfaden
02.Mai	Mi		Die Hexe
03.Mai	Do		Die Reise Benjamin III.
04.Mai	Fr		Die Reise Benjamin III.
05.Mai	Sa	8½	Die Hexe
06.Mai	So	8½	Die Hexe (JR) Die Reise Benjamin III. (BT)
07.Mai	Mo	8½	Die Hexe
08.Mai	Di	8½	Die Hexe
09.Mai	Mi		200.000 (zum letzten Mal)
10.Mai	Do	8½	Die Reise Benjamin III.
11.Mai	Fr	8½	Die Reise Benjamin III.
12.Mai	Sa	8½	Die Reise Benjamin III.
13.Mai	So	8½	Die Hexe
14.Mai	Mo	8¼	Die Hexe
16.Mai	Mi		Die Reise Benjamin III. (Abschiedsvorstellung)

Repertoire GOSET in Berlin von April-Mai 1928, recherchiert nach *Jüdischer Rundschau* (JR), *Berliner Tageblatt* (BT) und *8 Uhr Abendblatt*.

Auch GOSET führt die Stücke, wie bereits sieben Jahre zuvor die Wilnaer Truppe, in jiddischer Sprache auf. Und auch GOSET spielt während des ersten Aufenthalts in Berlin Stücke von jiddischen Klassikern. Doch das Bild des jiddischen Theaters hat sich verändert. Die Berliner verbinden mit dieser Art des Theaters keine traditionellen volkstümlichen Aufführungen mehr, vielmehr erwarten sie hohe Kunst – und werden laut den Rezensionen nicht enttäuscht.

Die Presse und ihre Kritiken

*„Di Berliner hobn nisht gegloybt zeyere oygn.“*²⁶

Die Presse bejubelt das Theaterensemble und spricht von einem der größten Theaterereignisse der Saison. Arnold Zweig legt den Lesern der *Jüdischen Rundschau*, nachdem er 200.000 gesehen hat, ans Herz:

*„geht hin Bürger! Laßt Euch entzücken!“*²⁷

Jacob Monty in der *Vossischen Zeitung* schreibt ebenso wie Zweig voller Leidenschaft:

26 Manger (1971), S. 99.

27 Zweig, Arnold: 200.000 Moskauer Jiddisches Theater. In: *Jüdische Rundschau*. 17.04.1928.

„Ein Spiel, das den Zuschauer vom Sitz aufreißt, hinein in den Rhythmus der Leute da oben auf der Bühne“²⁸

Und bei Kurt Pinthus im *8 Uhr Abendblatt* ist zu lesen:

„bezaubernd, bestrickend, beglückend, himmlisch...“²⁹

GOSET brilliert als Theater aufgrund der häufig erwähnten genialen Regiearbeit Granovkys, dem damit verbundenen Zusammenspiel des Ensembles und den hervorragenden Leistungen einzelner Schauspieler, wobei an erster Stelle Solomon Michoels und ihm folgend Benjamin Zuskin für ihr herausragendes Spiel immer wieder lobend hervorgehoben werden. Man ist sich einig, dass hier großartige Kunst hervorgebracht wurde. Der Kritiker Schmarjahu Gorelik (1877-1943)³⁰ zieht eine Bilanz über die Entwicklung des Jüdischen Theaters – angefangen von der Wilnaer Truppe, die sich von der „elenden Schmiere“³¹ befreit hat, über die Habima, hin zu GOSET, das mit seinen Leistungen im Superlativ gewürdigt wird. Selbst die nationale Zeitung *Germania* kann sich dem Bann von GOSET nicht entziehen und findet anerkennende Worte:

„Michoels und Suskin, die turmhoch über die Mittelmäßigkeit der anderen herausragen und tüchtige Charakterdarsteller sind [...] daß der Erfolg groß war.“³²

Viele Persönlichkeiten der damaligen Zeit besuchen Aufführungen. Nach der Vorstellung *Die Reise Benjamin des Dritten* kommt beispielsweise der bekannte Berliner Schauspieler Alexandro Moissi zu seinem Kollegen Zuskin, umarmt ihn und küsst ihn mit Tränen der Begeisterung in den Augen:

