

Апатеvka

JERRY BOCK





Anatevka

Fiddler on the Roof

Musical basierend auf den Geschichten von
Scholem Alejchem
mit ausdrücklicher Genehmigung von **Arnold Perl**

Buch von **Joseph Stein**
Musik von **Jerry Bock**
Gesangstexte von **Sheldon Harnick**
Deutsche Übersetzung von **Rolf Merz**
und **Gerhard Hagen**

Produziert für die Bühne in New York von **Harold Prince**
Original-Bühnenproduktion in New York inszeniert
und choreographiert von **Jerome Robbins**

Uraufführung am 22. September 1964
Am Imperial Theatre, New York

Charaktere

Tevje, ein Milchmann

Golde, seine Frau

Zeitel

Hodel

Chava

Sprintze

Bielke

} deren Töchter

Lazar Wolf, ein Metzger

Mottel Kamzoil, ein Schneider

Perchik, Hodels Verehrer

Jente, eine Heiratsvermittlerin

Oma Zeitel, Goldes verstorbene Großmutter

Fruma-Sara, Lazar Wolfs verstorbene erste Frau

Rabbi

Wachtmeister

Mendel, Sohn des Rabbi

Motschach, ein Gastwirt

Awram, ein Buchhändler

Nachum, ein Bettler

Schandel

Fedja, ein junger Russe

Der Fiedler auf dem Dach

Orchester

Flöte

Piccoloflöte

Oboe

Englischhorn

Klarinette

Fagott

Horn

Trompete

Posaune

Pauke

Schlagzeug

Gitarre

Laute

Mandoline

Akkordeon

Celesta

Streicher

Handlung

Vor langer Zeit ... vielleicht aber auch gar nicht so sehr langer Zeit ... leben in einem kleinen jüdischen Shtetl namens Anatevka, inmitten des weiten Russlands, der Milchmann Tevje mit seiner Frau Golde und den fünf gemeinsamen Töchtern. Die drei ältesten – Zeitel, Hodel und Chava – sollen gemäß den ehrwürdigen Regeln jüdischer Tradition, und mithilfe der Heiratsvermittlerin Jente, an möglichst wohlhabende Ehemänner verheiratet werden.

Doch die Mädchen verlieben sich nach eigenem Willen. Statt des Fleischers Lazar Wolf liebt Zeitel den armen Schneider Mottel Kamzoil. Hodel verliebt sich in den neuen Hauslehrer und Revolutionär Perchik und Chava wählt sich einen russischen Intellektuellen, den orthodoxen Christen Fedja. Inmitten großer Freuden und Plagen, der Furcht des Dorfes vor Pogromen, Goldes Sorgen um die Kinder und Tevjes täglichem Streben nach Lohn, Brot und wahrer Frömmigkeit, stellen die Mädchen ewig gültige Traditionen in Frage; und das große Herz ihres Vaters auf die Probe. Tevje ringt um den rechten Weg und vergibt alle ihre Flausen. Fast alle! Sein Großmut kennt Grenzen: seinen Glauben, die Tradition! Für diese zerreißt Tevje gar ein Familienband. Nur kurz darauf bricht ein Pogrom herein, zerstreut das Dorf in alle Himmelsrichtungen und mit ihm die Familie. Für immer verlassen Tevje, seine Kinder, die Freunde und Bekannten ihre Heimat: Anatevka.

English
synopsis
see page

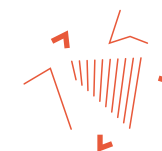
40

Synopsis
en français
à la page

41

Türkçe
cevirisini
bu sayfada

43



Der »Milchmann-Prophet«

Barrie Kosky über Tradition, kulturelle DNA und die Erfahrungen der Kindheit

Anatevka ist eines der weltweit erfolgreichsten Musicals des 20. Jahrhunderts ...

Barrie Kosky Das Publikum findet sich in den Themen des Stücks – Familie, Tradition, gesellschaftliche Veränderungen – wieder. Es ist nicht einfach nur ein Stück über jüdische Geschichte, vielmehr sind die geschilderten Probleme derart allgemeingültig, dass so viele Menschen auch heute mit dieser Familie, diesem Vater und seinen Konflikten etwas anfangen können. Dabei handelt es sich gar nicht um ein Musical im landläufigen Sinne – vielmehr ist das Stück fast ein Schauspiel mit Musik. Tevje hat ganze drei Nummern, davon nur eine wirklich große. Und der Schluss ist das glatte Gegenteil eines »konventionellen« Broadway-Musical-Endes. Kein Happy-End, keine finale Show, in der die Hits noch einmal zitiert werden, sondern wir erleben die Tragödie des Dorfes Anatevka. Die Autoren spielen ganz bewusst mit den Möglichkeiten des Genres und ignorieren im zweiten Teil alle bisherigen Erfolgsrezepte. Sehr viele, vor allem jüdische Intellektuelle haben sich nach der Uraufführung negativ über *Anatevka* geäußert. Für sie war es Kitsch, Schtetl-Romantik, nostalgisch, wirklichkeitsfremd und a-historisch – die Schtetl wären in ihrer Armut und ihrem Elend nie so idyllisch gewesen, sondern schrecklich und nicht »gemütlich«. All dies ist richtig, doch das Publikum findet über die Figur des Tevje einen Zugang zum Stück und taucht mit ihm in die Welt von *Anatevka* ein. Wichtig ist: Es geht um das theatrale Vergnügen – wir machen kein Dokumentartheater über osteuropäische Schtetl.

Daher sehen wir auch kein Dorf auf der Bühne ...?

