

Klaus Berg †



*A Lidl und a Tanc oder
There's no Business like Showbusiness*

Eine Dokumentation der konzessionierten professionellen Theater
im Warschauer Ghetto



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Klaus Berg †

“A Lidl und a Tanc” oder “There’s no Business like Showbusiness”

Eine Dokumentation der konzessionierten professionellen Theater im Warschauer Ghetto

Österreichische Akademie der Wissenschaften
Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte

Theatergeschichte Österreichs
herausgegeben von Michael Rössner
Band X. Heft 9

Klaus Berg †

**“A Lidl und a Tanc”
oder
“There’s no Business like Showbusiness”**

Eine Dokumentation der konzessionierten
professionellen Theater im Warschauer Ghetto

herausgegeben von Annette Langenhorst
und Gabriele Davidsmeyer

wissenschaftlich betreut von Elisabeth Großegger

eingrichtet und mit einem redaktionellen Kommentar versehen
von Magdalena Baran-Szoltys
und Kerstin Mayerhofer



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Angenommen durch die Publikationskommission der philosophisch-historischen Klasse der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften:

Michael Alram, Bert G. Fagner, Andre Gingrich, Hermann Hunger,
Sigrid Jalkotzy-Deger, Renate Pillinger, Franz Rainer, Oliver Jens Schmitt,
Danuta Shanzer, Peter Wiesinger, Waldemar Zacharasiewicz

Veröffentlicht mit Unterstützung
der DDr. Franz-Josef Mayer-Gunthof Wissenschafts- und Forschungsstiftung

Bildnachweis für das Cover: Theater im Ghetto – möglicherweise Theater Femina
Quelle: Bundesarchiv, Bild 101I-134-0767-26A / Ludwig Knobloch, Mai 1941
Der Titel des Buches soll an das Jiddische anklingen, ist eine Umschrift oder Transkription
aus dem Jiddischen und bedeutet „Ein Lied und ein Tanz.“

Diese Publikation wurde einem anonymen, internationalen Begutachtungsverfahren unterzogen.

Peer Review ist ein wesentlicher Bestandteil des Evaluationsprozesses des Verlages
der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bevor ein Buch zur Veröffentlichung
angenommen werden kann, wird es von internationalen Fachleuten bewertet und muss
schließlich von der Publikationskommission der Österreichischen Akademie
der Wissenschaften genehmigt werden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie,
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt
die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright © Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2022

ISBN 978-3-7001-8398-3

Lektorat: Claudia Michels, Andrea Sommer-Mathis, Wien

Satz und Covergestaltung: Barbara Ebeling, Wien

Druck: Prime Rate, Budapest

<https://epub.oeaw.ac.at/8398-3>, <https://verlag.oeaw.ac.at>

Made in Europe

INHALT

Editorische Notiz	I
Vorwort	1
 I. PROLOGE	 3
 II. VORWORT WARSCHAU	 6
 III. DIE PROFESSIONELLEN KONZESSIONIERTEN THEATER	
1. Einleitung	11
2. Prolog 3 – ein Vorgeschmack	20
3. Die Situation der jüdischen Bühnenkünstler	21
4. Das Publikum	32
5. Eine Zeitung für die Juden	36
6. Der Kritiker Herman Czerwinski	40
7. Das Eldorado und die Schmierendebatte	43
8. Reportagen, Anekdoten, Anzeigen, Kritiken und redaktionelle Beiträge	52
9. Impressionen aus den Theatern	71
 IV. TEATR ELDORADO	
1. Das Theater	75
2. Zum Spielplan	77
3. Die Leitung	79
4. Das Schauspielensemble	79
5. Der Star	80
6. Die Kollegen	81
7. Die Regie	83
8. Die Autoren	84
9. Die Musiker	84
10. Die Tänzerinnen	84
11. Der Bühnenbildner	85
12. Die Bilanz	85
13. Das Repertoire 1940-1942	86
14. Extravorstellungen Teatr Eldorado	87
15. Stücke	88
16. Persönlichkeiten und Anzeigen aus dem Theater Eldorado	128

V. NA PIĘTERKU

1.	Das Theater	137
2.	Die Leitung	137
3.	Zum Spielplan	137
4.	Das Ensemble	138
5.	Das Repertoire 1941	139
6.	Stücke	139
7.	Anzeigen aus dem Theater Na Pięterku	141

VI. TEATR NOWY AZAZEL

1.	Das Theater	142
2.	Zum Spielplan	143
3.	Die Leitung	145
4.	Familienbande	146
5.	Das Ensemble	146
6.	Regie	146
7.	Die Autoren	147
8.	Die Musiker	147
9.	Choreographin und Tänzerin	147
10.	Der Bühnenbildner	147
11.	Bilanz	147
12.	Das Repertoire 1941-1942	149
13.	Stücke	150
14.	Epilog – Ein Film wird gedreht	179
15.	Anzeigen aus dem Theater Azazel	184

VII. TEATR FEMINA

1.	Vorweggenommener Nachruf oder der Lauf der Zeit	192
2.	Ouvertüre	195
3.	Das Theater	195
4.	Zum Spielplan	196
5.	Die Leitung	198
6.	Das Ensemble	198
7.	Die Regie	200
8.	Die Autoren	201
9.	Die Musiker – Komponisten, Librettisten	202
10.	Der musikalische Leiter Iwo Wesby	202
11.	Die Musiker – Sängerinnen, Sänger	205
12.	Die Choreographin und ihre Compagnie	205

13.	Der Bühnenbildner	206
14.	Bilanz	206
15.	Das Repertoire 1941-1942	207
16.	Stücke	208
	Epilog – nach der letzten Vorstellung	234
17.	Anzeigen aus dem Theater Femina	235

VII. NOWY TEATR KAMERALNY 241

1.	Das Theater	242
2.	Zum Spielplan	243
3.	Leitung und Regie – oder: Der Alleinherrscher	244
4.	Das Ensemble	244
5.	Die Autoren	245
6.	Der Bühnenbildner	245
7.	Bilanz	245
8.	Das Repertoire 1941-1942	247
9.	Stücke	248
	Exkurs: Der Schauspieler Michał Znicz	252
	Exkurs: Marian Hemar	258
10.	Anzeigen aus dem Theater Kameralny	272

IX. MELODY PALACE

1.	Das Theater	281
2.	Zum Spielplan	284
3.	Die Leitung	284
4.	Das Ensemble	285
5.	Die Regie	285
6.	Autoren	286
7.	Musik, Musikalische Leitung, Choreographie, Bühnenbild	286
8.	Bilanz	286
9.	Veranstaltungen vor Spielzeiteröffnung durch die Zajdermantruppe	287
	Exkurs: Abraham Rubinsztajn	288
	Exkurs: Marysia Ajzensztadt „Nachtigall des Ghettos“	295
10.	Das Repertoire 1941	297
11.	Stücke	297
12.	Anzeigen aus dem Theater Melody Palace	304
	Emanuel Ringelblum	305

X. EPILOG	307
Verzeichnis der Akteure	
1. Theaterleitung	311
2. Autoren	312
3. Regie	317
4. Darstellerinnen und Darsteller	320
5. Tanz und Choreographie	341
6. Komponisten, Sängerinnen, Sänger, Dirigenten	343
7. Ausstattung und Bühnenbild	346
 Literatur	 349
Verzeichnis der Abbildungen	351
Personenregister	357
Stückregister	363

EDITORISCHE NOTIZ

Klaus Berg konnte aufgrund seines Ablebens das Manuskript für das vorliegende Buch nicht mehr selbst für die Publikation aufbereiten und fertigstellen. Diese verantwortungsvolle Aufgabe fiel somit auf die Herausgeberinnen und Redakteurinnen zurück. Sie ließ sie mit teilweise offenen Fragen hinsichtlich der formalen Überarbeitung zurück und erforderte Entscheidungen. Der Anspruch der Redaktion lag darin, so viel wie nötig, aber so wenig wie möglich zu ändern, um einerseits den spezifischen Stil sowie den dokumentarischen Anspruch Klaus Bergs beizubehalten, andererseits das Buch relativ leicht lesbar und handhabbar zu gestalten. Das Buch sollte sowohl Klaus Berg als auch den Theatern im Warschauer Ghetto gerecht werden und diese so authentisch wie möglich abbilden, gleichzeitig aber auch Einblicke in die persönliche dokumentarische Arbeit von Klaus Berg liefern. Klaus Bergs Intention und Motivation für das Buch war es, die Geschichte der Theater des Warschauer Ghettos zu erzählen, mit einer sehr persönlichen Note, die nahezu ein Näheverhältnis zu den einzelnen Akteurinnen und Akteuren entstehen lässt. Bergs Erzählung liest sich an vielen Stellen mal wie eine Familiengeschichte, mal wie ein Investigativroman, mal wie eine Theaterkritik mit viel Fingerspitzengefühl. Gleichzeitig war es Klaus Berg ein Anliegen, die Geschichte der Warschauer Ghetto-Theater nicht nur zu erzählen, sondern auch zu dokumentieren. Das vorliegende Buch stellt daher auch eine Art Archiv dar, das eine Vielzahl an schriftlichen und visuellen historischen Quellen aus dem Warschauer Ghetto umfasst und in diesem Sinne auch als Nachschlagewerk oder Konkordanz verwendet werden kann. Beide Ansprüche Klaus Bergs wurden bei der Redaktion des Buches berücksichtigt und sorgfältig umgesetzt.

In diesem Sinne wurde die Ordnung des Materials nach Bergs Gliederung in Theater beibehalten, um die Intention der Arbeit als Dokumentation zu unterstützen. Zur besseren Lesbarkeit und für mehr inhaltliche Einblicke wurden Rezensionen und Kritiken den Theatern und Stücken innerhalb der einzelnen Kapitel beigefügt; im Originalmanuskript befanden sich diese im Anhang. Durch Klaus Bergs Übertragung der fast ausschließlich polnischen Quellen ins Deutsche wurde es möglich, das reichhaltige Theater im Warschauer Ghetto auch einem nicht-polnisch-sprachigen Lesepublikum zu vermitteln.

Eine Auswahl an repräsentativen Zeitungsanzeigen in Bildform zu den Theaterstücken schließt die einzelnen Kapitel ab. Verzichtet wurde auf die Wiedergabe sämtlicher von Klaus Berg gesammelten Anzeigen, um Redundanzen zu vermeiden. Ergänzungen oder Streichungen wurden vorgenommen, wo es zweckdienlich schien; so etwa wurde auf den Abdruck des gesamten Drehbuchs von *Miłoś szuka mieszkania* von Walentin Katajew in der Bearbeitung von Jerzy Jurandot verzichtet, da bereits eine entsprechende Publikation andernorts vorliegt. Ebenfalls gestrichen wurde Bildmaterial bei zu geringer

Qualität. Fehlende Quellenangaben wurden, soweit es uns möglich war, ergänzt, an einigen Stellen jedoch mussten sie trotzdem lückenhaft bleiben.

Eine besondere Herausforderung stellte die Schreibweise der Namen der historischen Akteurinnen und Akteure dar. Diese konnten sowohl in ihrer Transkription aus dem Jiddischen vorliegen als auch in einer polonisierten oder eingedeutschten Form. Für das Buch wurde schließlich die von Klaus Berg ursprünglich angeführte Schreibart beibehalten, d. h. die Namen wurden nicht eingedeutscht oder polonisiert (Beispiel: Aron Ajnhorn statt etwa Aaron Einhorn oder Dora Fakiel statt Dora Fakielnówa). Für die allermeisten Eigennamen gibt es mehrere Schreibweisen, die in den historischen Quellen ohne Rücksichtnahme auf Transkriptionsregeln, die während der 1940er Jahre freilich noch nicht vorlagen, sowie auf Einheitlichkeit angeführt werden. Im vorliegenden Buch wurde zur besseren Orientierung im Reigen der unzähligen Akteurinnen und Akteure der Theater des Warschauer Ghettos jedoch eine Vereinheitlichung angestrebt. Kam eine Person unter mehreren oder unterschiedlich geschriebenen Namen vor, wurde die Schreibweise im Fließtext des Buches gemäß der am häufigsten verwendeten Variante vereinheitlicht. Andere Varianten finden sich jedoch etwa in direkten Zitaten aus der *Gazeta Żydowska*. Alle belegten Namensvarianten samt Pseudonymen werden am Ende des Buches in einem Register angeführt.