„Ikh troyrn, meyn troyrn tsu shpiln Senderlen azoy vi du tust es!“³³

Auch der Schriftsteller David Bergelsohn befindet sich unter den Zuschauern. Er sagt in einem Interview, das in den *literarischen bletern* wiedergegeben wird:

„Dem kamer-teater kon ikh nokh fun di ershte yorn, ven er hot ongeboyn tsu shpiln in Moskeve di ershte zakh – Sholem Alekhems ‚Mazl-tov‘, vu Vofsi [Michoels-Vofsi – Doppelname des Schauspielers – Anm. der Autorin] hot gegebn a glentsendike reb

28 Jacobs, Monty : « 200.000 » im Theater des Westens. Das Moskauer Jüdische Akademische Theater. In: Vossische Zeitung, 13.04.1928.

29 Pinthus, Kurt: „Die Reise Benjamin des dritten“ Moskauer Jüdisches Akademisches Theater. 20.4.1928 8 Uhr Abendblatt.

30 Gorelik arbeitet an russisch- und hebräischsprachigen Zeitungen mit. In veröffentlichten Briefen kritisiert er die radikalen jiddischen Parteien und Strömungen und stellt sie der zionistischen Idee gegenüber. Gorelik selbst tritt 1905 aus dem Bund aus und schließt sich der zionistischen Bewegung an. 1910 ist er verantwortlich für die Herausgabe des Sammelbands *Der yiddisher alamakh*.

31 Gorelik Sch.: Der Weg des Jüdischen Theaters. In: Jüdische Rundschau vom 23.05.1928.

32 Kühn, Edmund: „200.000“ Gastspiel des Moskauer Jüdischen Akademischen Theaters im Theater des Westens. In *Germania* vom 15.04.1928.

33 Manger, 1971. S. 99.

Alter, an opgevoygenem, an opgemastenem, aza min geshtalt ikh gornisht geven oyf der yiddisher stsene biz im. Fun dermolt on hot der teater adurkhegemakht a kolosaln veg. A. Granovsky hot zikh aroysgevizn far a rezhiser, tzu velkhn siz shver tsu gefinen aglaykhn tsvishn di greste velt-rezhisern. Far der tzeyt hobn zikh in dem teater-kolektiv antviklt ay-nike kreftn – Vofsy, Zuskin u.a.“³⁴

Bergelson ist der Meinung, dass sich durch den Auftritt des Kammertheaters in Europa neue Anhänger der jiddischen Sprache und Folklore finden. Bergelson trifft während der Vorstellung den Schriftsteller Alfred Döblin, der sich an ihn wendet, um ihm zu gestehen, dass er selbst kein Wort verstehe. Bergelson bedankt sich lachend bei Döblin, der über diese Reaktion verduzt ist. Bergelson erklärt Döblin, dass er deshalb dankbar sei, weil es das Vorurteil widerlege, dass Jiddisch nur ein „Jargon“ sei – ein deutscher Dialekt.³⁵ Auch der damals schon berühmte Regisseur Max Reinhardt lässt es sich nicht nehmen, dieses so gepriesene russisch-jüdische Theater zu besuchen. Bekannt ist, dass er sich die Vorstellung *Die Reise Benjamin des Dritten* ansieht und *autoritativen Beifall* spendet.³⁶

Durch die Vielzahl der bekannten Persönlichkeiten, die dieses Theater von Granovsky besuchen, hier seien nur stellvertretend einige erwähnt, ist belegt, dass dieses Jiddische Theater auf gleicher Ebene mit anderen anerkannten Theatern agiert. Schon der Habima gelingt es, ähnlich erfolgreich in Berlin und darüber hinaus in der Welt zu werden. Während dieses Ensemble in hebräischer Sprache auf der Bühne auftritt, spielt GOSET auf Jiddisch, dem so genannten „Jargon“. Mit den Inszenierungen des Ensembles GOSET wird das vorher unmöglich scheinende Realität – das so verpönte und missachtete Jiddisch geht in die Weltgeschichte des Theaters ein und kann mit anderen Weltklasse-Theatern konkurrieren.