Barrie Kosky Ich wollte, dass das Stück in der Vergangenheit spielt – aber es sollte nichts mit der Welt Chagalls zu tun haben, und ebenso wenig lag mir an einem realistischen Schtetl. Bei *West Side Story* hatten wir entschieden, alle New-York- und Manhattan-Visualisierungen auszusparen – nötig war eine Metapher. Mit *Anatevka* ist es ein wenig anders, wir brauchen einen Raum, der als das Dorf verstanden werden kann, um dann am Ende vollständig zu verschwinden. Ich habe sämtliche Koffer verbannt – das internationale Klischee für Juden im Exil. Auch Zimmerchen, Wände und Häuser wollte ich nicht. Im Song »Anatevka«, der letzten Nummer, wird gefragt, was

Anatevka denn eigentlich gewesen sei: »ein Stuhl, ein Bett, ein Schrank«. Das war der Ausgangspunkt für Rufus Didwizus' Entwurf. Dieses Bühnenbild ist sehr vielseitig verwendbar, die Schränke werden zu Auf- und Abtritten und können »umfunktioniert« werden. Mit diesen Möbeln verbinde ich auch ganz persönliche Erinnerungen daran, wie ich als Kind in meinem Elternhaus in Australien zwischen die Pelzmäntel meines Vaters gekrochen bin; er handelte mit solchen Mänteln. Ich liebte es, mir dazu Geschichten auszudenken über Zeitreisen ins Alte Ägypten beispielsweise. Das Bühnenbild spielt mit dieser Idee der Aufbewahrung von Erinnerungen, Geschichten und Menschen, die aus den alten Gegenständen hervordrängen. Seine Konstruktion orientiert sich am »wilden« Durcheinander der Schtetl, es gab ja weder Architekturen noch eine einheitliche Stadtplanung, sondern man baute, wie es Platz, Geld und Materialien zuließen – kreuz und quer. Dieses Prinzip greift unser Bühnenbild auf. Ebenso den transitorischen Charakter dieser Orte. Es gab keine großen Prachtstraßen, sondern Gässchen und Kleinteiligkeit. Das alles kann natürlich sehr schnell niedergebrannt und verlassen werden – und entsprechend verschwanden die Schtetl auch ganz rasch. Es gibt diese Welt nicht mehr. Das ist ein wichtiger Aspekt des Stücks: Wenn die Menschen weg sind, gibt es den Ort nicht mehr. Übrig bleibt ein Haufen verlassener Architektur. Ich versuchte mir vorzustellen, wie es wäre, wenn meine Familie buchstäblich aus einem Schrank zu mir kommen würde. Das ist eine sehr persönliche Kindheitsfantasie. Der kleine Junge zu Beginn ist Tevjes Ur-Urenkel, der auf seines Vaters Violine spielt – und auf einmal strömt das Schtetl aus dem Schrank. Das fand ich viel interessanter als die meisten anderen Lösungen, die ich gesehen habe. Üblicherweise spielt die Violine die Eingangsmelodie, dann gibt es Applaus – denn meist ist Tevje ein bekannter Darsteller und dem applaudiert man – und dann verführt dieser Tevje das Publikum mit großem Hallo: »Ein Fiedler auf dem Dach! Klingt verrückt usw.« Das sieht man ständig.

Welche Rolle spielt Ihre persönliche Beziehung zu diesem Stück?

Barrie Kosky Es gibt immer eine Resonanz in mir, ob emotional wie bei *Jewgeni Onegin* oder eher durch den Humor wie bei *Die Perlen der Cleopatra*. Immer gibt es etwas, das mich unmittelbar und direkt anspricht. Andernfalls könnte ich die Werke gar nicht auf die Bühne bringen. *Anatevka* liebe und kenne ich, seit ich ein Kind war. Natürlich hat jeder Jude der Diaspora ein Verhältnis zu diesem Werk, *Fiddler on the Roof* ist Teil der jüdischen Identität der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts – man mag das Stück lieben oder hassen. Aber meine emotionale Reaktion ist bei *Anatevka* nun tatsächlich auf eine ganz andere Art persönlich, denn es hat auch mit der Familiengeschichte meines Großvaters zu tun. Diese entspricht ziemlich genau

der Geschichte im Stück. Die Koskys stammen aus dem weißrussischen Shtetl Chashniki, südöstlich von Vitebsk. Das könnte ebenso gut Anatevka sein. Mein Großvater, seine vier Brüder und zwei Schwestern haben diesen Ort 1905 verlassen, zur selben Zeit, in der auch *Anatevka* spielt, und unter denselben Umständen. Sie flohen vor den Pogromen, die überall in Weißrussland stattfanden, nach Deutschland, wo sie aber nicht bleiben konnten. Von Hamburg aus reisten sie weiter nach Australien. Aber anders als im Stück blieben Teile meiner Familie im Shtetl: Mein Urgroßvater und seine Frau, er war der Hausverwalter in der Synagoge von Chashniki, lebten bis zu ihrem Tode in Weißrussland. Natürlich teilen Millionen jüdischer Familien diese Geschichte: Die jüdische Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft wird über den ganzen Erdball verstreut. Dies berührt zugleich die ganz fundamentale Bedeutung der Exilgeschichte für das Judentum. *Anatevka* ist daher nicht einfach irgendein Broadway-Musical.

Was hat es mit diesem Topos des Exils auf sich?