Mit dem vorliegenden Buch übergeben wir an die Leserinnen und Leser einen Band, bei dessen Fertigstellung wir den Balanceakt zwischen authentischer Beibehaltung des Originals und guter Lesbarkeit der Überarbeitung so umfassend und gleichzeitig so sorgfältig wie möglich auszuführen versucht haben.

Magdalena Baran-Szołtys

Kerstin Mayerhofer

Wien, Dezember 2020

Die Quellenangaben zu den Abbildungen wurden durch sorgfältige und intensive Recherche ermittelt. Die beiden Herausgeberinnen danken den zahlreichen Archiven und Sammlungen für die Unterstützung bei der Bildsuche. In einigen Fällen konnten die rechtlichen Inhaber jedoch leider nicht ausfindig gemacht werden. Falls sich hierdurch Ansprüche bezüglich des Publikationsrechtes ergeben sollten, bitten wir Sie, sich an den Verlag oder die Herausgeberinnen zu wenden.

Gabriele Davidsmeyer, Göttingen,
Annette Langenhorst, Hohengandern,

im April 2021

VORWORT

Liest man die Theateranzeigen, die redaktionellen Beiträge und Theaterkritiken in der *Gazeta Żydowska*, käme man nie auf die Idee, dass die sensationellen Vorstellungen, die großen Publikumserfolge und die mit Ovationen gefeierten Aufführungen im Warschauer Ghetto stattfanden – dennoch waren sie Teil des Ghettolebens. Am Ausgangspunkt dieser Arbeit stand die Entdeckung der *Kronika Getta Warszawskiego* von Emanuel Ringelblum¹ in der Bibliothek der Polonisten der Universität Göttingen, wo sie ausgemustert (wohl wegen mangelnden Leserinteresses, die Seiten waren noch nicht einmal aufgeschnitten) auf einem Mitnahmetisch lag. In der *Kronika Getta Warszawskiego*, einer Art Tagebuch, das Emanuel Ringelblum neben der Leitung des von ihm gegründeten „Ghettoarchivs“ (*Oneg Szabat*) – im Grunde in seiner Freizeit – verfasste und in dem er Ereignisse im Ghetto tatsächlich „mit heißer Feder notierte“, schreibt er: „Gestern war ich im jüdischen Theater. Für zwei Stunden vergaß man die traurige Welt“ und „Im Ghetto spielen fünf Theater.“

Damit waren die Weichen gestellt. Bis dahin hatte ich, wie auch die meisten meiner Theaterkollegen, über Theater im Warschauer Ghetto – wenn überhaupt – äußerst nebulöse Vorstellungen, die sich darin erschöpften, dass arme verzweifelte jüdische Schauspieler und Schauspielerinnen auf die Bühne gehen, dort Lessings *Nathan der Weise* geben, während im Publikum betrunkene Deutsche sitzen und dazwischen grölen. Geradezu typisch für diese vorurteilshafte Sichtweise ist eine heutige Besprechung einer im Ghetto geschriebenen Boulevardkomödie, die mit der mitleidheischenden Phrase endet: „Wahrscheinlich wurde das Stück nur einmal gespielt.“ Nichts davon hat sich bei der Arbeit an diesem Thema bewahrheitet. Auf den Spielplänen der Theater standen meist rührselige „Schmonzetten“ und Volkskomödien, Deutsche waren in den Vorstellungen nicht zu sehen, da ihnen nichts ferner lag, als sich in „jüdische Läusebuden“ zu setzen, um sich Stücke auf Jiddisch oder Polnisch anzusehen, und die oben erwähnte Boulevardkomödie war ein Kassenfüller, sie wurde 39 mal aufgeführt.

Aufgrund meiner Berufserfahrung (Schauspieler, Regisseur und Intendant) konnte ich bei der Arbeit an diesem Thema Produktionsabläufe von Stücken, Organisation von Aufführungen, Personal- und Spielplanpolitik, Umbesetzungen, gekippte Premieren und Intrigen gut nachvollziehen und schnell feststellen, dass die Theaterwelt eine Welt für sich ist, heute wie auch im Warschauer Ghetto – sieht man von der Tatsache ab (wenn dies überhaupt möglich ist), dass auf den Bürgersteigen vor den Theatern Tote lagen, die mit

1 Vgl. Emanuel Ringelblum, *Kronika Getta Warszawskiego*, Wrzesień 1939 – styczeń 1943, Warschau 1983.

Seiten der *Gazeta Żydowska* zugedeckt waren, auf denen großformatige Anzeigen wie „Große Premiere,“ „Sensationelle Aufführung,“ „Der Renner im Viertel“ thronen. Dank der Kritiken, der redaktionellen Beiträge über Theater, Theateranzeigen und Sekundärliteratur war es möglich, eine nahezu vollständige Dokumentation über die Theater im Warschauer Ghetto zu erstellen, die eine Erinnerung und Würdigung meiner Kolleginnen und Kollegen sein soll, hinter deren Namen „in Treblinka vergast,“ „im Ghetto umgekommen“ oder „im Gefängnis erschossen“ steht und von denen die wenigsten überlebt haben.

Klaus Berg †
Hohengandern, November 2018

I. PROLOGE

PROLOG 1 – DIE EINEN

Denkt man an den Broadway, sieht man vor sich die bunten Neonreklamen, hört die Musik der Revuen und das Lachen der Zuschauer, die aus dem Theater kommen und in die Bars gehen, durch deren Scheiben man manchmal Gesichter sieht, an die man sich ein Leben lang erinnert. Broadway, der magische Ort, die Sehnsucht nach dem Leben, nach Farben und Erfolg.

Die Einwohner des Warschauer Ghettos nannten Leszno und Nowolipki Broadway, diese Straßen waren das Zentrum des Showbusiness. In der Nowolipki spielte das Nowy Azazel, und das Teatre Kameralny lud zu seinen Premieren ein. In der Lesznostraße lockte das Revuetheater Femina mit Tanz, Gesang und Satire. Die Konkurrenz war scharf, wovon die zahlreichen Theateranzeigen in der *Gazeta Żydowska* zeugen: 4000 Plätze, die verkauft werden mussten, warteten auf Theaterliebhaber oder Menschen, die sich an die Vorkriegszeiten erinnern wollten [...]. Wegen der Polizeistunde begannen die Vorstellungen in der Regel schon um 17 Uhr, aber es gab keinerlei Zweifel, Nowolipki- und Leszno-Straße: dies war der Broadway. Hier wurden Stars geboren, hier gab es Rivalität, erbitterte Streitereien, Kampf um Solos, Texte, Applausordnungen und höhere Gagen. Hier verschafften die Theaterdirektoren sich Geld für Premieren, indem man den Ghetto-Neureichen Beteiligungen an den Einnahmen anbot, die aber auch ihre Töchterchen, ihre Geliebten oder ihre Frauen gegen einen angemessenen Betrag in todsicheren Nummern auftreten lassen konnten. Es war genau wie in der Vorkriegszeit, sogar die Wutanfälle der Diva, wenn der Direktor sich unterstand vorzuschlagen, dass sie mit einer weniger bekannten Sängerin die Garderobe teilen sollte.²

PROLOG 2 – DIE ANDEREN

Auf der riesigen Bühne [des Femina] erscheint eine kleine, unscheinbare Schauspielerin in einem bescheidenen schwarzen Kleid. Nach ihren ersten Worten wird es so still im Saal, dass man sogar das Zischen einer defekten Karbidlampe auf der Bühne hören kann. Ada spricht. Das unberechenbare, oft wankelmütige Publikum hängt an ihren Lippen, verzaubert von der Ausstrahlung dieser kleinen Gestalt auf der Bühne. Man hört keinen Laut im Saal und auch als der Vorhang gefallen ist, dauert diese Stille noch eine Weile. Und

2 Ryszard Marek GROŃSKI, *Proca Dawida. Kabaret w przedsiönku piekiel*, Warschau 2007. Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Autor selbst.

dann, plötzlich, gibt es einen, ja einen wahrhaftig sturmgleichen Beifall, einen Beifall für diese poetischen Verse, wie er sonst nur bei zweideutigen Liedern oder scharfen aktuellen Witzen zu hören ist [...]

Ada ging jeden Tag in die Gešia, wo sie für einen Teller Suppe in einer Grundschule bei Kinderstücken Regie führte. Diese Wassersuppe mit einer kleingeschnittenen Kartoffel wurde ihr von einem der Schulkinder ins Theater gebracht und war oft die einzige Mahlzeit am Morgen [...] Ada hatte es am schwersten von uns allen, weil sie völlig allein war, sie hatte außer den Theaterkollegen niemanden auf dieser Welt, aber sie war immer wohlgelaunt. Zwei-, manchmal viermal am Tag ging Ada den Weg von ihrer Wohnung ins Theater und wieder zurück, da sie im sogenannten „kleinen Ghetto“ wohnte. Nachdem die Deutschen nach einigem Hin und Her die Ghetto Grenzen festgelegt hatten, gab es zwei ummauerte Städte – eine größere und eine kleinere, beide waren einzig durch die Želazna-Straße verbunden, eine sowieso schon enge Gasse, die dazu auch noch durch eine Mauer in der Mitte der Fahrbahn geteilt war. Durch dieses Nadelöhr quetschte sich eine eng gedrängte Menschenmasse, die Leute schoben, versuchten durchzukommen und traten sich gegenseitig auf die Füße. Aber das war noch nicht alles. Von den anfänglich sieben Ghettoaushängen befanden sich drei in der Želazna-Straße. Dreimal vom kleinen ins große Ghetto, das hieß, man musste dreimal an den Wachen der Gendarmen vorbei, sich verbeugen, auf Befehl galoppieren und stehenbleiben, Geschrei hören und stumm Schläge ertragen [...] Viermal am Tag machte Ada Połomska diesen Weg meist zu Fuß. Ich sehe sie noch vor mir, wie sie durch die Straßen ging, halb rennend, klein, schwach, nach vorne geneigt, bei schlimmstem Frost in einem dünnen Mäntelchen und in viel zu großen Stiefeln, die sie sich von irgendjemandem geborgt hatte. Vier Mal am Tag – und niemals kam es vor, dass sie zu spät zur Aufführung oder Probe kam. Manchmal konnte ich bei der Direktion für sie eine kleine Gagenerhöhung erzwingen, von sich aus wäre sie nie auf die Idee gekommen, obwohl alles von Tag zu Tag teurer wurde, obwohl ihre Gage gerade mal für einen Laib Brot alle drei Tage reichte. Niemals hatte ich mit Ada irgendwelche Schwierigkeiten bei der Besetzung von Rollen. Wir spielten nahezu ausnahmslos Revuen, Operetten und Musikalkomödien, die ihr keinerlei Möglichkeiten boten, ihr großes Talent für Charakterrollen zu zeigen, und wenn ich ihr gelegentlich kleinere Rollen anbieten konnte, schämte ich mich dafür. Aber Ada übernahm auch die kleinsten Wurzen³ und machte aus ihnen mit einem Lächeln kleine Kunstwerke.