Auch bei ihrem zweiten Aufenthalt in Berlin wird GOSET stürmisch bejubelt. Und dies obwohl die Wahl des Repertoires nicht den Wünschen der Zuschauer zu entsprechen scheint. Auf dem Programm steht *Trounadek* von Jules Romains, eine französische Operette. Man bewegt sich außerhalb der jüdischen Thematik und stößt dabei auf Ablehnung. Ein fremder Stoff aus einem fremden Milieu macht die Problematik des jüdischen Theaters deutlich. Obwohl die Leistungen Michoels' und anderer wieder hervorragen, gelingt es nicht, die französische Welt auf die der Jiddischkeit zu übertragen. Jiddischer Humor und französische Grazie hätte Granovsky sicher gern vereinbart, doch setzt er dieses Stück

34 N.N.: David Bergelson vegn dem Granovsky teater. Literarische bleter 1928. S. 321.

35 Vgl.: N.N.: David Bergelson vegn dem Granovsky teater. Literarische bleter 1928. S. 321.

36 Eloesser, Arthur: Die Reise Benjamin des Dritten. Das Moskauer jüdische Theater im Theater des Westens. In: Vossische Zeitung, 20.04.1928.

nach fünf Vorstellungen ab und wendet sich wieder den traditionellen Klassikern zu.

„*Es iz far unz a groys befridigung, vos di forshetung fun Peretz ‚Baynakht oyfn altn mark‘ hot azoy oysgenumen in Berlin.*“³⁷

Folgendes Repertoire ist im Berliner *Theater des Westens* von September bis Oktober 1928 zu sehen:

Datum	Tag	Uhrzeit	Titel der Theaterstücke
28.Sept. 1928	Fr	8 :00	Trouadek von Jules Romains
29.Sept.	Sa		Trouadek
30.Sept.	So	8 ¹ / ₄	Trouadek
01.Okt.	Mo	8 ¹ / ₄	Trouadek
02.Okt.	Di	8 ¹ / ₄	Trouadek
03.Okt.	Mi	8 ¹ / ₄	Die Reise Benjamin III.
04.Okt.	Do	8 ¹ / ₄	Die Reise Benjamin III.
05.Okt	Fr	8 ¹ / ₄	200.000
06.Okt.	Sa	8 ¹ / ₄	Die Reise Benjamin III.
07.Okt.	So	8 ¹ / ₄	Die Reise Benjamin III.
08.Okt.	Mo	8 ¹ / ₄	200.000
09.Okt.	Di	8:00	Die Nacht auf dem alten Markt (Premiere) von Itzchak Leib Peretz
10.Okt.	Mi	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
11.Okt.	Do	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
12.Okt.	Fr	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
13.Okt.	Sa	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
14.Okt.	So	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
15.Okt.	Mo	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
16.Okt.	Di	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
17.Okt.	Mi	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
18.Okt.	Do	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
19.Okt.	Fr	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
20.Okt.	Sa	3 ¹ / ₄ + 8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
21.Okt.	So	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
22.Okt.	Mo	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
23.Okt.	Di	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt

37 Zuskin, Benjamin: Vi mir hobn gearbet oyf Peretzes "Beynakht oyfn altn mark". In: Literarische bleter 1928 Nr.45. S. 879.

24.Okt.	Mi	8 ¹ / ₄	Die Reise Benjamin III.
25.Okt.	Do	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt
26.Okt.	Fr	8 ¹ / ₄	Die Nacht auf dem alten Markt (Abschiedsvorstellung)

Repertoire GOSET in Berlin von September-Oktober 1928 recherchiert nach *Jüdischer Rundschau*, *Berliner Tageblatt* und *8 Uhr Abendblatt*.