Barrie Kosky Danach werde ich tatsächlich sehr oft gefragt. Es gibt dieses Phänomen des Exils in ganz vielen Kulturen. Aber meines Wissens gibt es keine andere, über einen solch enormen historischen Zeitraum existierende »Tradition des Exils« wie im Judentum. Gleichwohl ist es die Erfahrung von Exil und Verstreutsein, die die Menschen zu einer Gemeinschaft verbunden hat. In einer grausamen Ironie hat die monotheistische Idee des »auserwählten Volkes« dazu geführt, dass die Juden das Exil wie ein »Ehrenzeichen« tragen. Entsprechend bezieht sich das jüdische Geschichtsbewusstsein nicht auf das letzte Jahr, Jahrzehnt oder gar Jahrhundert – sondern auf eine mehrtausendjährige Geschichte. Jedes Exil – so furchtbar das ist – bringt an anderer Stelle neue Früchte hervor. Und die jüdische Kultur, so scheint mir, hat immer dann Außergewöhnliches hervorgebracht, wenn sie auf eine nicht-jüdische Umgebung geprallt ist. Die beiden großen Exilerfahrungen des jüdischen Volkes – die Babylonische Gefangenschaft und die Vertreibung aus dem Heiligen Land durch die Römer – und ihre Echos in den Jahrhunderten danach, mündeten in jüdischer Geschichte, jüdischen Feiertagen und Festen, jüdischen Traditionen, jüdischem Bewusstsein. Für mich ist das die »kulturelle DNA der jüdischen Erfahrung«. Und die Juden in *Anatevka* sind sich dieses Hintergrunds sehr bewusst.

Die Bewohner des Dorfes legen sehr großen Wert auf ihre Traditionen ...

Barrie Kosky Der einzige Grund, weshalb das Judentum und die jüdische Kultur diese mehrtausendjährige Geschichte der Exile und des Verstreutseins verkraftet haben, sind nicht Künstler oder die Künste, sondern die Traditionen der jüdischen Kultur. Für

die gläubigen Juden gibt es sehr rigorose Regeln und Vorschriften, die nicht verhandelbar sind. Daraus resultiert eine ungebrochene »Lebenslinie« der Kultur. Sehr viele jüdische Feste beinhalten das Wieder-Erzählen der Exil-Erfahrungen. Beispielsweise am Passah-Fest: Am Seder-Abend sitzen die Menschen gemeinsam am Tisch und reinszenieren symbolisch – durch Lieder, Rezitationen, die Speisen und ihre Abfolge – den Exodus aus Ägypten und das vierzigjährige Exil der Wüste. Es ist mein Lieblingsfest, denn Passah ist fast wie eine Theateraufführung – es gibt handelnde Personen, Requisiten und Kostüme. Eine Regel besagt, dass stets ein Becher Wein für den Propheten Elias bereitzuhalten ist, der den Messias ankündigen wird. Das ist eine unglaubliche Vergegenwärtigung, die da stattfindet. Immer geht es darum, nicht zu vergessen: »Nie vergessen! Nie vergessen!« All dies spielt für Juden, gläubig oder nicht, eine fundamentale Rolle und firmiert unter »Tradition«.

Das Thema steht gleich am Beginn des Abends ...

Barrie Kosky Ja, einerseits unterstreicht Tevje die Bedeutung der Traditionen und zugleich wird klar, dass wir in den kommenden Stunden miterleben werden, wie die jüngere Generation diese Traditionen mit allen Mitteln subversiv zu unterlaufen versucht. Denn darum geht es im Stück: Traditionen müssen sich ändern, damit sie überleben. Dies alles macht die jüdische Geschichte, in einem positiven Sinne, so ungeheuer kompliziert und reich: Sie kennt schreckliche Wegzeichen, katastrophale Momente, Traumata – das Babylonische Exil, die Tempelzerstörung, die Vertreibung aus Spanien, die Pogrome der Moderne in Osteuropa, die Shoa. Doch zwischen all diesen Momenten findet sich, merkwürdig zyklisch, das absolute Gegenteil: das Leben! – Genuss, Freude, kulturelle Identität, Entwicklungen in Kunst und Wissenschaften.

Anatevka spielt am Beginn des 20. Jahrhunderts, dennoch ist der Stoff schmerzhaft aktuell in unseren Tagen ...

Barrie Kosky Ja, leider. Um es sehr ironisch zu sagen: Würde man heute *Anatevka* auf Arabisch im Westjordanland inszenieren, wäre das Stück von elektrisierender Relevanz. Es wäre – da bin ich mir sicher – ganz genau dieselbe Geschichte: ein kleines Dorf in der West Bank und Leute, denen gesagt wird: »Ihr müsst euer Zuhause verlassen!« Was Tevje und Golde im Stück besprechen, erleben Tausende palästinensischer Tevjes und Goldes tagtäglich – das ist eine furchtbare Ironie.



Zudem steht die Welt Tevjes und Goldes unter hohem »Modernisierungsdruck« ...

Barrie Kosky Man muss vorsichtig sein – viel zu schnell meint man, sich in eine bestimmte historische Situation »hineinversetzen« zu können. Damals, im Russland um 1905, hatte die Russische Revolution noch nicht stattgefunden, sie lag aber in der Luft. Der Erste Weltkrieg sollte erst noch geschehen, es existierten Monarchien in ganz Europa und dazu Nationalstaatsbestrebungen. Die ganze Welt folgte einer über Jahrhunderte gewachsenen Ordnung; man stand noch am Beginn der Industrialisierung, des Eisenbahnbaus, der Elektrifizierung und der völligen Veränderung der Welt durch moderne Kommunikationsmittel wie Radio, Telegraph und Telefon. An diesem kleinen Shtetl waren derlei Entwicklungen bisher völlig vorbeigegangen.

Immer wieder erlebt das Publikum, wie Tevje im Monolog versucht, die Welt zu ordnen ...