Mit dem Winter begann für die Schauspieler unseres Theaters die schlimmste Zeit. Ada hatte beide Hände verbunden, ihre Finger waren erfroren und eiterten. Es wurde von Tag zu Tag schlimmer, ihr Körper hatte nichts entgegenzusetzen. Die Verbände nahm sie

3 Theaterjargon – eine Rolle, in der das Können einer Schauspielerin bzw. eines Schauspielers nicht zur Geltung kommt. In Österreich auch ein Auftritt nur in der ersten und letzten Szene.

kurz vor dem Auftritt ab, um sie sich nach ihrer Nummer wieder anzulegen. Ich habe niemals gehört, dass sie sich über irgendetwas beklagt.⁴

Ada Połomska spielte am Femina vom 5. Dezember 1941 bis 24. Juni 1942 in sieben Stücken. Zwei Wochen nach Beginn der „Wielka Akcja“ (22. Juli 1942)⁵ wurde sie nach Treblinka gebracht und dort vergast.

4 Jerzy JURANDOT, *Miasto skazanych, 2 lata w warszawskim getcie*, Warschau 2014, 241–43.

5 Die „Große Aktion“ bezeichnet die Auflösung des Warschauer Ghettos zwischen 22. Juli und 21. September 1942 als Teil der systematischen Vernichtung der polnischen Jüdinnen und Juden. Der Großteil der Bewohnerinnen und Bewohner der Ghettos wurde in das Vernichtungslager Treblinka deportiert, mehrere Tausende wurden während der „Wielka Akcja“ noch im Ghetto selbst ermordet.

II. VORWORT WARSCHAU

In der Zwischenkriegszeit (1918–1939) lebten in Warschau 380.000 Juden und stellten die größte jüdische Gemeinschaft in Europa (nach New York die zweitgrößte der Welt) dar. Nahezu 30% aller Einwohner Warschaus waren Juden, darunter weilten auch Theaterleute und somit existierten neben den polnischen Theatern auch jüdische. Es gab jüdische Theaterdirektoren, Schauspieler, Schauspieltrupps und ganze Schauspielerfamilien, die im Land herumzogen, für ein oder zwei Spielzeiten Engagement fanden, nach der letzten *Dernière* ging man dann aber wieder getrennte Wege.

Da die jüdischen Theater so gut wie keine finanzielle Unterstützung seitens der jüdischen Gemeinden (die orthodox-religiöse Partei *Agudas Israel* bekämpfte in den Gemeinden Theater als gottlos und schädlich) erhielten, gab es entsprechend harte Auseinandersetzungen zwischen den Theaterdirektoren – die als erste in die Kasse griffen – und den Schauspielern, was 1919 zur Gründung der „Gewerkschaft jüdischer Künstler in Polen“ führte, die 1925 in „Gewerkschaft jüdischer Bühnenkünstler“ umbenannt wurde. Um möglichst hohe Einnahmen zu erzielen, wurde der Spielplan ganz auf die Vorlieben des Publikums (Kleinkaufleute, Handwerker, Angehörige der Mittel- und Unterklasse) ausgerichtet („chinka-pinka“, das war ein Stück, das „Pinke Pinke“ brachte) – „das Publikum liebte dieses Schmierentheater, Assimilierte oder Polonisierte hingegen blieben diesen Stücken fern und gingen in die polnischen Theater.“⁶ Diese Trennung – hier jüdisches, dort polnisches Theater – wich mit der Zeit einer gegenseitigen Akzeptanz, ausgezeichnete polnische Schauspieler spielten Stücke jüdischer Autoren und jüdische Schauspieler besuchten polnische Schauspielschulen. Mit *Der Dybuk* von Szymon Anski gelang der Durchbruch. Das Stück wurde 1920 im Elysium-Theater von der Trupa Wileńska aufgeführt und danach mit großem Erfolg von polnischen Bühnen übernommen.

Die Trupa Wileńska (Wilnaer Ensemble) unter der Leitung von Mordechai Mazo gehörte zu den führenden und anerkanntesten Theatertruppen Warschaus, sie spielte von 1918 bis 1922 in der Hauptstadt, zog dann sechs Jahre durch die Provinz, um schließlich von 1928 bis 1932 wieder in Warschau aufzutreten.

Weitere Theater bzw. Theatertruppen waren das von Jonas Turkow 1929 gegründete WNIT (Warszawer Najer Jidisze Teater) und Michał Weichert's Żydowski Studio Teatr Młodych (Jung Teater) sowie eine Reihe Kleinkunsthöfen und Kabaretts, darunter das bekannteste, das Azazel, in dem u.a. Chaim Sandler, der spätere künstlerische Leiter des Nowy Teatr Azazel, auftrat. 1939 gab es in Warschau drei Theater, deren Klientel das jüdische Publikum war.

6 Barbara ENGELKING, Jacek LEOCIAK, *Getto Warszawskie, Przewodnik po niestniejącym mieście*, Warschau 2013, 584.

1. TEATR NOWOŚCI, DŁUGA 25 / HIPOTECZNA 8



Abb. 2: Das Theater Nowości in der Długa-Straße 25 / Hipoteczna-Straße 8.

Spielplan 1939⁷

Im *Nowości* waren in der Spielzeit 1939 folgende Aufführungen zu sehen:

Pani Mecenass von Louis Verneulle (Übersetzung: Ida Kamińska, Jonas Turkow; Regie: Ida Kamińska; Ausstattung: Aleksander Liberman; Besetzung: Ida Kamińska, Altbojm, Dora Fakiel, Marian Melman, Bożyk, J. Günsberg, N. Meissner). *Chasia Sierota* von Jakub Gordin; Aufführung des Warszower Jidiszer Kunst Teater (WIKT), das von Zygmunt Turkow und Ida Kamińska ins Leben gerufen wurde, mit dem Stück *Owczego Źródła* von Lope de Vega (Übersetzung: Aron Kusznirow; Inszenierung und Regie: Ida Kamińska; Ausstattung: Iwo Gall; Musik: Izrael Szajewicz; Besetzung: Ida Kamińska, Marian Melman, Dora Fakiel, Kurlender, Domb, Bożyk). Nach dessen *Dernière* verließ Ida Kamińska das *Nowości* und ging nach Łódź. Gastspiel des Folks un Jugnt-Teater unter der Leitung von Klara Segalowicz mit *Burza* von William Shakespeare (Übersetzung: Aron Cejtin; Inszenierung: Leon Schiller; Regie: Maksymilian Wiskind; Ausstattung: Władysław Daszewski; Musik: Artur Malawski; Choreographie: Tadjanna Wysocka); *Mejlech Frejlech*, Volksstück in 3 Akten von Jakub Preger (Regie: Michał Brandt; Ausstattung: St. Dobrzyński; Musik: Izrael Szajewicz; Choreographie: Zina Krusz; Besetzung: Cypora

⁷ Informationen über Stücke und Theaterleute, vgl. Tomasz Mościcki, *Teatry Warszawy 1939*, Warschau 2009.

Fajnzyblber, Władysław Godik, Estera Goldenberg, Natalia Lipman, Miriam Rozen, Kawi-ner); Gastspiel des WIKT, jetzt unter Leitung von Zygmunt Turkow mit *Sulamita* (Regie: Zygmunt Turkow; Ausstattung: Fritz Kleinman; Musik: Szymon Prysament; Besetzung: Bal, Eisenberg, D. Epstein, A. Feller, I. Grudberg; L. Lewicka, Jakub Mandelblit, G. Messer, Naomi Natan, Chaim Nysencwajg, Ester Perelman, M. Tal, Zygmunt Turkow, Perla Ulrich, M. Żak, R. Zamin). *Sulamita* war das letzte Stück im Nowości, am 19. September 1939 wurde das Theater von der deutschen Luftwaffe zerstört.

Von den 31 am Nowości in Kritiken erwähnten Künstlern fanden sechs Engagements an jüdischen Ghettotheatern:

Maks Wiskind führte im Eldorado Regie bei dem Stück *Der Dorfs Jung*, er spielte im Nowy Teatr Azazel fünf Stücke, im Teatr Femina sieben Stücke und im Nowy Teatr Kameralny ein Stück; Dora Fakiel spielte am Teatr Eldorado in drei Stücken mit 81 Vorstellungen mit; Estera Goldenberg fand im Teatr Eldorado in drei Stücken Engagement (86 Vorstellungen); Naomi Natan hatte drei Engagements am Teatr Eldorado und spielte drei Stücke (72 Vorstellungen); Chaim Nysencwajg spielte am Teatr Femina ein Stück (sechs Vorstellungen). Aleksander Liberman war für das Bühnenbild verantwortlich im Eldorado (sieben Stücke), im Nowy Teatr Azazel (fünf Stücke), im Teatr Femina (sieben Stücke) und im Nowy Teatr Kameralny (ein Stück).

2. SCALA, DZIELNA-STRASSE 1



Abb. 3: Das Scala, Dzielna-Straße 1.

Das Scala, aus dem später im Ghetto das Teatr Eldorado wurde, hatte sich ganz auf jiddische Volksstücke und Volksoperetten spezialisiert und hatte 1939 auf dem Spielplan: *Jego*

wymarzony sen von L. Frajman (Regie: Paul Burstein; Orchesterleitung: Dawid Bejgelman; Besetzung: Lilian Lux, Paul Burstein, Jakubowicz, Maniela, Zomin, Ariel, Gurwicz, Dawid Hamburger u.a.); *A meszugiene Welt* von Chaim Sandler und Sz. Berman (Regie: Chaim Sandler; Besetzung: Chaim Sandler, Ajzyk Samberg; Orchesterleitung: Dawid Bejgelman; Ausstattung: Aleksander Liberman); die satirischen Komödien *Nadir un wajn nyszt* mit Texten von L. Goldsztejn, M. Nudelman, Mordechai Gebirtig, A. Szymł, Taftt (Textmontage und Regie: Szymon Dżigan, Izrael Szumacher; Musik: Dawid Bejgelman, Stronk; Choreographie: Aneta Rajzer; Besetzung: Rubina, Bern, Szymon Dżigan, Józef Kamen, Mosze Pulawer, Izrael Szumacher u. a.); *Azoj is dus leben* von Fridzon (Regie: M. Lipman; Besetzung: Maks Bryn, Simcha Fostel, Feder, Władysław Godik, Kareni, Kaswiner, Klein, Landau, Chana Lewin, M. und Natalia Lipman, L. Szapiro, Symcha Szeftel u. a.; Orchesterleitung: Szymon Wajnberg) und *Josie Kalb* von Izrael Joszua Singer (Musik: L. Kacyń; Regie: Aleksy Stein; Choreographie: L. Szapiro; Ausstattung: Aleksander Liberman; musikalische Leitung: Szymon Wajnberg).

Von den 33 am Scala in Kritiken erwähnten Künstlern fanden acht Engagements an jüdischen Ghettotheatern:

Dawid Hamburger spielte am Teatr Nowy Azazel in drei Stücken mit 83 Vorstellungen mit. Chaim Sandler führte am Teatr Nowy Azazel bei sechs Stücken Regie und spielte in neun Stücken (226 Vorstellungen). Ajzyk Samberg hatte zehn Regiearbeiten am Teatr Nowy Azazel, ein Schauspielengagement im Teatr Eldorado (46 Vorstellungen) und spielte im Teatr Nowy Azazel in elf Stücken (264 Aufführungen). Maks Bryn hatte im Eldorado ein Engagement für zehn Stücke (331 Aufführungen). Symcha Fostel spielte am Teatr Eldorado drei Stücke (128 Aufführungen), am Melody Palace zwei Stücke (54 Aufführungen) und am Teatr Nowy Azazel acht Stücke (176 Vorstellungen). Szymon Wajnberg hatte vier Engagements am Teatr Nowy Azazel (87 Aufführungen). Aleksander Liberman – siehe Auflistung zu Nowości; Aneta Rajzer war Tänzerin, Choreographin und Solistin in *Sulamita am Teatr Nowy Azazel*.