Mit dem Stück *Baynakht oyfn altn mark* erobert GOSET ein weiteres Mal die Herzen des Publikums. Doch auch für Granovsky hat dieses Stück und dessen Inszenierung eine besondere Bedeutung. Der Schauspieler Zuskin schreibt, dass es Granovsky sehr am Herzen gelegen habe, einen Stoff von Itzchak Leib Peretz auf die Bühne zu bringen. Laut Zuskin hat er über sieben Jahre gesucht, um den passenden Stoff für sich und seine Truppe zu finden. Zwei Jahre saß er am Umschreiben des Textes, er kürzte ihn dabei auf zwei Drittel, um ihn bühnentauglich zu machen. Es folgen zehn Monate des Einstudierens mit über 250 Proben. Dies ist jedoch nur durch staatliche Subventionen möglich. Zusammen mit einem der besten Moskauer Künstler Robert Falk und dem Komponisten Alexander Kreyn, schufen sie eine einzigartige Vorstellung. Bevor ich speziell auf die Regiearbeit Granovskys zu sprechen und zurück auf den erwähnten Artikel kommen möchte, sei an dieser Stelle bereits das Ende von GOSET vorweggenommen.

Granovskys Weggang und das Ende von GOSET

Die sowjetische Regierung gewährt nach zähen und langen Verhandlungen zu Beginn des Jahres 1928 eine Gastreise GOSET durch Europa. Dies mit dem Ziel, dem kapitalistischen Ausland die liberale und fortschrittliche Kulturpolitik der noch jungen Sowjetunion zu demonstrieren:

„durch ihre hohe künstlerische Qualität wurden die Gastspiele der zwanziger Jahre zu einer Art Legitimation der Sowjetmacht.“³⁸

Zudem solle die Verbindung der russischen Künstler mit der Revolution und ihre Identifikation mit dem neuen Staat betont werden. Doch in Berlin steht man der Funktion von GOSET als Propagandainstrument kritisch gegenüber. In einem Zeitungsartikel ist zu lesen:

„Auf das aber, auf nichts anderes kommt es den Russen vor allem an: auf das Theater um des Theaters, des Spiels um des Spiels willen, nicht auf Kassenrapport und nicht auf Par-

38 Choroschilow, Pawel. Berlin - Moskva, Moskau - Berlin: 1950 – 2000. Berlin 2003. S. 177.

teipropaganda [...] Auch Granowsky schert sich den Teufel um dergleichen äußerliche Plakatierung irgendeiner politischen Tendenz.“³⁹

Ähnliches ist in dem Artikel von Nico Rost nachzulesen, der ebenfalls die Meinung vertritt, dass Granovsky sich selbst weder für parteipolitische Formen, noch sein Theater als ein parteipolitisches Machtmittel missbrauchen lässt:

„Er ist in dieser Revolution immer Granowskij geblieben. Kein einziges Mal hat er, wie die Kerschenews und so viele andere, das Theater durch kommunistische Phrasen verunreinigt. [...] Er hat einfach nicht mitgemacht. Er haßt jeden Dilettantismus und erreicht, was er will, immer auf rein theatralischem Weg.“⁴⁰

Nach dem Erfolg der gewährten Gastspielreise verkündet Granovsky, dass er nicht wieder mit nach Russland zurückkehren werde. Doch dieser Rücktritt erfolgt nicht aus einer Laune heraus. Während des Gastspielaufenthalts in Paris wird Granovsky durch die sowjetische Regierung von seinem Amt als Leiter von GOSET enthoben, die Theaterkasse beschlagnahmt und die geplante Reise in die USA verboten. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um politisch motivierte Gründe handelt. Dies ist ein herber Schlag und großer Verlust für die Truppe, die sich davon nie wieder recht erholen wird. Trotz Verhandlungen und langen Diskussionen auch mit Freunden und Liebhabern des Theaters, ist Granovsky nicht dazu zu bewegen, den Rückweg gemeinsam mit seinem Ensemble anzutreten. Seine Entscheidung begründet er damit, dass der politische Druck zu groß für ihn sei und die Linie, die ihm vorgegeben werde, zu streng, so dass er seine künstlerischen Ideen und Fähigkeiten nicht genügend ausleben könne. Zudem hat Granovsky bereits zu diesem Zeitpunkt Angebote für Inszenierungen an Berliner Bühnen erhalten.