Barrie Kosky Diesen Teil der jüdischen Religion liebe ich sehr. Die Monologe stehen in der Tradition des Gesprächs, durchaus des Streitgesprächs, oder besser: der Auseinandersetzung mit Gott. Dies geht auf den alttestamentarischen Gott und seine Gläubigen zurück. Sie befragen ihren Gott, bezweifeln ihn, klagen und klagen an, streiten und diskutieren mit ihm. Dazu kommt die Tradition und Methodik der Talmud-Lektüre, die verschiedene Standpunkte der Interpretation des Heiligen Textes zulässt. Das ist ebenso fundamental wie einzigartig an der jüdischen Religion und Kultur. Genauso wie dieses permanente Fragen gehören Humor und ironische Scherze dazu. Tevjes Monologe mit Gott sind inspiriert von den Propheten und besonders vom Buch Hiob. Er redet wie ein Prophet in der »Wüste« einer russischen Landschaft, Tevje ist ein »Milchmann-Prophet«. Natürlich weiß er, dass sein Rasonieren keine Antworten erhalten wird – aber das spielt keine Rolle. Letztendlich, dies am Rande, mündete diese Methode der Besprechung mit sich selbst in die moderne Psychoanalyse. Da gibt es eine direkte Verbindung: Tevje spricht um 1905 mit Gott in einer Weise, in der im Wien derselben Zeit Menschen mit dem Begründer der Psychoanalyse – auch er ein Jude – sprachen.

Aber Tevje vertraut auch auf seinen Gott ...

Barrie Kosky Ja, hier findet sich die andere große Konstante des Judentums: die Hoffnung auf den kommenden Messias. Anders als im Christentum und Islam spielt das Jenseits eine untergeordnete Rolle, wichtiger ist die permanent präsente Erwartung des Messias. Diese zwei Impulse, Exil und kommender Messias, »kollidieren« und formen aus diesem Zusammenprall das Judentum und seine spezifische Hoffnung auf Erlösung vom Unheil der Welt.

Sehr bald nach der deutschen Erstaufführung von *Anatevka* in Hamburg brachte Walter Felsenstein das Stück an die Komische Oper ...

Barrie Kosky Und hat mit dieser Spielplanentscheidung und seinem Engagement dafür, dass diese Aufführung überhaupt zustande kam, unglaublichen Mut bewiesen. Mir scheint, die Gemeinschaft in *Anatevka* ist eine Erweiterung von Felsensteins Idee der Gemeinschaft des Theaters. Daher ist es ganz plausibel, dass er sich dieses Stück wählte – hinsichtlich seiner Arbeit mit dem Ensemble ist ein solches Projekt sehr verbindend. Es kam seinen künstlerischen Absichten entgegen. Das Stück überhaupt in den Spielplan eines Opernhauses aufzunehmen, war radikal – man stelle sich vor: in einer Linie mit *Die Meistersinger von Nürnberg*! *Anatevka* ist hierzulande äußerst beliebt und Felsensteins Inszenierung hat geradezu legendären Status erlangt. Sie unterschied sich als Ensemble-Arbeit mit einer großen Besetzung auf der Bühne sehr von den Broadway-Produktionen. Schaut man sich eine Aufführung in New York an, dann sind da höchstens dreißig Personen. Wir hatten und haben hier an der Komischen Oper nach der Anzahl der Personen im wahrsten Sinne des Wortes ein Shtetl auf der Bühne.

Was hat es mit dem Schluss auf sich, hätte Tevje die Grenze nicht anders ziehen können?

Barrie Kosky Er kann allen Töchtern vergeben, aber Chava nicht. Ich finde das eine ganz großartige Leistung des Stücks, dass es mit vielen ungelösten Fragen endet. Er lässt drei seiner fünf Töchter zurück – ich vermute: für immer. Die drei Mädchen bleiben in Europa, werden, ohne dass sie ihren Vater wiedersehen, älter, kommen vielleicht zu Tode ... Das Ende des Stücks lässt da einen unwiederbringlichen Verlust spüren. Dass Tevje so widersprüchlich angelegt ist, macht ihn so glaubwürdig. Obwohl er immer Antworten sucht, ist er von ihnen nicht überzeugt, er hat Zweifel. Tevje ist jemand, dem ins Gesicht geschlagen wird, der das überlebt und der Verletzungen und Narben davon trägt – er ist menschlich. Vielleicht sitzt er später als ein alter Mann in Brooklyn, mit vielen widersprüchlichen Erinnerungen und ungelösten Fragen, wie dieser harten Entscheidung. Aber zu Tevje gehören auch seine Großherzigkeit, sein Witz, sein Glaube an Humanität und seine Hoffnung in der Veränderung.



»Ein schönes, ein gutes, ein ausladendes ›Scholem-alejchem‹ auf Euch, Herr Scholem Alejchem!«

von Simon Berger

An einem Montag im Mai 1916 hatten sich tausende Trauernde auf den Straßen New Yorks versammelt. Die jüdischen Ladenbesitzer hielten ihre Geschäfte geschlossen, wer konnte, blieb der Arbeit fern. Stattdessen ging man des Morgens zu einem einfachen Apartmenthaus in der Bronx. Um neun Uhr begann dort auf der Kelly Street eine Prozession. Ihr Weg führte durch Manhattan, über den East River nach Williamsburg in Brooklyn, wo viele jüdische Arbeiterfamilien wohnten. Von dort schritt man weiter in Richtung Queens. Als der Zug auf seinem Weg die Ohab Zedek Synagoge westlich des Central Park erreichte, sang dort Rabbi Joseph Rosenblatt das El Male Rachamim-Gebet, dem Andenken der Seele des Verstorbenen. Eine hundertköpfige Kinderschar führte, Psalme singend, die Trauergemeinde auf ihrem Weg über die 2nd Avenue an, vorbei an der Gemeindeverwaltung, zum jüdischen Bildungszentrum an der Jefferson Street. Dort trug man den Sarg in das Auditorium und las öffentlich eine Erzählung aus der Feder des Verstorbenen – es sollte eine seiner wirklich gelungenen sein, hatte er in seinem Testament bestimmt. Auch dieses wurde verlesen, mitsamt Verfügungen für das Begräbnis. Der erste von zehn Paragrafen legte den Ort der Grabstätte fest:

»Wo immer ich sterbe, möchte ich nicht zwischen Aristokraten oder zwischen den Mächtigen gebettet werden, sondern unter einfachen jüdischen Arbeitern, dem wirklichen Volk. Sodass der Stein auf meinem Grab die einfachen Gräber um mich erbellen soll, und diese einfachen Gräber meinen Grabstein zieren – so, wie die einfachen, guten Menschen während meines Lebens ihren ›Folksschreiber‹ erbellen.«

Mehr als 150.000 Menschen erwiesen an jenem Tag ihrem Schriftsteller die letzte Ehre, bis zur Grabstätte auf dem Mount-Camel-Friedhof.