3. ŻYDOWSKA SCENA KAMERALNA

Mit ihrem Theater Żydowska Scena Kameralna, das in der Judaistischen Bibliothek in der Tłomacka-Straße 3/5 spielte, versuchten Jonas Turkow und Diana Blumenfeld, jüdischen Intellektuellen moderne polnische, ins Jiddische übersetzte Theater Texte nahezubringen. 1939 standen auf dem Spielplan: *Freuda Teoria Snów* von Anton Cwojdzński (Regie und Besetzung: Jonas Turkow, Diana Blumenfeld); *Dnia jego powrotu* von Zofia Nałkowska (Besetzung: Diana Blumenfeld, Ania Fedrówna, Leo Lorne, Jonas Turkow); *Kariera* von László Fodor (Besetzung: Diana Blumenfeld, Miriam Orleska, Józef Glicson, Herman Halpern, Leon Lerner, Jonas Turkow).

Von den sieben in Kritiken erwähnten Künstlern der Żydowska Scena Kameralna fanden drei Engagements an jüdischen Ghettotheatern:

Jonas Turkow führte bei einem Stück (27 Vorstellungen) am Teatr Femina sowie eben-

falls bei einem Stück (44 Aufführungen) im Nowy Teatr Kameralny Regie. Diana Blumenfeld spielte im Femina in fünf Stücken (153 Aufführungen) und im Nowy Teatr Kameralny in einem Stück (44 Vorstellungen) mit.



Abb. 4: Diana Blumenfeld in der Mitte der Bühne.

III. DIE PROFESSIONELLEN KONZESSIONIERTEN THEATER

1. EINLEITUNG

Alle professionellen Theater im Ghetto waren Unternehmen mit einer Direktion, Teilhabern, Konzessionsinhabern und Geschäftsführern. Danach kamen als Verantwortliche für die Spielplangestaltung die künstlerischen Leiter, die gegenüber den Direktoren für den finanziellen Erfolg der Stücke verantwortlich waren.

Auf dem Spielplan der Theater standen Melodramen, Volksstücke, Revuen und Operetten – seltener Klassiker oder sog. anspruchsvolle Stücke. Viele Stücke waren schon in der Vorkriegszeit Kassenschlager, die Schauspieler und Schauspielerinnen routinierte Darsteller, wie z. B. Michał Znicz, gefeierter Film- und Bühnenschauspieler, der die Rolle des Nechumec im Stück *Mirla Efros* im Nowy Teatr Kameralny zum 500. Mal gab. Neben diesen „Rennern“, die schon im Vorkriegsspolen von jüdischen Bühnen gespielt wurden, wurden im Ghetto Stücke bearbeitet, umgeschrieben und in Revuen Texte mit manchmal beißenden satirischen Sketchen und Kabarettnummern zusammengestellt. Erhalten ist der Originaltext des Stückes *Miłość szuka mieszkania* von Walentin Katajew in der Bearbeitung von Jerzy Jurandot.⁸ Hatten die Stücke auch Bezüge zum Ghetto, dramatisierten sie doch keineswegs die „Ghettowirklichkeit“, sondern dienten der Unterhaltung, manchmal der „gehobenen“, vielleicht auch der Ablenkung, vielleicht einer kurzen Flucht vor dem, was auf der Bühne vor dem Theater gegeben wurde – auf der mit der *Gazeta Żydowska* zugedeckte tote Menschen lagen. Für die Theater galt:

Kein Dialog über Hunger, über den ewigen Mangel an Lebensmitteln, über die Träume von gefüllten Mägen. Dafür bezahlten die Zuschauer nicht, sie wollten kein Gejammer hören.⁹

Die Strukturen der professionell konzessionierten Theater sahen wie folgt aus:

Bezeichnung	Funktion	Zuständigkeit
Dyrektor	Geschäftsführer	Finanzen, Verwaltungsangelegenheiten
Dyrektor artystyczny	Künstlerischer Leiter an größeren Theatern	Spielplan, Engagements
Kierownik artystyczny	Künstlerischer Leiter an kleineren Theatern	Spielplan, Engagements
Dyrektor literacki	Dramaturg	Stückauswahl, Stückbearbeitung, Spielplan

⁸ Jerzy JURANDOT, *Miasto skazanych*, 301–401.

⁹ Henryk Gski, Warszawa – getto. Warszawa po tzw. „stronie aryjskiej,” Pamiętniki Żydów. Sygn. 302/286 (Archiv ŻIH, unveröffentlicht).

Reżyser	Regisseur	Besetzung, Probenpläne, Probenarbeit usw.
Kierownik muzyczny	Musikalischer Leiter	Orchesterleitung, Orchesterbesetzung, Chor, Solisten (Gesang), Dirigat, Arrangements

Als Theaterdirektoren bzw. Konzessionsinhaber fungierten Meier Winder, ehemals Intendant des *Nowości*, des größten jüdischen Theaters in Warschau (Direktion Eldorado, Femina), Symcha Ryba (Direktion Eldorado, Femina, Konzession für das Melody Palace), Józef Hirszfeld, vor dem Krieg Eigentümer des Picadilly und diverser Cafés und Restaurants (Direktion Femina, Konzession für Melody Palace), A. Feyerman, Gemüsegroßhändler und Mäzen (Eigentümer und Verwalter Azazel), Chaim Sandler, Film- und Theaterschauspieler (Azazel) und Regina Judtowa (Konzession Eldorado, Azazel), Mieczysław Fridman, ehemaliger Verwaltungsdirektor des *Nowości* (Verwaltungsdirektor Melody Palace). Danach folgten (und folgen) in der Hierarchie die künstlerischen Leiter, Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner und das nichtkünstlerische Personal wie Bühnentechnik, Licht, Einlass, Kasse, Garderobe usw., das in der *Gazeta Żydowska* selbstverständlich nicht erwähnt wurde, ebenso wenig finden sich Hinweise, wer für die Öffentlichkeitsarbeit d. h. Plakatierung, Inserate und Platzierung von Vorberichten in der *Gazeta Żydowska* zuständig war und woher das Papier für Plakate und Eintrittskarten kam. Einige Informationen – das Femina betreffend und auf eine Benefizveranstaltung bezogen – finden sich bei Jerzy Jurandot:

Als ich bei Boczkowski literarischer Leiter des *Mały Qui pro Quo* war, besuchte uns öfter ein junger, intelligenter und sympathischer Drucker, der, wenn ich mich recht erinnere, Szpidlbaum hieß. Er hatte nicht nur einen ausgesprochen guten Geschmack, wenn es um die Gestaltung der Plakate ging, sondern war auch höchst solide, gewissenhaft und hielt alle Termine ein, so dass ihm alle Druckerarbeiten anvertraut wurden. Mit großer Freude stellte ich fest, dass seine Druckerei jetzt in der Leszno Straße 6 war, genau gegenüber dem Melody Palace [wo die Benefizveranstaltung stattfand]. Also druckte er für uns alle Plakate und Einladungen [...]. Daneben war unser Ensemble mit einigen jungen bildenden Künstlern befreundet, unter ihnen Zdzich Montag, ein ungewöhnlich talentierter Grafiker und Plakatgestalter, der mit originellen Einfällen, witzigen Zeichnungen und einer hervorragenden Farbgestaltung glänzte [...]. Wenn nun ein von Zdzich Montag und seinen Kollegen geschätzter Künstler eine Benefiz hatte, kam es vor, dass sie eine Menge handgemalter Plakate entwarfen und sie an die Mauern klebten [...].¹⁰

Ruta Sakowska spricht von einigen hundert Personen, die die konzessionierten Theater im geschlossenen Bezirk beschäftigten,¹¹ am Femina waren nach Jerzy Jurandot 70 Personen (künstlerisches und technisches Personal) tätig.¹²

10 Jerzy JURANDOT, *Miasto skazanych*, 434.

11 Vgl. Ruta SAKOWSKA, *Menschen im Ghetto: Die jüdische Bevölkerung im besetzten Warschau 1939–1945*, Osnabrück 1999, 149.

12 Vgl. Jerzy JURANDOT, *Miasto skazanych*, 409.

Über die technische Ausstattung der Theater ist wenig bekannt, es ist zu vermuten, dass das Eldorado, das in dem früheren Theater Scala spielte, das Melody Palace, in dem schon in der Vorkriegszeit Vorstellungen stattfanden, das Nowy Azazel, das mit enormem Aufwand (Bühne, Zuschauerraum, Balkone usw.) im Gebäude in der Nowolipie-Straße 72 neu eingerichtet wurde, das Femina, ein ehemaliges Kino mit 900 Plätzen, und das Nowy Teatr Kameralny in dem Gebäude in der Nowolipki-Straße 52, das von dem Architekten, Bauingenieur und Innendekorateur Rubin Szwarc zu einem Theater umgebaut wurde – dass all diese Theater wohl mit entsprechender Bühnentechnik der damaligen Zeit ausgestattet waren. Neben der technischen Ausstattung auf der Bühne benötigt ein Theater in der Regel auch Werkstätten wie Schneiderei, Tischlerei (Schreinerei), Schlosserei und einen Malersaal für die Herstellung von Kostümen und Kulissen. Wo und von wem die z.T. recht aufwendigen Bühnenelemente gebaut und die Prospekte gemalt wurden, konnte nicht ermittelt werden.

Oft allerdings mussten die Theater unter den primitivsten Bedingungen arbeiten: Als es im Oktober 1941 weder Gas noch Strom in der Leszno- und Nowolipki-Straße gab, waren Femina und Kameralny, in denen gerade *Jim i Jill* und *Skarb pod latarnią* gegeben wurden, gezwungen, mit Karbidlampen zu beleuchten, d.h. man konnte nur versuchen, die Bühne irgendwie hell zu machen, und musste auf großartige Lichteffekte (Stimmungen) verzichten. Jonas Turkow kommentiert dies mit:

Im Femina wurden 4 Sturmlaternen über der Bühne aufgehängt und seitlich der Bühne zwei Karbidlampen [...] Man meinte, in einer Vorstellung im hintersten Winkel der polnischen Provinz in einem Feuerwehrspritzenhaus zu sitzen.¹³

Da zudem noch die Heizung ausfiel, wurden kleine gusseiserne Öfchen aufgestellt, die mit einem System von Rohren verbunden waren. „Sowohl die Damen mit Dekolleté auf der Bühne, als auch das Orchester und das Publikum froren wie die Schneider.“¹⁴ Da Bühne und Zuschauerraum des Femina in einem betonierten Untergeschoss untergebracht waren, war es dort schon im Sommer recht kühl, womit man im Sommer 1941 in der *Gazeta Żydowska* mit „Das Femina besitzt damit den angenehm kühlssten Saal im Viertel“ warb.¹⁵ Schlimm wurde es dann im Winter, wobei die Temperaturen in den Garderoben und im Zuschauerraum unter den Nullgrad fielen. Diese Kälte dauerte bis in den späten Frühling. Das Publikum saß da, im Mantel, mit Schal und hochgeklapptem Kragen. Den Beifall konnte man sehen, aber kaum hören, da sich niemand traute, die Handschuhe ausziehen.