Die Schauspieler geraten in eine Krise. Der Aufenthalt im Ausland wird zu einer politischen Debatte. Granovsky und seinem Ensemble war eine eindeutige Aufgabe zugeordnet: Sie sollten neben ihrer künstlerischen Präsentation die sowjetische Kulturpolitik vertreten. Doch die Berliner Kritiker schätzen als Stärke dieses Theaters in erster Linie die künstlerisch innovativen Ausdrucksformen, die Granovsky unabhängig von der herrschenden Sowjetregierung entwickelt hat.

„Der Konflikt gewann an zusätzlicher Schärfe, da einige Rezensenten besonders die Produktion von ‚Die Reise Benjamins III.‘ mit zionistischen Ideen und einer positiven Darstel-

39 Kahn, Harry: Russisch-jüdisches Theater. In: Die Weltbühne. Die Schaubühne(24), 1. Halbjahr 1928, Heft 16. S. 609-610.

40 Rost, Nico: Granowskij. Der Querschnitt Bd.5/1.Lichtenstein 1970, S. 458-462. S. 460.

lung des traditionellen Ostjudentums in Verbindung brachten, wogegen Granovsky in der Presse ebenfalls nicht widersprach.“⁴¹

Ende 1928, nach einem zweiten Aufenthalt in Berlin, folgt man dem Aufruf aus Moskau zu einer sofortigen Rückkehr – ohne den künstlerischen Anführer und Gründer. Dort titulierte die russische Presse Granovsky als politischen Emigranten und Verräter. Lunacharsky, der Leiter des Volkskommissariats für Bildung, veröffentlicht einen Artikel in der russischen/sowjetischen jiddischsprachigen Zeitung *Emes*, der in den *literarischen bletern* wiedergegeben wird.⁴²

Granovskys Inszenierungen werden weiterhin in Moskau gespielt, doch ohne Erwähnung seines Namens als Regisseur. Zudem fordert man von der Truppe, deren Leitung der Schauspieler Salomon Michoels übernimmt, ein Repertoire, das sich dem Stile des sozialistischen Realismus anpasst. Das bedeutet, dass sämtliche Klassiker der jiddischen Literatur nicht mehr gespielt werden dürfen, sondern den parteilichen Forderungen nachgekommen werden muss. Es folgen Zensur und Repressalien. Zwischen 1946-1949 werden im Zuge der Stalinistischen „Säuberung“ viele, insbesondere jüdische, Schauspieler und Künstler in der Sowjetunion auf Geheiß Stalins inhaftiert und ermordet. Unter ihnen ist auch der Schauspieler und Leiter von GOSET Salomon Michoels, der am 27. Januar 1948 ermordet wird. Die letzte Zeitungsnotiz, die auf das Bestehen von GOSET hinweist, findet sich laut Nora Levin im November 1949.⁴³

Alexander Granovskys Artikel in den *literarischen bletern*

Abschließend folgt erneut eine Betrachtung von Granovskys Regiearbeit. Anhand eines Artikels aus den *literarische bleter* von 1928 werden erstmals Antworten auf die oben genannten Fragen gefunden.

Seine Leistungen als Regisseur werden bereits zu Lebzeiten anerkannt und gewürdigt. Der Schriftsteller und Politiker Ernst Toller schreibt nach seinem Theaterbesuch in Moskau:

41 Kremer-Drieß, 1997. S. 98.

42 Dazu siehe: *Literarische bleter* 1928. S. 833. Nr.42.

43 Vgl: Levin, Nora: *Yiddish literature and theatre 1917-1930*. In: *The Jews in the Soviet Union since 1917*. London 1990. S. 193-221. S. 219.