Der ›Folksschreiber‹ Scholem Alejchem, einer der bedeutendsten Schriftsteller der Weltliteratur, war im Alter von 57 Jahren gestorben, in weiter Ferne seines Geburtsorts. In den Grabstein gravierte man seinem Wunsch entsprechend auf Jiddisch in hebräischen Buchstaben drei Strophen aus einem Epitaph Alejchems, deren letzte lautet:

*Un dāwke demolt, wen der ojlem hot / gelacht, geklatscht
un fleg sich frehen, / hot er gekrenkt – doss wejss nor
got, / bassúd, as kejner sol nit sehen.*

*Das Publikum konnt fröhlich sein, / es klatschte sich die
Hände wund, / derweil hat er, weiß Gott allein, / fein still
gelitten wie ein Hund.*

»Yes, it's ok, but it's not good enough.«

Achtundvierzig Jahre später und wenige Monate vor Beginn der szenischen Proben zum Musical *Fiddler on the Roof* (mit deutschem Titel: *Anatevka*) erhielt der Dramatiker Joseph Stein in New York einen Brief: »Erstens. Vierzig Seiten des Manuskripts müssen gestrichen werden. Keine Diskussion darüber – das ist Fakt. Wenn dies bedeutet, ganze Szenen zu streichen, machen Sie es jetzt, bevor die konkrete Produktion erarbeitet wird, so dass wir später nicht in einer unbeweglichen Situation gefangen sitzen [...] Zweitens. Dramatisieren Sie die Geschichte von Tevje als die eines Mannes in einer Situation des Übergangs. Diese Geschichte erzählen wir, ohne das ist unsere Show nur eine rührselige jüdische Karvalkade. Es gibt viel mehr Vitales, Überraschendes und Universelles zu erzählen, d. h. die sich verändernden Zeiten ... die Konflikte und die Spannungen, die diese Veränderungen mit sich bringen. Tevj'es Konflikte, seine Versuche, die Tradition zu wahren und dennoch seinem Herzen zu folgen, fehlen. [...] Drittens. Tevje, Golde und Jente und alle Nebenfiguren [...] sind allesamt stärker als die drei Töchter, deren Freier und deren Geschichten; so verlieren wir, worum es im Stück geht – sich verändernde Zeiten, wie sie durch die Augen der drei Töchter und ihrer Bewerber gesehen werden. Viertens. Die drei Töchter verschwinden. Tzeitel ist völlig verlorengegangen [...] Hodels Erwachsenwerden und Entwicklung [...] fehlt. Stattdessen haben wir eine sentimentale Liebesgeschichte. Charva ist ebenso farblos bis zu ihrem Zusammentreffen mit Fyedka [...]«

Was Joseph Stein da in den Händen hielt, war nichts weniger als eine detaillierte Anweisung, wie das Textbuch und die Rahmenkonzeption zu jenem Musical-Projekt umzuarbeiten wäre, an dem Stein nun schon im dritten Jahr gemeinsam mit dem Komponisten Jerrold »Jerry« Bock und dem Songtexter Sheldon Harnick arbeitete. Der Brief endete mit den Worten:

Scholem-alejchem, Herr Scholem Alejchem!

»Alle Szenen, die ich nicht erwähnt habe, sind gut, aber überlang, einschließlich der letzten, die mit ihren ewig auf der Bühne rollenden Wagen und Päckchen monoton werden wird, wie ein Neuaufguss von Der Weg der Verheißung.«

So beschloss Jerome Robbins, Choreograph und Regisseur von *Fiddler on the Roof*, sein Schreiben an Joe Stein, den Verfasser des Textbuchs. Mit dem letzten Absatz spielte Robbins auf Kurt Weills 1937 uraufgeführtes Monumentalopernprojekt *The Eternal Road* an (dt.: *Der Weg der Verheißung*), das zum bis dahin größten finanziellen Desaster am Broadway geraten waren und als Kunstwerk gemischte Reaktionen hervorgerufen hatten. Ob seiner außergewöhnlichen Länge veranlasste es einen Kritiker zu der Bemerkung, er habe erwartet, seinen kleinen Welpen zum ausgewachsenen Hund herangewachsen anzutreffen, wenn er aus dem Theater wieder zu Hause sei. Ähnliches mochte Jerome Robbins während seines Studiums des *Fiddler* gedacht haben. Der Balletttänzer Robbins, der nach Experimenten und »Lehrjahren«, u. a. bei dem Neoklassizisten George Balanchine, sowohl selbst choreographierte als auch inszenierte, war längst ein überragender Star des US-amerikanischen und, spätestens seit 1957, des internationalen Theaters geworden. In jenem Jahr feierte seine Inszenierung und Choreographie von Leonard Bernsteins *West Side Story* Premiere. Sein Ruhm war groß, sein Ruf legendär – als besessener und stets kritischer, unzufriedener Künstler war ihm das Beste gerade gut genug, und er konnte Kollegen durchaus in Verzweilungszustände treiben. Als Choreograph hatte er »klassischen« Ballett-Tanz mit modernen, aus Jazz und der Popularkultur entlehnten Formen zu einem neuen, individuellen Stil verbunden. Und als Regisseur wusste er, wie mit der körperlichen Geste auf der Bühne Geschichten spannend erzählt werden können und welchen Materials es dafür bedarf. Robbins vereinte einen unerschöpflichen Reichtum an Spiel- und Tanzideen mit einem streng konzeptionell-dramaturgischen Denken. Das »strukturelle«, grundsätzliche Problem an der Idee von *Fiddler on the Roof* mag das Autorentrio Bock, Harnick und Stein geahnt haben – Jerome Robbins Mitarbeit brachte es nun zu vollem Bewusstsein ...