Auf der Bühne ein sonniger Garten (Karbidlampen), lächelnde Schauspieler und Schauspielerinnen, die letzteren in Sommerfähnchen, brauchten all ihre Kräfte, um das Zähneklappern zu

13 Jonas TURKOW, *C'était ainsi: 1939–1943 la vie dans le ghetto de Varsovie*, Paris 1995, 180.

14 Ebd.

15 GŻ/54/2/1941.

überspielen [...]. Sie lächelten, obwohl sie alle Frostbeulen an Händen und Füßen hatten, sich in den eiskalten Garderoben umziehen mussten, alle hatten Husten, aber sie spielten, sie spielten auch, wenn sie 40 Grad Fieber hatten.¹⁶

Neben diesen technischen Problemen und Unzulänglichkeiten gab es natürlich auch enorme Schwierigkeiten bei Ausstattung, Kostümen, Kulissen, Requisite usw. Jedes Bühnenbild, jedes Kostüm erforderte den gleichen Aufwand, mit dem man früher ein ganzes Stück auf die Bühne brachte. So schildert Jerzy Jurandot, wie er für sein Stück *Sprawa przed drzwiami zamkniętych*, einem Stück, das im Gericht spielt, drei Roben, eine für den Staatsanwalt, eine für den Richter und eine für den Verteidiger brauchte, ohne die selbstverständlich eine Aufführung unmöglich war:

Drei Roben! Jedes Requisit, jedes Kostüm, jeder Fetzen war für uns ein riesiges Problem, oft waren die Sachen trotz größter Bemühungen nicht zu beschaffen. Das mit den Roben war fatal. Ich fragte alle möglichen Anwälte, die Antwort war jedoch immer die gleiche: Roben gibt's nicht. Der eine hatte sie auf der arischen Seite gelassen, oder ein anderer hatte daraus ein Kleid für seine Frau schneiden lassen. Das irgendwie anders zu machen, war auch völlig aussichtslos, man hätte die Schauspieler in Zivil auftreten lassen können, allerdings waren deren Anzüge an den Knien und Ellenbogen sehr abgetragen, und das entsprach nun überhaupt nicht der Würde eines Gerichtes. Es mag vielleicht lächerlich klingen, denkt man an das, was sich außerhalb des Theaters abspielte, aber ich bekam die ganze Nacht kein Auge zu. Ich konnte doch nicht einem Publikum, das schließlich für seine Plätze bezahlt hatte, eine Vorstellung wie im Wohnzimmer meiner Tante zu deren Namenstag zumuten. Jede Theaterfaser meines Herzens sträubte sich dagegen. Schließlich versprach mir jemand, Roben am Vormittag der Premiere zu liefern. Ich war dann morgens noch vor allen andern im Theater. Um eins waren noch keine Roben da. Ich dachte, dass, wenn sie zwei Stunden vor der Premiere da wären, auch noch Zeit genug sei, ging nach Hause zum Essen und danach wieder ins Theater zurück. Und da waren die Roben, allerdings nur zwei und es waren keine Roben, es waren vielmehr Umhänge für Rabbiner, zwar aus glänzender Seide, aber eben keine Roben. Ich versank in Depression, ich fluchte, ich schwor, so wahr ich auf dieser Erde stünde, dass ich die Premiere absagen würde. Panik im Theater.¹⁷

Für Nichttheaterleute mag dies alles ziemlich absurd klingen, aber ich kann versichern, dass solche Vorkommnisse am Theater völlig normal sind, denn schließlich konnten – wie immer – die Roben beschafft werden, und die Premiere fand selbstverständlich statt – wie immer.

Hinzu kam, dass es ausgesprochen schwierig war, Texte zu bekommen. Die auf Polnisch spielenden Theater, die auf Grund ihres relativ kleinen Publikums Stücke nach der Premiere nicht so lange laufen lassen konnten und die sich überwiegend auf Operetten und musikalische Komödien verlegten, konnten sich diese Texte und Partituren nur über Umwege beschaffen. Da alle Theateragenturen liquidiert worden waren, kam dabei nur die Bibliothek des ehemaligen Teatr Polski in Frage, das jetzt Theater der Stadt Warschau

¹⁶ Jerzy JURANDOT, *Miasto skazanych*, 84.

¹⁷ Ebd., 289.

hieß. Im Femina übernahm das ein Theaterbesessener namens Hilary (ebenderselbe beschaffte auch die Roben für *Sprawa przed drzwia zamknitych*):

Hilary konnte alles erledigen. Er knpfte Kontakte zu ehemaligen Beschäftigten des Teatr Polski, in dem er schon als Kind zwischen den Kulissen herumgekraucht war, und konnte so einige Stücke beschaffen.¹⁸

Daneben gelang es auch Jerzy Jurandot, nachdem er nach etlichen Bemühungen und mit viel Glück einen Passierschein bekommen hatte, auf der arischen Seite („in der Höhle des Löwen“) aus einem Stckekatalog die für sein Theater geeigneten Stücke auszusuchen und sich so Aufführungsmaterial zu beschaffen.

Gespielt wurde täglich, Beginn der Vorstellungen 17.00 Uhr bzw. 17.30 Uhr, 17.45 Uhr und 18.00 Uhr (je nach Stück und Theater), Vorstellungsende war spätestens 19.45 Uhr oder entsprechend früher. Am Samstag gab es in der Regel zwei Vorstellungen, eine 14.30 Uhr oder 14.40 Uhr bzw. 15.00 Uhr zu ermäßigten Preisen (nicht alle Theater), die anderen dann wieder zu Normalpreisen zur üblichen Zeit am Frhabend; das Eldorado spielte auch, wenn die Aussicht auf größere Einnahmen (z.B. an Feiertagen) günstig war, drei Vorstellungen an einem Tag. So wurde am 13. und 14. April um 12.00 Uhr die Revue *Parada Przebojw* und um 15.00 Uhr und 18.00 Uhr *Dus Dors Mejd* gegeben.

Einen besonderen Werbeeinfluss – Ermäßigungen betreffend – hatte die Direktion des Nowy Teatr Kameralny, indem sie in einer Annonce mit *Skarb pod latarni* warb: „Vergünstigung für Leser der *Gazeta ydowska*! Inhaber des Gutscheins erhalten beim Kauf eines Billetts zusätzlich eine Freikarte. Gilt nicht für Samstag und Sonntag,“ und auch das Nowy Teatr Kameralny stellte für die letzten Vorstellungen von *Moje ony mnie zdradzaj* stark ermäßigte Billetts in Aussicht.¹⁹

Die ungewöhnlich frühen Anfangszeiten waren den Ausgangssperren im Ghetto geschuldet, die zwar öfter wechselten, aber in der Regel von 21.00 Uhr bis 7.00 Uhr morgens galten. So finden wir in dem Redaktionsbeitrag *Mirla Efros* in der *Gazeta ydowska* vom 8. August 1941 den Hinweis:

Anzumerken ist, dass die Vorstellungen pünktlich um 17.40 Uhr beginnen und um 19.25 Uhr enden, was den Besuchern dieses ausgezeichneten Stückes erlaubt, nach der Vorstellung rechtzeitig auch in die weit entferntesten Wohnungen im Viertel zurückzukommen.²⁰

Im Durchschnitt erlebte ein Stück 32 Aufführungen, Premieren waren meist freitags – wobei es 17 Mal zu Doppelpremieren kam, d.h. zwei Theater hatten am gleichen Tag Premiere – die Derniren des vorher gespielten Stückes waren mittwochs. Das bedeutet, dass zwischen Dernière und nächster Premiere lediglich ein Endprobentag lag, an dem

18 Ebd., 292.

19 G/102/6/1941.

20 G/69/5/1941.

Licht und Bühnenbild eingerichtet werden mussten und es wahrscheinlich auch eine Generalprobe gab. Geprobt wurde während des laufenden Spielbetriebs. Lief ein Stück nicht, sei es, weil es vom Publikum nicht angenommen wurde, sei es aus Kostengründen – wie z. B. im Nowy Teatr Kameralny: „Das schöne Stück *Pieśniarze* von A. Marek, wird auf Grund der hohen Kosten jetzt schon die letzte Woche gespielt“²¹ – wurden Stücke, manchmal sehr kurzfristig, vom Spielplan ab- und die nächste Premiere angesetzt. Diese kurzfristigen Spielplanänderungen kamen zwar nicht so oft vor, zeigen aber, dass zumindest die jiddischsprachigen Theater über ein Stückerepertoire verfügten, auf das sie ohne längere Probenarbeit zurückgreifen konnten. Ein Beispiel seien die Stücke *Di rumenisze chasene* und *Dus Dorfs Mejdł*. Ersteres wurde Mitte Juli anlässlich des 25-jährigen Bühnenjubiläums von Direktor Meier Winder im Eldorado in einer Sondervorstellung gegeben (gespielt wurde in dieser Zeit *A hajm far a mame*). Offensichtlich hatten Darsteller wie Dawid Zajderman, Harry Zajderman, Dawid Birnbaum, Symcha Fostel und Chana Lerner, die in dieser Zeit am Eldorado Engagement hatten, dieses Stück in ihrem Repertoire, spielten es und brachten es dann nach Gründung des Volksbühnenensembles durch Dawid Zajderman am 24. Oktober 1941 im Melody Palace zur Premiere. *Dus Kabaret Mejdł*, das am 12. November 1941 abgespielt war, wurde für eine einmalige Aufführung bei der Benefizveranstaltung für Regina Cukier am 6. Mai 1942 hervorgeholt und während des laufenden Spielbetriebes von *Di freiliche Mechutonim* auf die Bühne gebracht.

Am Femina gab es 24 Aufführungen von *Dziwczę do wszystkiego* (Dernière 18. Juni 1942), das nach drei Wochen abgespielt war; danach stand *Sprawa przed drzwiami zamkniętych* auf dem Spielplan, das es jedoch nur auf sechs Vorstellungen brachte. In der Nacht vom 18. auf den 19. April 1942, in der die erste organisierte Terroraktion auf dem abgeriegelten Ghettogebiet stattfand, waren 56 Mitglieder des Untergrundes erschossen worden – Setzer und Personen, die die Widerstandsbewegung unterstützt hatten,²² und in dieser Zeit, in der es fast jede Nacht zu solchen Aktionen der Deutschen kam, wobei die Opfer willkürlich und ohne jedes System umgebracht wurden, hatte *Sprawa przed drzwiami zamkniętych* Premiere.

In dieser Zeit spielten wir ein amerikanisches Sensationsstück, dessen Autor und Titel *Proces Mary Dugan* wir selbstverständlich im Hinblick auf die Zensur änderten. Dieses hervorragend geschriebene und von der ersten bis zur letzten Zeile ausgesprochen spannende Stück hatte vor dem Krieg einen ungeheuren Erfolg, und so dachten wir, dass wir auch hier damit Kasse machen könnten. Aber es wurde ein Fiasko. Der Grund dafür ist darin zu sehen, dass es in dem Stück drei Akte lang um den Kampf eines Menschenlebens geht – um ein Menschenleben! – und wen interessierte es, wenn eine Mary Dugan unschuldig hingerichtet wird, wo doch jede Nacht unschuldige Menschen umgebracht wurden, und man auch darunter sein konnte.²³

21 GŻ/45/2/1941.

22 Vgl. Emanuel RINGELBLUM, *Kronika Getta Warszawskiego*, 364.

23 Jerzy JURANDOT, *Miasto skazanych*, 101.

Andererseits gab es einen nächsten festen Termin, nämlich die Premiere der Operette *Bajadera* am 26. Juni 1942 anlässlich des Jahrestages der Theatergründung des Femina, so dass *Sprawa przed drzwiami zamkniętych* bis zu diesem Termin abgespielt sein musste, d. h. zwei Premieren kurz hintereinander. Nicht zu vergessen, *Bajadera* ist eine große Operette, die entsprechend angekündigt wurde: „prunkvolle Inszenierung – verstärktes Orchester, zwei Chöre (Männer- und Damenchor), Ballett, originelle Dekoration und Kostüme, hervorragend besetzt“²⁴ – alles in allem eine enorme Leistung.