„eines der stärksten Regietalente, denen ich je begegnet bin“⁴⁴

Doch nicht nur Toller ist fasziniert von jener Regiearbeit, auch im Programmheft des *Moskauer Jüdisches Akademisches Theaters*, wie sich GOSET selbst bezeichnet, sind Lob und Anerkennung reich gesät. Dort befindet sich eine Zusammenstellung Berliner Pressestimmen zu Granovskys Arbeit. Der deutsche Journalist und Theaterkritiker Herbert Ihering schreibt im *Berliner-Börsen-Courier*:

„herrliche Aufführung Granowskys. Seine Regiebegabung ist enorm. Großer, berechtigter Erfolg.“⁴⁵

Aus der *Berliner Morgenpost* stammt folgendes Zitat des Journalisten und Schriftstellers Max Osborn:

„Wie Granowsky das Spiel hergerichtet hat, ist zauberhaft.“⁴⁶

Und auch Alfred Kerr, Schriftsteller, Theaterkritiker und Journalist, äußert sich sehr wohlwollend über die gesehene Vorstellung:

„Granowsky ist ein Umkrempeler... Kein toter Punkt am ganzen Abend... Eine große Fröhlichkeit und ein Augenglück... Wunderbar.“⁴⁷

Doch bedarf es wohl einiger Mühen und der nötigen Ausdauer, um einen solch ein Begeisterung, die jener Regisseur hervorrief, zu erreichen. Alexander Granovsky hat von Beginn an eine sehr klare Vorstellung von dem, was er von den Schauspielern erwartet. In einem Interview mit Walter Benjamin berichtet Granovsky von seiner Beziehung zum jiddischen Theater:

„Granowsky: Ich habe nie ein jiddisches Theater gesehen.

Benjamin: Sie haben also zuerst an einer russischen Bühne gespielt?

Granowsky: Ich bin nie Schauspieler gewesen - So ist es: wie aufgeschlossen, vorurteilslos man meint, eine Schule für jiddische Schauspieler zu eröffnen. So bin ich an das Jiddische gekommen. Nicht programmatisch, auch nicht als Akteur, sondern von Anfang an als Lehrer und Regisseur.“⁴⁸

Granovsky selbst spricht kein Jiddisch.

“did not even speak the language - his German would suffice until he could pick up enough Yiddish with the help of his troupe.“⁴⁹

44 Toller, Ernst: Gruss ans Jiddische Theater. S. 7-9. In: In: Das Moskauer Jüdische Staatstheater. Berlin 1928. S. 132.

45 Adk-Akte: DOKFONDS Theater: Berliner Theater des Westens. o. S.

46 Ebd.: o. S.

47 Ebd.: o. S.

48 Benjamin, Walter: Granowsky erzählt. Zum Gastspiel des Jüdischen Theaters aus Moskau, das jetzt in Berlin einen durchschlagenden Erfolg hatte. Berlin 1928 AdK Akte: A. Granach 547.

49 Veidlinger, Jeffrey: The Moscow State Yiddish Theater. Jewish culture on the Soviet stage. Bloomington 2000. S. 29.

Die Schauspieler, eine Aufnahmebedingung der *shul far szenisher kunst* bestehen jedoch darin, unter anderem die jiddische Sprache fließend zu beherrschen. Außer der Entscheidung nur jiddischsprachige Schauspieler an der *shul far szenishe kunst* aufzunehmen, gibt es auch bei den ersten Schritten während der Entstehung von GOSET die Überlegung, mit welchen Akteuren man arbeiten könne. Und so stellt er sich die Frage:

„*tzi zoln mir onnemen shiler fun andere dramatische shul, oder aktiorn fun fremde bines*“⁵⁰

Granovsky entscheidet sich für keine der beiden Varianten, sondern arbeitet mit Laien. Somit erhält der Leiter der *shul* den Mensch als *roy-shtof*, welcher, wie er selbst schreibt:

[iz] „*baarbet gevorn in unzere varshatn*“⁵¹

Erst nachdem die Schauspieler in der Lage sind, ihre eigenen Gefühle, ihre Fähigkeiten und Körper ihrem Willen zu unterwerfen, bekommen sie die Möglichkeit die Bühne zu betreten. Dabei ist als klares Ziel von Beginn an definiert, dass der Akteur auf der Bühne dazu befähigt sein solle, sich in ein System einzuordnen bzw. sich diesem unterzuordnen. Keine Alleingänge oder Soloauftritte sollen im Vordergrund stehen, sondern wie Granovsky zusammenfasst:

„*mit eyn vort der yesod fun der kinstlerisher dertziung iz oystzubildn di feykayt tzu vern a teyl fun der organisher gantzkeyt fun der farshtelung.*“⁵²

Auch der Schauspieler Benjamni Zuskin berichtet über die Vorstellung von dem Stück *Beynakht oyfn altn mark*:

„*Der karakter fun der oyffirung hot farlangt, az di shoyshpilerishe shaferishe arbet zol getun vern durkh dem gantsn kolektiv. Men hot ale gearbet akhzoryesdik, ober mit der grester anttsikung, un s'iz take aroysgekumen a kolektiv, a masn-forshtelung.*“⁵³

Somit sollte der Schauspieler nach der Vorstellung Granovskys nicht als Individuum auf der Bühne agieren, sondern mit dem Ensemble zu einer Ganzheit verschmelzen:

„*Dos iz geven a naves in der geschikhte fun yidishn teater in Rusland.*“⁵⁴

Damit fand sich endlich der Beleg für einige der oben genannten offenen Fragen. Mit dieser Form der Darstellung, Stanislavsky-Methode genannt, arbeiten in dieser Zeit viele Regisseure. Doch innerhalb der Forschung wurde diese

50 Granovsky, 1928. S. 1.

51 Ebd. S. 1.

52 Ebd. S. 1.

53 Zuskin, Benjamin: Vi mir hobn gearbet oyf Peretzes "*Beynakht oyfn altn mark*". In: Literarische bleter 1928 Nr.45. S. 880.

54 Manger, 1971. S. 46.

Methode bislang nicht in einen Zusammenhang mit Granovskys Regiearbeit gebracht.

Zudem lernt der russische Regisseur unter Max Reinhardt in Berlin, gilt als einer seiner Lieblingsschüler, und ist somit mit Massenszenen und Gruppenauftritten vertraut. Weiter führt Granovsky aus, wie für ihn eine vollendete Vorstellung aussieht und welche Faktoren dafür zusammenspielen müssen:

„Ikh batrakht di binekunst far a zelvstsbhtendiken un aleynhersbndiken gebit, deriber muzn ale elementn, fun velker es bashteyt a farendikte farshtelung – der mentsh, dos bukh, di muzik, di dekoratzie un dos likht – untevarfn zikh an eynuneyntziken umdershiterlekh gedank un der farendikter partitur fun der farshtelung.“⁵⁵

Ein weiteres Anliegen Granovskys ist es, ein jüdisches Volkstheater zu erschaffen. Dazu wählt er überwiegend Texte aus, die sich mit dem jüdischen Alltagsleben befassen oder die jüdische Welt (oder jüdische Kultur) mal mehr und mal weniger satirisch mit einem Augenzwinkern betrachten.⁵⁶ Zudem haben diese Stücke alle eine Gemeinsamkeit: Der Redetext ist nur sehr gering. In der Vorlage für das Stück *Baynakht oyfn altn markt* beispielsweise beläuft sich die Wortzahl auf lediglich tausend Worte. Die Sprache verliert somit ihre dominante Funktion im Theater und wird zu einem Element neben anderen. Die Musik bekommt eine tragende Rolle in den Stücken von GOSET. Es gibt keine einzige Inszenierung ohne Musik. So umfasst beispielsweise die Aufführung von *Die Hexe* 45 Musiknummern, sowohl Lieder wie auch Orchesterstücke.