»Was sagt ihr zu dieser Sprache?«

Der Übersetzer der dänischen Ausgabe von *Tevjeh der milchiger*, Jan Schwarz, betont als wesentliches sprachlich-stilistisches Merkmal der Erzählungen Alejchems deren »mündlichen« Charakter. Die Sprache Tevjes ist das gesprochene Jiddisch, mit all seinen Eigenarten wie plötzlichen Abbrüchen, Einrückungen, Verdrehungen im Satzbau, spontanen Assoziationen und Erfindungen. Tevje spricht eine farbenreiche Eigensprache. Die Situation, in der er drauflos redet, ist immer der Monolog gegenüber Scholem Alejchem. Ihm schildert Tevje seine Geschichten unter Zuhilfenahme aller zu Gebote stehenden Mittel,



präsentiert »Erinnerungen« an sich und andere Figuren als erlebte Rede und spielt geradezu vor, wovon er berichtet. Seine komischen Erzählströme reichert er mit unerwarteten Kommentaren und Einschüblungen an, die mitunter fast die erzählte Begebenheit unter sich »begraben«. In diesen scheinbar endlosen Strom von Worten flicht Tevje russische, hebräische und aramäische Worte und Sätze, teilweise falsch Aufgeschnapptes, das aber seine Bildung unterstreichen soll. Dazu kommen schmückende Gelehrsamkeitsfloskeln, halbe Bibelzitate, die er selbst (fehl-)interpretiert und in neue, mitunter skurril verzerrte Zusammenhänge einordnet. Der Reichtum dieser Sprache kann »nur ganz erfahren werden, wenn sie in gesprochener Form reproduziert wird. Wie ein starkes dramatisches Werk müssen Alejchems Geschichten inszeniert werden, um ihren ganzen Ton zu entfalten. Sie müssen deklamiert werden. Das ist der Grund für Scholem Alejchems Gewohnheit, seine Geschichten öffentlich vorzutragen.« (Jan Schwarz) Die Beschaffenheit des Materials selbst, die sprachlich-theatrale Qualität der Monologe Tevjes (als einseitige Dialoge mit dem von Alejchem hineingeschriebenen »Autor« Alejchem) ließ die Stoff-Wahl durch die Musical-Autoren zur plausiblen künstlerischen Entscheidung werden, gegen jene Kritik, die in *Fiddler on the Roof* nur wohlkalkulierte Shtetl-NoStalgie mit Kommerzinteressen zu erblicken vermag.

Di Vibores

Im Jiddisch Folksblatt veröffentlichte 1883 ein gewisser Scholem Alejchem einen satirischen Beitrag über Versuche wohlhabender Juden in der ukrainischen Stadt Lubny im Verwaltungsbezirk Kiew, die Wahl eines jungen Mannes in das Amt des lokalen Rabbiners zu unterbinden. Der wenig respektable Posten war eine Verwaltungsstelle im zariistischen Staatsapparat und hatte keinen besonderen Einfluss auf das religiöse Leben am Ort. Der Kandidat war bei den ärmeren Gemeindegliedern eine sehr populäre Figur, ein junger Intellektueller und Journalist mit Sympathien für sozialistische Ideen. Seine reichen Gegner wollten ihn mittels Bestechungen, Drohungen und Schikanen »verhindern«. Der Zeitungsartikel nannte ihre Namen nicht, unterzeichnet war er mit der zum Eigennamen modifizierten Grußformel »Friede sei mit euch!« Doch wer verbarg sich dahinter? Der fragliche Rabbiner, er wurde schließlich gewählt, hieß Scholem Menachem Rabinowitsch. Als Scholem Alejchem brachte er nun in Maskerade und mit viel Spott die Umstände seiner eigenen Wahl selbst an die Öffentlichkeit ...

Die Anekdote erzählt von einem narrenhaften, heiteren Geist, der das öffentliche Leben kommentierte. Doch die Maskerade des jungen Schriftstellers erwuchs aus ernstesten materiellen



Schwierigkeiten. Scholem Rabinowitsch war dringend auf die Einkünfte aus dem ungeliebten Rabbiner-Amt angewiesen. Von seiner journalistischen Tätigkeit allein konnte er nicht leben. Er schrieb auf Hebräisch für die HaZefirah und das Wochenblatt HaMeliz und schließlich für das von Alexander Zelenbaum in Sankt Petersburg herausgegebene Jiddisch Folksblat, das ein Meilenstein auf dem Weg zu einem eigenen, jiddischsprachigen Journalismus war. Durch seinen Vater, Menachem Rabinowitsch, einen wohlhabenden Holz- und Getreidehändler, war Scholem Alejchem mit den Ideen der Haskala, der Jüdischen Aufklärung, in Berührung gekommen. Angesichts der politischen und wirtschaftlichen Lage der Juden wurden diese, ebenso wie zionistische und sozialistische Ideen, unter den jungen jüdischen Intellektuellen der Zeit eifrig diskutiert. Alexander Zelenbaums Folksblat kam in diesem Klima eine Schlüsselrolle zu, denn es ermöglichte Millionen jiddischsprachiger Leser die Teilnahme an den gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit, ja, an den Entwicklungen ihrer eigenen Gesellschaft. Der junge Sozialist Alejchem war begeistert von diesen Wirkungsmöglichkeiten. Mit dem zuvor erwähnten Feuilleton *Di Vibores (Die Wablen)* hatte er seinen Künstlernamen gefunden und verwendete ihn weiter. Im Sommer 1883 erschien seine erste jiddische Erzählung – *Zwey Schejner (Zwei Steine)* – im Folksblat.