In der Regel hielten sich die Theater an die üblichen Abläufe: einige Zeit vor der *Dernière* des laufenden Stückes Anzeigen, redaktionelle Beiträge und Plakatierung der nächsten Premiere. Allerdings gab es durchaus Abweichungen – besonders im Nowy Teatr Kameralny, wo es mehrmals zu Spielplanänderungen kam, angekündigte Premieren wurden „gekippt“ und stattdessen kurzfristig Premieren anderer Stücke auf den Spielplan gesetzt. So wurde nach der *Dernière* von *Pieśniarze*, die in mehreren Anzeigen angekündigte Premiere von *Chasia Sierota* von Jakub Gordin aus nicht bekanntem Grund abgesagt (d. h. genau genommen wurde sie nicht abgesagt, sie verschwand einfach) und stattdessen *Final małżeństwa* zur Premiere gebracht. Am 27. Mai 1942 erschien dann in der *Gazeta Żydowska* ein redaktioneller Beitrag, in dem nach *Final małżeństwa* das Stück *Motke Złodziej* angekündigt wurde:

Im Nowy Teatr Kameralny wird vor stets ausverkauftem Haus *Final małżeństwa* unter der Regie von Andrzej Marek die dritte Woche gegeben. In Kürze *Motke Złodziej* von Szalomon Asz.²⁵

Allerdings wurde dann stattdessen das Stück *Pocahunek przed lustrem* auf den Spielplan gesetzt. Vielleicht erinnerte man sich, dass *Motke Złodziej* (poln.) unter dem jiddischen Titel *Motke Ganew* bereits im Juni 1941 im Nowy Azazel mit 37 Aufführungen gespielt wurde – allerdings auf Jiddisch – und dass für sein überwiegend polnisch sprechendes Publikum ein solches Melodram, sei es auch auf Polnisch, doch nicht das Richtige sei.

Eine Erklärung der Spielplangestaltung – für die nach Meinung von Ruta Sakowska „häufigen“ Repertoirewechsel – liefert das Nowy Teatr Kameralny in einer Anzeige der *Gazeta Żydowska* vom 3. Oktober 1941:

Die hervorragende Komödie *Moje żone mnie zdradzają*, die zur Zeit im Nowy Teatr Kameralny gegeben wird, ist ohne jeden Zweifel ein großer Publikumserfolg, was die ständig ausverkauften Vorstellungen beweisen, auch die an den Feiertagen um 15.00 Uhr und 17.40 Uhr. Die Direktion des Nowy Teatr Kameralny bat uns (die Redaktion) anzumerken, dass sie dennoch beschlossen hat, das Programm so oft wie möglich – unabhängig vom Erfolg eines Stückes – zu wechseln, um seinem Publikum ein möglichst abwechslungsreiches Programm zu bieten.²⁶

24 GŻ/75/2/1942.

25 GŻ/63/2/1942.

26 GŻ/93/5/1941.

Anzumerken ist, dass in eben diesem Theater ein Stück im Durchschnitt (auf die gesamte Spielzeit bezogen) 45 Aufführungen erlebte.²⁷

Lief ein Stück besser als erwartet, wie z. B. *Mirla Efros* – ebenfalls im Nowy Teatr Kameralny –, wurde auch schon mal die Premiere des nächsten Stückes später als geplant auf den Spielplan gesetzt: „Auf Grund des außergewöhnlichen Erfolgs von *Mirla Efros* muss die Premiere des bereits geprobt *Moje żony mnie zdradzają* um ein paar Tage verschoben werden.“²⁸

Gespielt wurde auch am Samstag, obwohl dieser Tag offiziell gemäß jüdischer Tradition vom Judenrat – nach einer Verfügung des Judenratsvorsitzen Adam Czerniakow vom 20. Februar 1941 in Abänderung der Sonn- und Feiertagsordnung aus dem Jahre 1919, die wohl bis zu diesem Zeitpunkt im Ghetto Gültigkeit hatte – statt des Sonntags als Ruhetag zuerst für Dienststellen des Judenrates, später (gegen den entschiedenen Widerstand von Frisören und Photographen) nahezu für jede Geschäftstätigkeit eingeführt wurde. Diese Sabbatregelung (die auch jüdische und christliche Feiertage wie Weihnachten, Ostern, Christi Himmelfahrt usw. einschloss und bei deren Zuwiderhandlung Geldstrafen und auch Gefängnis bis zu drei Monaten verhängt werden konnten) hatte allerdings nicht den geringsten Einfluss auf die Theater, die ihr Publikum jeden Tag unterhalten wollten und die Einführung der Samstagsruhe offensichtlich einfach ignorierten, gespielt wurde auch an jüdischen Feiertagen wie Jom Kippur, Sukkot, Pessach usw. (an den christlichen sowieso).

Die konzessionierten Theater unterstanden der Abteilung Propaganda und Volksaufklärung. Gespielt werden durften keine Stücke „arischer“ Autoren, was bedeutete, dass die Theater nur jüdische Autoren spielen durften, wobei sie oft auf bereits inszenierte Stücke ihres Vorkriegsrepertoires zurückgreifen konnten. In der Praxis sah das dann so aus:

Also alte Operetten und Musikkomödien spielen. Und dann die erste Schwierigkeit. War dieser oder jener Autor, war Kowalski ein Jude oder war es keiner? Wenn es kein Jude war, durften wir ihn im Ghetto nicht spielen [...] Ich bitte Sie, meine Herren, woher soll ich denn wissen, wer sich hinter dem Pseudonym Dupont verbirgt, vielleicht ein Herr Meyer oder Rapaport? Für jeden Fall fälschten wir die Namen von Autoren und verlegten deren Wohnsitz vom feindlichen England oder Amerika in die Schweiz oder nach Portugal, was sich als außerordentlich erfolgreich erwies.²⁹

Kontrolliert wurde allerdings so gut wie nie, auch dass z.B. bei dem Stück *Der Geizige* statt Molière der Name des Übersetzers Aron Ajnhorn als Autor auf dem Plakat zu lesen war, fiel niemandem in der Behörde auf. Es interessierte sie einfach nicht. Zwar gab es im

27 Zum Vergleich: in der Spielzeit 2013/2014 kam ein Stück im *Deutschen Theater Göttingen* auf 12 bis 14 Aufführungen nach Premiere (mündliche Auskunft des Büros für Öffentlichkeitsarbeit).

28 GŻ/84/2/1941.

29 Jerzy JURANDOT, *Miasto skazanych*, 291.

Judenrat das Referat Schauspiel, das aber de facto nicht existierte, da die Deutschen dieses Referat nicht genehmigten. Trotz dieser „Nichtgenehmigung“ berichtet die *Gazeta Żydowska* anlässlich des einjährigen Bestehens des Eldorado am 24. Dezember 1941:

Im Namen des Vorsitzenden des Judenrates in Warschau, Ingenieur A. Czerniakow, begrüßte Dr. Edmund Stein, Leiter der Abteilung Kultur und Kunst, die Anwesenden und wünschte dem jüdischen Theater das Beste für seine zukünftige Entwicklung.³⁰

Erst im April 1942 gestatteten die Behörden die Einrichtung des Referats Schauspiel, dessen Aufgabe es sein sollte, die Theater zu überwachen:

[...] Alle Theater, Cafés und Örtlichkeiten, in denen öffentliche Veranstaltungen wie Theater, Revuen, symphonische Konzerte und Musikstücke gegeben werden, müssen sich im Referat Schauspiel³¹ registrieren lassen. Theaterstücke, Revuen, Musik- und symphonische Veranstaltungen müssen vor der beabsichtigten Veranstaltung dem Referat zwecks Genehmigung vorgelegt werden.³²

Die konzessionierten Theater waren professionelle Bühnen. Ermittelt werden konnten 129 Schauspielerinnen und Schauspieler, 73 Premieren und 2071 Aufführungen. Die Regisseure, die Autoren, die Bühnenbildner, die Komponisten, musikalischen Leiter und Musiker, die künstlerischen Direktoren, alles gestandene Theaterleute, wussten, wie man Publikumserfolge erzielte und wie ein Theater zu führen ist. Die Schauspieler, bis auf wenigen Ausnahmen alles Berufsschauspieler, zeigten ihre Professionalität und ihr Berufsethos in allen von ihnen gespielten Rollen, egal, ob es niveauvolle oder eher schlechte waren. Zwar schreibt Stanisław Różycki, dass zwei polnische Theater – gemeint sind hier wohl Femina und Nowy Teatr Kameralny – neben ein paar Berufsschauspielern auch auf ziemlich schlechte Amateure zurückgreifen. Ryszard Marek Groński schreibt anlässlich der Premiere von *Miłość szuka mieszkania*, dass die Rolle der Nusia mit Nina Wentland besetzt war, „die zwar Amateurschauspielerin, aber dafür mit dem Sohn eines Würdenträgers des Judenrates verlobt war.“³³ In der *Gazeta Żydowska* hingegen findet sich nur ein Hinweis auf einen Amateurschauspieler, „Herr Alfons Niedźwiecki“ (hinter diesem Pseudonym verbirgt sich ein seit Jahren bekannter Amateurschauspieler, der als Chaim, ein blinder Bettler, mit großer Tragik und ausdrucksvollem Spiel auf die Bühne kam), was allerdings nicht heißt, dass Nebenrollen nicht mit Amateuren besetzt wurden.

30 GŻ/128/5/1941.

31 Herman Czerwiński hatte dessen Leitung bis zu seinem Tod Ende Mai 1942 inne.

32 GŻ/40/2/1942.

33 Ryszard Marek GROŃSKI, *Proca Dawida*, 109.

2. PROLOG 3 – EIN VORGESCHMACK

Jüdische „Götter“ auf dem polnischen Olymp

Die Warschauer Theater waren nur noch dem Namen nach polnisch.

An der Spitze der Warschauer Theater, die durch die T.K.K.T. (Gesellschaft zur Verbreitung von Theaterkultur) zwangsmonopolisiert wurden, steht niemand anderes als der galizische Jude Arnold Szyfman, der sich mit seinen Methoden zum Diktator des Warschauer Theaterlebens emporgeschlichen hatte. Auf Grund seiner privilegierten Stellung entschied er allein über das Schicksal polnischer Schauspielerinnen und Schauspieler, über das Schicksal polnischer Theaterschriftsteller, mit einem Wort, über polnische Kunst und polnisches Theaterschaffen. Bei seinem Treiben sekundierte ihm als künstlerischer Leiter der T.K.K.T. Herr Pommer – natürlich ein Jude, der unter dem Namen Pomirowski agierte.

Zu den engsten Mitarbeitern von Szyfman gehörten Juden wie: der Monopolist für Verfälschungen Hemar (Hench Heszeles), Herr Szacki, ehemaliger Direktor des Theater Letni, der Regisseur Herr Karol Bilanek (pseud. Borowski) und Herr Aleksander Węgierko, ebenfalls Regisseur. Durch deren enggespanntes Netz schlüpfen nur die, die sich jüdischen Interessen unterwarfen, wie z. B. jüdische Schriftsteller oder auch philosemitisch angehauchte Arier.

So sah es also aus, an der Spitze der T.K.K.T. An den anderen Warschauer Theatern war es nicht besser. Verwaltungsdirektor des Ateneum war Marymont, im Qui pro Quo residierte der Jude Majde vel Maude, im Wielka Rewia hatte sich der Jude Regirer festgesetzt, im Cyrulik Warszawski herrschte der Jude Olear und Direktor des Tip-Top war der Semit Bajer. Veranstalter von Konzerten und Vorstellungen waren die Juden: Orenstein, Czerto, Kobak und Jakowlew, Cudek (pseud. Cudnowski), Jonasz und Markiewicz.

Alle diese Herrschaften gierten nach dem polnischen Theater und hatten dabei ihre Lieblinge. Hier die Liste ihrer Favoriten: Fajertag (Michał Znicz), Chwatówna (Seweryna Bronisławówna), Szenker (Kersen), Tiché, Lipszec – Souffleur), Bilauerówna (Węgierkówna – Bühnenbildnerin), Lesmanówna (Leśmaniówna), Grywińska, Polakówna, Goldfus (Rzęcki), Regirer (Regro), Kamieniecka, Cukier (Szletyński – Regisseur), Szrajerówna, Hertz (Barwiński – Regisseur), Bratman (Stanisławski), Żytecki sowie eine ganze Reihe weniger prominenter Juden.