„Die Musik erfüllte in den Inszenierungen weder illustrierende noch denotative Funktionen. Sie eröffnete dem Publikum vielmehr eine Fülle von Assoziationen, half ihm, bestimmte Beziehungen herzustellen und verdeutlichte satirische Aspekte. Das Orchester konnte zeitweilig sogar andere theatralische Zeichen wie das Wort oder die Geste ersetzen. Es befreite so den Schauspieler für andere Aufgaben.“⁵⁷

Granovsky erarbeitet ein Zusammenspiel dieser beiden wichtigen Elemente, Text und Musik, und bringt dieses in einen immer wieder lobend erwähnten Einklang. Die Presse jubelt ob dieser gelungenen Zusammenführung von menschlichem Wort, Gesang und instrumentaler Untermalung sowie solistischer Einsätze des Orchesters.

55 Granovsky, 1928. S.1.

56 Alechem Scholem: *Die Agenten; Mazeltov; 200.000*/Abraham Goldfaden: *Die Hexe*/Mendele Moyches Sform: *Die Reise Benjamin III.*

57 Fischer-Lichte, Erika: *Retheatralisierung des Theaters als Emanzipation: das „Staatliche Jüdische Theater“ in Moskau 1920-1928.* In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg): *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte von der Lessing-Zeit bis zur Shoa.* Tübingen 1992. S. 255.

„Granovsky was extremely sensitive to the ranges and particular qualities of both the human voice and the musical instruments [...] He treated his text as a musical work and placed great emphases on the tonal quality of each phrase and word. He divided the text among his actor according to pitch, timbre, volume.“⁵⁸

Der Regisseur wendet sich vom szenischen Naturalismus des jiddischen Theaters ab, gestaltet die literarischen Vorlagen frei und inszeniert grotesk und ironisch. Häufig werden Begriffe wie der des *entfesselten* Theaters oder des avantgardistischen Theaters im Zusammenhang mit GOSET erwähnt. Erika Fischer-Lichte setzt sich mit dem Theaterstil und dessen Umsetzung auf der Bühne sehr ausführlich auseinander. Sie spricht von der *Entliterarisierung des Theaters*, die sich anhand der Inszenierung des Stückes *Baynakebt oyfn altn mark* verdeutlichen lässt.⁵⁹ Doch die Entliterarisierung ist nur ein Merkmal, welche die Regie Granovskys ausmacht. Die Einheit von Bühne und Zuschauerraum, die Ästhetik des Grotesken, die funktionale Raumbühne und eine nicht-psychologische Schauspielkunst, deren Dominanz die Geste bildet, zählt Fischer-Lichte ebenso zu den Prinzipien von GOSET.⁶⁰ Diese Elemente finden sich jedoch nicht nur im jüdischen Theater, sondern ebenso in der europäischen Theateravantgarde zwischen 1905 und 1935 wieder.

Zum Schluss gebe ich das Wort an den Schriftsteller und Journalisten Kurt Pinthus, welcher in seiner Besprechung des Stückes *Die Reise Benjamin des Dritten* nach der Vorlage von Mendele Moiches Sforim noch einmal das auf den Punkt bringt, was Granovsky Inszenierungen ausmacht und welches letztendlich auch zur Entstehung dieses Textes führte:

„Und alles, alles: Weisheit, Clownerie, Licht, Farbe, Sprache, Tanz, Dekoration, Gruppenbewegung zu einer Einheit, einer Einheitlichkeit verschmolzen, wie sie bei uns zu Lande abhanden gekommen ist.“⁶¹

58 Gordon, Joseph/Gordon, Mel: Granovsky's Tragic Carnival: Night in the Old market. In: The Drama Review, 29/4, NY 1985. S. 91-122. S. 93.

59 Fischer-Lichte, 1992. S. 246.

60 Vgl.: Fischer-Lichte, S. 257.

61 Pinthus, Kurt: „Die Reise Benjamin des Dritten“ Moskauer jüdisches akademisches Theater. In: 8 Uhr Abendblatt, 20. 04. 1928.