»Frejlache Kapzonim« – Fröhliche Armeleut

»Gemischt aus dem vertrauten Material des Musicaltheaters – populären Liedern, lebhaften Tanzmomenten, Komödie und Emotionen – kombiniert und überschreitet es dieses, um eine Gesamtleistung von bisher nicht gekannter Qualität hervorzubringen. [...] Die Kritik eines Werkes dieses Kalibers ist begrenzt. Wenn ich nörgle, dann nur, weil *Fiddler on the Roof* derart gelungen ist, dass es göttlichen Ratschlusses zu seiner Perfektion verdiente«, schrieb der Kritiker der New York Times, Howard Taubman, nach der Uraufführung.

Um solch einen Erfolg zu produzieren, war das Trio Bock, Harnick, Stein einen langen, beschwerlichen Weg gegangen. Doch stand am Beginn der Arbeit, noch bevor Jerome Robbins auf der Bildfläche erschien, ein ungewöhnlicher Theaterzufall, ohne den *Fiddler on the Roof* womöglich nie entstanden wäre. Den drei Künstlern, sie arbeiteten bereits zum fünften Mal zusammen, fehlte eine entscheidende Figur im Team: Es gab keinen Produzenten. Für gewöhnlich war dieser bereits ganz früh »im Boot« und sorgte für die Finanzierung, zudem konnte er mit solcher Machtfülle natürlich wie kein Zweiter über Weh und Werden fast aller Elemente eines Musicals entscheiden. Und hier nun gab es keinen! Doch, hier stimmt das Klischee, was in finanzieller Hinsicht Unbehagen auslöste, wurde zur künstlerischen



Befreiung. Joseph Stein gab später zu Protokoll: »Das war das erste Mal für jeden von uns, dass sich kein Produzent näherte, bis wir ein fast fertiges Stück hatten. [...] Wären wir zu einem Produzenten gegangen und hätten dem erzählt: ›Hey, wir haben eine Idee für ein Musical über einen Haufen alter Juden, die haben furchtbare Probleme und es gibt ein Pogrom«, der hätte uns sofort aus seinem Büro geworfen.«

Tevjeh der milchiger

Die literarische Welt von Scholem Alejchem wird von Figuren bevölkert, die ihre Vorbilder in der osteuropäischen Lebenswelt des Schriftstellers fanden. Zu den wichtigsten zählen neben dem Milchmann Tevje *Menachem Mendel*, ein kleinbürgerlicher Tagträumer, ein »Luftmensch«, der unaufhörlich von Karriere und großem Börsengeschäft träumt; *Mottel* ist die unvollendete Sammlung von Aufzeichnungen eines emigrierenden Waisenknaben; hinzu kommen Aufsätze, kurze Erzählungen und Theaterstücke. Seine Werke verfasste Alejchem ab 1883 fast ausnahmslos auf Jiddisch. Daher wählte er auch sein Pseudonym, denn die gebildeten Juden hatten für die »Sprache des Pöbels« nur Geringschätzung übrig. Wie Alejchem wählten auch zwei weitere Literaten und Vorbilder Alejchems bewusst das Jiddische für ihre Arbeit: Als »Großvater« der modernen Jiddischen Literatur gilt Mendele Moicher Ssforim (1836–1917), als »Vater« Jizchok Lejb Perez (1851–1915), Alejchem wird als ihr »Enkel« geführt. Die Shtetl Osteuropas und deren Gesellschaften standen bei allen im Zentrum. Während Ssforim vor allem den jüdischen Aberglauben, Hierarchien und Zwänge der jüdischen Gesellschaften kritisierte, entwickelte sich Perez vom sozialrealistischen Kritiker zum Shtetl-Romantiker im Spätwerk. Unter beider Einfluss arbeitete Scholem Alejchem an einem Werk, das kritische Absichten, inspiriert durch Haskala und sozialrevolutionäre Ideen, mit einer ironisch-gebrochenen, heiteren Darstellung des tristen und mühsamen Lebens der Shtetl-Bewohner verband. Eine seiner einflussreichsten Arbeiten ist zweifellos *Tevjeh der milchiger*. Über einen Zeitraum von einundzwanzig Jahren ist das Werk als Folge in sich abgeschlossener Erzählungen entstanden. Sehr kunstvoll miteinander durch Nebenfiguren, Motive, Querverweise und Anspielungen verwoben, ist ihr einziges »konstantes« Zentrum der »Held«: Tevje, der Milchmann. Er erlebt die großen historischen und gesellschaftlichen Vorgänge seiner Zeit und »übersetzt« diese ins Idiom eines einfachen Juden vom Lande. So wird er sowohl Repräsentant der Shtetl-Bewohner als auch zum Vertreter des Schicksals des jüdischen Volkes in Osteuropa; als moderner »Anti-Held« aber ist er von kulturübergreifender Allgemeingültigkeit. Joseph Roths (1894–1939) *Hiob* findet sein Vorbild in Alejchems Vereinigung der biblischen Urtypen Abraham und Hiob zu Tevje, dem Diaspora-Juden in der Welt des Shtetl, der

seinerseits Vorbilder in Generationen von Tevjes vor ihm findet. Das Buch, bestehend aus neun Einzelerzählungen, wird eingeleitet durch ein »Vorwort«, einen Brief Tevjes an seinen dauerhaften Gesprächspartner Scholem Alejchem. In einer auf den ersten Blick grotesk anmutenden Redekaskade gibt Tevje seiner Verwunderung Ausdruck, warum ein Herr wie Alejchem ausgerechnet ihn zum literarischen Gegenstand machen könne, um zuletzt mit einer Bitte um ein Exemplar des Buches sowie finanzielle Unterstützung zu schließen. Dazwischen legt er atemlos seine Welt dar.