Stars in den angeblich polnischen Revuetheatern waren: Blomberg Tadeusz (pseud. Olsza), Blomberg Michał (Halicz), Nasielski (pseud. Sielański), Schonbergówna (Różyńska), Kahanówna (Korzelska), Blaufuks (Belski), Lewinson (Aston), Chajterówna (Terné), Gemeiner (Minowicz), Lateiner (Lawiński), Zajenda, Rapaport (Wiera Gran), Singer (Wesby), Philipp, die komplette Familie Grünberg (Górzyński), Fitelberg, Płońskier (Płoński), Gotlib (Borucki), Kitajewiczówna, Boruch (Boruński), Szlosberg, Gimpel, Tom (angeblich Konrad), Merklówna (Karlińska), Kraszewska Julia, Wit-

tenbergówna (Aleksia), Szyty Jenta (Borońska), Szłomińska (Szlemińska), Kaizerówna usw.

„Stars“ des polnischen Balletts waren die Jüdinnen: Prusicka, Brattówna, Abramowiczówna (Sorel), Nirensteinówna (Nireńska), Ewigkeit (Pola Szenkier), Glajgewicht [...]. Das Repertoire der Revuetheater bestand fast ausschließlich aus Stücken von Juden [...]. So sah es also aus, an den polnischen Theatern. Man kann meinen, dass alles sei ein tragisches Missverständnis, nein, es war tatsächlich so. Die Juden gaben auf den polnischen Bühnen den Ton an, sie bestimmten das Repertoire, Juden führten Regie und Juden standen auf den Bühnen und die polnischen Theater waren polnisch nur vom Namen her.³⁴

3. DIE SITUATION DER JÜDISCHEN BÜHNENKÜNSTLER

*Und wovon sollen wir leben, wenn jeder von uns nur das kann,
was er macht und das in diesen Zeiten niemand braucht?*

Andrzej Włast



Abb. 5: Vorkriegszeit. Theaterleute vor dem „Haus der Schauspieler.“

1. von links: Meier Winder, im Ghetto Direktion des Eldorado und Femina, spielte am Eldorado in zwei Stücken (40 Vorstellungen); 2. von links Maks Bryn, der am Eldorado zehn Stücke mit 331 Vorstellungen spielte; 5. von links Karl Cymbalist, Gatte von Regina Cukier, führte am Eldorado bei elf Stücken Regie und spielte in sechs Produktionen 200 Vorstellungen.

³⁴ Anonymer Artikel aus dem *Nowy Kurier Warszawski*, Nr. 2 vom 16.12.1939, 2, zitiert nach Tomasz Mościcki, *Teatry Warszawy 1939*, 434–436.

Nach Schließung des Ghettos befanden sich nach Jonas Turkow im „jüdischen Viertel“ 135 Schauspieler und Spielleiter, 157 Musiker und Komponisten, 78 Schriftsteller, die auf Jiddisch, Polnisch oder Hebräisch schrieben, sowie 25 Maler und bildende Künstler, deren Zahl sich im Lauf der Zeit durch Flüchtlinge aus Łódź, Krakau und Lemberg noch weiter erhöhte.³⁵

Als in Warschau die Vernichtungsaktionen [gemeint ist Kriegsanfang 1939] begannen, verloren die meisten der Schauspieler ihre Arbeit. Ein Großteil von ihnen ging nach Russland, von wo dann gute Nachrichten von ihnen kamen: die meisten hatten Arbeit in den staatlichen Theatern gefunden, konnten weiterarbeiten, sich weiterentwickeln und sich im Beruf vervollkommen. Viele Schauspieler blieben allerdings in Warschau und hungerten, da im ersten Kriegsjahr alle jüdischen Theater geschlossen waren. Um ihre Situation erträglicher zu gestalten, richteten die in der Hauptstadt gebliebenen Mitglieder der Schauspielervereinigung in der Leszno-Straße 2 eine Kantine ein, in der Essen ausgegeben wurde, um so das schwere Los ihrer Berufsgenossen ein wenig zu lindern.³⁶

Verwaltet wurde diese Kantine von Karl Cymbalist, Ewa Sztokfeder, Dantziger, Lui, Maks Bryn und Abram Kurc. Daneben suchte der Vorstand auch noch nach anderen Möglichkeiten, ihnen Hilfe zukommen zu lassen. Man organisierte Geld beim Joint Distribution Committee (JDC)³⁷ und anderen Institutionen und suchte Lebensmittelpäckchen, Kleidung usw. zu beschaffen. Etliche der Theaterleute kamen in der Żydowska Samopomoc Społeczna (ŻSS, Jüdische Soziale Selbsthilfe)³⁸ unter, so z. B. Klara Segalowicz in der Kleiderabteilung, Mordechai Mazo (ehemaliger Direktor des jüdischen Theaters in Wilno) in der Versorgungsabteilung, Diana Blumenfeld (Frau von Jonas Turkow), Miriam Orleska als Hilfskellnerin³⁹, ebenso Eстера Goldenberg, Rachel Turkow, Ewa Sztokfeder, Ajzyk Samberg, Abraham Kurc. Andere, wie Dawid Birnbaum, Jozef Najwert und Mieczysław Mieczkowski, schoben Karren oder verdingten sich als Rikscha-Fahrer, Maks Bryn

35 Vgl. Jonas TURKOW, *C'était ainsi*, 81.

36 Emanuel RINGELBLUM, *Kronika Getta Warszawskiego*, 591.

37 Das American Jewish Joint Distribution Committee, bekannt auch als JDC, ist eine jüdische Hilfsorganisation mit Sitz in New York, die sich seit 1914 der Organisation und Unterstützung jüdischer Vereine und Einrichtungen in Europa verschrieben hat. Während der Zeit der deutschen Besatzung half der „Joint“ vor allem, die wirtschaftliche Not europäischer Juden zu lindern sowie Emigrationsbemühungen zu unterstützen. Vgl. dazu Yehuda BAUER, *American Jewry and the Holocaust: The American Jewish Joint Distribution Committee 1939–1945*, Detroit 1981.

38 Die Jüdische Soziale Selbsthilfe wurde kurz nach der Besetzung Warschaws durch die Nationalsozialisten gegründet, in Anlehnung an die Bestrebungen des „Joint“. Ihr Ziel war es, Bewohnerinnen und Bewohner des Warschauer Ghettos durch soziale Zuwendungen wie Lebensmittelausgaben, Notschlafstellen, Kinderbetreuung und andere Einrichtungen zu unterstützen. Vgl. dazu Annalena SCHMIDT, *(Selbst-)Hilfe in Zeiten der Hilflosigkeit? Die „Jüdische Soziale Selbsthilfe“ und die „Jüdische Unterstützungsstelle“ im Generalgouvernement 1939–1944/45*, Inaugural-Dissertation, JLU Gießen, 2015.

39 Vgl. Emanuel RINGELBLUM, *Kronika Getta Warszawskiego*, 73.

hausierte mit Rasierklingen, Szlomo Cukier und seine Frau Regina verkauften Kuchen, und Meier Winder arbeitete in einem Begräbnisinstitut.⁴⁰

Ähnlich erging es ihren Kollegen der polnischen Theater, die, nachdem die Theater geschlossen wurden, ebenfalls ohne Beschäftigung auf der Straße landeten. In seinem Memorandum „Einige Gedanken über die Behandlung der Fremdvölkischen“ vom 15. Mai 1940 erklärt Heinrich Himmler, dass für Polen eine vierklassige Volksschule, in der man lerne, bis 500 zu zählen, eine Unterschrift leisten zu können und den Willen der Deutschen als Wille Gottes anzusehen, und die genaue Kenntnis der deutschen Verkehrszeichen völlig ausreiche. Lesen zu können sei nicht nötig. Hans Frank, Generalgouverneur im Generalgouvernement, schreibt in seinem Tagebuch, der Führer habe ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es für das Generalgouvernement keinerlei Notwendigkeit gebe, das Leben nach deutschem Muster zu gestalten, und dass jede Germanisierung fehl am Platz sei.⁴¹ Göbbels verkündete in Łódź, dass er gegen Kino, Theater und Kabarett für Polen sei, da man der polnischen Bevölkerung nicht ständig vor Augen führen müsse, was sie verloren habe.

In den von Deutschland annektierten Gebieten sollte ausschließlich Deutsch gesprochen, die polnische Intelligenz erfasst und unverzüglich ausgesiedelt werden. Polnische Presse, polnische Bücher wurden verboten, Kinos und Theater geschlossen. Polen war der Besuch von deutschen Kinos und Theatern nicht gestattet. In „Restpolen“, d. h. im Generalgouvernement, hatte man keinerlei Interesse, polnische Kultur oder nationale Gedanken zu fördern, dennoch bekamen einige Theater und Kinos eine spezielle Konzession, was zu dem Boykottaufruf „Tylko świnie siedzą w kinie“ („Nur Schweine setzen sich ins Kino“) führte. Erlaubt waren Musikveranstaltungen, die ausschließlich der Unterhaltung dienten, verboten waren Konzerte, die den Zuhörern auf Grund ihres hohen Niveaus ein künstlerisches Erlebnis boten.

Auf die Bühne gebracht werden durften Operetten, Revuen und leichte Komödien, verboten waren ernsthafte Schauspiele und Opern. Folgerichtig machten dann auch Mitte 1940 in Warschau die ersten Theater auf und spielten Operetten, Revuen und leichte Komödien. Um die volle Kontrolle über Künstler zu bekommen, wurde am 23. August eine Verfügung herausgegeben, nach der jeder Musiker, Komponist, Maler, Bildhauer, Grafiker, Kunsthändler, Schauspieler, Sänger, Verleger, Redakteur, Buchhändler und Photograph, egal ob haupt- oder nebenberuflich, sich im Amt des jeweiligen Stadt- bzw. Kreishauptmanns zwecks Registrierung zu melden habe. Die Registrierten bekamen dann eine Erlaubniskarte, ohne die sie sich nicht künstlerisch betätigen durften.⁴² Daraufhin rief die Związek Zawodowy Artystów Scen Polskich (ZZASP, Vereinigung der Berufs

40 Vgl. Jonas TURKOW, *C'était ainsi*, 83–4.

41 Vgl. Hans FRANK, *Das Diensttagebuch des deutschen Generalgouverneurs in Polen: 1939–1945*, hrsg. von Werner Präg Stuttgart 1975, 452ff.

42 Eine Wiederholung der Verfügung – wohl mit dem gleichen Wortlaut – erschien in der GŻ/47/2/1942.

ausübenden polnischer Bühnen) ihre Mitglieder dazu auf, unter keinen Umständen Engagements an von der deutschen Propaganda organisierten Veranstaltungen bzw. an von den Deutschen lizenzierten Theatern anzunehmen (was als Kollaboration angesehen und in einigen Fällen mit dem Tod bestraft wurde). Man sollte vielmehr als Beruf Kellner, Garderobier, allerhöchstens Bänkelsänger oder Kaffeehausdeklamator angeben, mit der Folge, dass Kollaborateure in den Cafés nicht zu sehen waren, da dort die Elite der Theaterkünstler das Feld beherrschte.⁴³

Am 18. Oktober eröffnete das erste Café dieser Art, das Café Bodo (Café der Schauspieler) in der Pieracki-Straße 17, in dem „die Darsteller von Hauptrollen Tablettts balancierten und sich zehn Prozent der Einnahmen teilten.“ So konnte man im Café Bodo die berühmte junge Schauspielerin Maria Bojerska sehen, die als Zigarettengirl wie in der Vorkriegszeit Zigaretten verkaufte. „Vielleicht Ergo? Ägyptisch spezial? oder Damesy?“⁴⁴ Das größte Lokal dieser Art war das Café der Filmschauspieler in der Żłota-Straße 7. Weitere Künstlercafés waren u. a. das Gastronomía auf der Nowy Świat-Straße 10 (Konzert mit Musikern der Warschauer Philharmonie), das Restaurant Femina in der Ujazdowska-Allee 31 (mit Opern- und Radiostars), die Dancing-Bar Adria (Symphoniekonzerte) und etliche mehr. Auch nach Spielbeginn der konzessionierten Theater nutzten Schauspieler und Schauspielerinnen dort weiterhin die Möglichkeit, neben ihren Spielverpflichtungen zur Verbesserung ihrer finanziellen Situation in diesen Restaurants und Cafés aufzutreten.

Erste Beschäftigungsmöglichkeiten für die jüdischen Schauspieler ergaben sich (neben sporadischen Auftritten bei Hauskomitees, bei denen Symcha Fostel sehr gefragt war), als die ersten Cafés und Vergnügungslokale Genehmigungen bekamen, um in den überwiegend von Juden bevölkerten Bezirken Veranstaltungen durchzuführen. Chaim Kaplan schreibt dazu:

Die am besten gehenden Cafés werden ab dem 1. September [1940] von Volksdeutschen übernommen, wie das mit den früheren jüdischen Apotheken der Fall war. Eines Tages spaziert einer von dem Herrenvolk in dein Kaffeehaus und übernimmt deinen Platz. Weil du ihm gehörst und alles, was du hast, sein ist.⁴⁵

Als erste engagierte Anfang 1940 eine gewisse M. Vogt, die deutsche Eigentümerin des Café Gertner in der Tłomacka-Straße 40, das bis September 1940 existierte und dann unter dem Namen Café-Restaurant-Variété-Odeon weitergeführt wurde, jüdische Bühnenkünstler und -künstlerinnen wie Ida Erwest, Symcha Fostel, Dawid Zajderman, später auch Chana Lerner. Das erste Inserat des Café Gertner erschien in der *Gazeta Żydowska*

43 Vgl. Stanisław MARCZAK-OBORSKI, *Teatr czasu Wojny: Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Warschau 1967, 50–51.

44 Tomasz MOŚCICKI, *Teatry Warszawy 1939*, 406.

45 Chaim KAPLAN, *Buch der Agonie: Das Warschauer Tagebuch des Chaim A. Kaplan*, hrsg. von Abraham I. Katsh, Frankfurt a. M. 1967, 225.

am 30. Juli 1940 und warb mit dem „Auftritt polnischer und jüdischer Film- und Bühnenschauspieler im Dancingroom“ sowie dem Jolly-Boys-Orchester,“ dazu der Hinweis „Für jüdisches Publikum von 8.00 bis 20.00 Uhr.“⁴⁶ Ebenso inserierten Melody Palace (Attraktion: das Orchester Leopold Rubinsztejn)⁴⁷ und das Café der Revuekünstler Bon Appetit – auch hier die Anmerkung „Für jüdisches Publikum“ – in dem neben anderen Wiera Gran, Jakub Grynspan, Bolesław Gorski-Nożyca und Regina Cukier auftraten.⁴⁸

Allerdings wechselten Programm und Schauspieler alle 14 Tage (Bon Appetit jede Woche), so dass es zu keinen dauerhaften Engagements kam, wobei allerdings nach Café Gertner und Bon Appetit andere Cafés und Nachtlokale jedweder Couleur, die auf Grund des florierenden Geschäfts „wie Pilze aus dem Boden schossen,“ den Schauspielern und Sängern weitere Engagements boten: „Immer mehr Vergnügungsorte machen auf. Oft sind die Miteigentümer Volksdeutsche.“⁴⁹ Über diese Cafés und Bars, die Schauspielern und Schauspielerinnen auch nach Eröffnung des Spielbetriebs der Ghettotheater Engagements und Gage boten, schreibt die *Gazeta Żydowska*:

In Warschau gibt es eine Saison für Künstler und „Künstler.“ In unserem Viertel gibt es viele Künstler, die vielleicht noch nie vorher auf der Nalewki-Straße waren, aber jetzt dort auftreten, und es gibt Künstler, die der Krieg hervorgebracht hat und deren „Ruhm“ schnell verblasst ist. Aber es gibt auch hervorragende Künstler bei uns, nur... wer weiß, wo sie sind, wer kennt sie oder wer wird sie kennenlernen?

Das künstlerische Angebot ist groß. Es gibt in Warschau eine Menge Lokale, die eben diese Künstler beschäftigen. Jedes Café, jede Bar und jedes Restaurant wirbt mit „großen Attraktionen, mit verrückten Sensationen“ oder mit „opulenten, sensationellen Matineen und Nachmittagsvorstellungen.“

In letzter Zeit entstanden im Viertel die „Gärtchen.“ So gibt es das Sienkiewicz-Gärtchen, das Bagatela-Gärtchen und den Künstlergarten. Daneben hat auch jedes Café noch eine Terrasse oder ein Gärtchen, im Café spielt Musik und Künstler treten auf. Man trifft auf bekannte Namen. Man kann in einer Vorstellung zwei unterschiedlichste Künstler mit unterschiedlichem Können sehen, zwei Menschen, die nicht im Traum daran gedacht hätten, miteinander aufzutreten; manchmal treten die Stars zusammen mit namenlosen Künstlern auf, die auch namenlos bleiben werden.

Im Melody gibt es zwei interessante Vorstellungen. Die eine mit dem Titel *Ein Nachmittag mit Werken von Tuwim*, in der Znicz, Minowicz, Grodzieńska und das Orchester Leopold Rubinstein auftreten. Schade nur, dass diese Veranstaltung am Sonntag um 12 Uhr stattfand, zumal im Viertel der Samstag der Ruhetag ist, und nur am Samstag können sich Juden erlauben, derartige Ereignisse wahrzunehmen. Vielleicht ist es an der Zeit, den Ruhetag vom Samstag auf den Sonntag zu verschieben, wo es dann auch für Beamte und Arbeiter möglich ist, am kulturellen Leben teilzunehmen.

Die andere Veranstaltung ist *Neue Talente gesucht* unter der Leitung von Grodzieńska und Minowicz, in der das Publikum diese neuen Talente entdecken soll, wobei wohl einige Träume

46 GŻ/3/8/1940.

47 GŻ/4/12/1940.

48 GŻ/6/12/1940 und 5 weitere.

49 Emanuel RINGELBLUM, *Kronika Getta Warszawskiego*, 240.

zerstört werden, andere aber noch auf Erfüllung hoffen lassen. [...] Wiera Gran und Władysław Szpilman treten im Na Siennej auf; Wiera Gran ist ab und zu im „Bagatelgarten“ zu sehen; Szpilman gibt Gastspiele im Odeon, in dem auch oft Samberg mit seiner Mannschaft auftritt (man kann fast sagen, dass das Odeon Sambergs Theater ist) und im Café Znicz konzertiert Mieczysław Gomułka.⁵⁰



Abb. 6: „Café Splendid.“ Plakatiert ist (rechts) die Eröffnung des Gartens des Café Splendid (Leszno-Straße 12) mit Auftritt von Symcha Fostel. Auf dem linken Plakat wird die Benefizveranstaltung für den Musiker Jakub Kagan angekündigt.

Als nach Einrichtung des Ghettos als erstes Theater das Eldorado mit der Premiere des Stückes *In Rejdl* am 6. Dezember 1940 seinen Spielbetrieb aufnahm und es danach zu weiteren Theatergründungen kam, verbesserte sich die Situation der Schauspieler und Schauspielerinnen etwas.

Zwar gab es einen Beschluss des Hauptvorstandes des Verbandes Polnischer Schauspieler (ZASP), die öffentlich spielenden Okkupationstheater zu boykottieren. Trotzdem wurde der Beschluss angesichts der tragischen Situation der jüdischen Schauspieler hier nicht angewandt. Nach der Befreiung wurde keines der Mitglieder der ZASP für das Auftreten in den konzessionierten Ghettotheatern disziplinarisch zur Verantwortung gezogen. Die Schauspieler dieser Theater wurden auch von Seiten der jüdischen Untergrundkämpfer nicht verdammt oder auch nur getadelt.⁵¹

50 GŻ/48/3/1941.

51 Ruta Sakowska, *Menschen im Ghetto*, 149.

Ermittelt werden konnten 129 Schauspieler und Schauspielerinnen, 73 Premieren und 2071 Aufführungen. Diese wie auch die folgenden Zahlen wurden hauptsächlich aus Kritiken, Anzeigen oder redaktionellen Beiträgen der *Gazeta Żydowska* errechnet und spiegeln nicht die Gesamtzahl der auf den Bühnen agierenden Künstler wider, da Musiker, Choristen und Tänzer im Gegensatz zu musikalischer Leitung bzw. Choreographie so gut wie nie namentlich erwähnt werden. Auch Darsteller, die eigentlich zum Ensemble gehören, werden nicht immer genannt. So erwähnt Herman Czerwiński für das Stück *Gasnkind* lediglich Regina Cukier und Jakub Grynszpan, andererseits erscheint in vielen Anzeigen der Zusatz „verstärktes Ensemble“, „vergrößertes Ensemble“, wobei unklar bleibt, wer zum Ensemble zählt, ob sich dies auch auf Orchester, Choristen, Tänzer bezieht. So ist auf dem Plakat für das Stück *Rywkele dem Rebens* angekündigt: „30 Personen auf der Bühne“, in der Kritik aber werden lediglich 12 Schauspieler erwähnt. Wahrscheinlich hing es damals wie heute auch vom Kritiker ab, wen er erwähnt und wen nicht – sei es aus persönlichen Vorlieben, Abneigungen oder manchmal auch nur aus Platzgründen. Weiterhin beinhalten diese Zahlen nicht die zahlreichen Benefiz- oder Jubiläumsvorstellungen, auch nicht die Zahl der Aufführungen der Stücke, deren Premieren kurz vor Liquidierung des Ghettos lagen, die des Nowy Teatr Kameralny mit *Droga do szczęścia*, des Teatr Eldorado mit *Der Dorfs Jung*, des Nowy Teatr Azazel mit *Nuch halbe Nacht* und *Di freiliche kabacumym*, das im Melody Palace bis zur Ausgliederung der Rymarska-Straße 12 aus dem Ghetto am 20. März 1942 gegeben wurde. Nicht bekannt ist ebenfalls, wie lange *Szaleństwo na Pięterku* im Na Pięterku gespielt wurde. Im Teatr Femina wurde *Bajadera* bis zum 20. Juli 1942, also bis zwei Tage vor Beginn der „Wielka Akcja“ gegeben und erlebte 27 Aufführungen.

Von den oben genannten 129 Schauspielern hatten 13 (10%) 10–13 Engagements, 28 (21%) fünf bis neun Engagements und 88 (69%) ein bis vier Engagements, darunter 49, die nur einmal im Engagement waren. Im Durchschnitt lief ein Stück vier Wochen, wobei es an den Samstagen oft zu Doppelvorstellungen kam. Die Zahl der Aufführungen schwankte von sechs (Eldorado: *Cypke Fajer*; Femina: *Sprawa przed drzwiami zamkniętych* mit ebenfalls sechs Aufführungen) bis 71 (Kameralny: *Mirla Efros*). In heutiger Theaterpraxis ist es üblich, Schauspieler für eine Spielzeit zu engagieren (Normalvertrag Solo) oder Stückverträge abzuschließen, d. h. einen Darsteller für ein Stück zu verpflichten. In der Regel wird dann eine sog. Probenpauschale (Vergütung für die Probezeit) und eine Festgage für die Laufzeit des Stückes vereinbart. Wird das Stück vor Ende der vereinbarten Laufzeit vom Spielplan abgesetzt, hat das keinen Einfluss auf die vorher ausgehandelte Gage. Soll das Stück länger auf dem Spielplan bleiben, weil es gut läuft, wird eine zusätzliche Vergütung ausgehandelt, was den Schauspielern die Möglichkeit gibt, eine saftige Erhöhung der Gage zu verlangen.

Die Wirklichkeit der Ghettoschauspieler hingegen war eine völlig andere. Zum einen spielten die Theater ab Eröffnung ohne Pause durch (das Eldorado nahezu 20 Monate), zum anderen bestimmten allein die Direktoren die Gagenhöhe bzw. den Anteil an den Einnahmen und die wollten selbstverständlich erst einmal ihre Schäfchen ins Trockene