Die einzelnen Kapitel stellen die Welt des Shtetl mit seinen jüdischen und russischen Bewohnern vor. Die sozialen Grenzen werden bisweilen nur in ironischen Namen angedeutet: der russische Dorfvorsteher ist für Tevje stets »Herr Poporille«, Städte tragen »Pseudonyme«, etwa »Jehupez« für Kiew, und der Typ des wohlhabenden Stadt-Juden heißt Brodski. Die fünf mittleren Kapitel sind Tevjes sieben (im Musical: fünf) Töchtern gewidmet und reflektieren die Jahre 1899 bis 1907 mit ihren Umbrüchen, Erneuerungen, modernen Irrungen und der Gewalt der Pogrome. Die beiden Schlusskapitel, *Geb aus deinem Vaterland* (1914), und *Vachalakklojß* (1916) sind dem Leid von Vertreibung und ungebundener Heimatlosigkeit gewidmet. Hier begegnet der gealterte Tevje erneut Scholem Alejchem: »Aber Tevje stellt keine Fragen. Man hat ihm gesagt, er solle gehen – also geht er ... Und da sind wir Euch heute begegnet, Herr Scholem Alejchem, da, hier, in der Eisenbahn. Morgen könnte es uns nach Jehupez verschlagen, und nächstes Jahr könnten wir nach Odessa, nach Warschau oder gar Amerika geschleudert werden – es sei denn, der Höchste würde sich einmal umsehen und sagen: ›Wisst ihr was, Kinderchen? Jetzt werde ich euch endlich einmal den Messias hinunterschicken! ... Ach, würde Er uns doch *das* einmal zufeiß tun, der alte Herr der Welt! – Derweil seid mir gesund, fahrt wohlbehalten und lasst mir unserer Juden recht schön grüßen, und richtet ihnen dort aus, sie mögen sich nicht sorgen: *Unser alter Gott lebt!*«

»Kein Tanz geht vor dem Essen«

Der Mann, der das Musical *Fiddler on the Roof* schließlich produzierte, ist mittlerweile eine Legende des Musicaltheaters: Harold Prince. Er verantwortete mehrere Dutzend Musicalprojekte, die meisten wurden weltweit bekannt. So war er Koproduzent der *West Side Story*, hatte seinen Durchbruch mit *Cabaret* (1966), brachte *Candide* (1974) auf die Bühne, führte Regie bei *Sweeney Todd* und *Evita* (beide 1979) und auch bei Andrew Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera* (1986). Insgesamt gewann er 21 mal die höchste Auszeichnung des Broadway: den Tony-Award, davon einen für *Fiddler on the Roof* – wäre er Brite, man hätte ihn längst geadelt. Er war es, der Jerome Robbins als Regisseur

ins Spiel brachte und damit den »richtigen Riecher« bewies. Dem Stück fehlte es in seinen Augen an »Universalität« und nach Prince' Überzeugung konnte diese nur Robbins mit seiner choreografischen Arbeit beisteuern. Doch zunächst, im Stadium des Entwurfs, stellte Robbins Fragen. Sheldon Harnick, der Songtexter, blickte zurück:

»Die Offenbarung, die Robbins brachte, war seine Arbeitsweise. Er trat auf wie der wichtigste Bezirksstaatsanwalt und stellte uns Fragen über Fragen, er forschte: ›Worum geht es im Stück?‹ – mit unseren schlagfertigen Antworten war er nicht zufrieden. Wir wiederholten nur: ›Na, es geht um einen Milchbauern, der versucht, für seine Töchter Ehemänner zu finden‹, und er sagte wieder: ›Ja, aber das sind Frühe Abenteuer der Goldberg-Familie‹, und so etwas wollte er nicht machen. Ich weiß nicht mehr, wer schließlich entdeckt hatte, dass es im Stück wirklich um den Zusammenbruch einer ganzen Lebensweise geht, aber es war für uns alle eine große Überraschung. [...] und Robbins sagte: ›Wenn es um die Auflösung von Tradition geht, dann muss dem Publikum gesagt werden, was diese Tradition ist.‹«

»Der den Geringen aufrichtet ...«

Juden lebten bereits seit dem 12. Jahrhundert in Osteuropa, hier wurde ihnen auf den Gütern von Adeligen Schutz vor Verfolgung in West- und Mitteleuropa gewährt. Im zariistischen Russland wurden fast alle Juden in den sogenannten »Ansiedlungsrayon« verwiesen – dieser umfasste einen großen Teil Polen-Litauens und erstreckte sich bis zum Schwarzen Meer. Auf privatem Grund entstanden so kleine Dörfer und Städte, mit einigen hundert bis tausend, manchmal zehntausenden Einwohnern – die Shtetl, mit religiöser Freiheit und bescheidenen wirtschaftlichen Möglichkeiten, im Gegensatz zum Leben etwa als leibeigener Bauer. Die jeweiligen Gutsbesitzer kassierten von einem jüdischen Monopol-Pächter Einnahmen auf Land, Ausschankrechte, für die Nutzung von Wäldern und Wiesen, Konzessionen zur Honigernte und so weiter und so fort. So etablierte sich langsam auch innerhalb der Shtetl eine widersprüchliche Klassenstruktur. Für die Mehrheit der Juden in den Shtetl war das Leben von bitterer Not bestimmt. Ökonomische Grundlage waren Landwirtschaft, Kleingewerbe, Handel; die Männer und Kinder arbeiteten als Tagelöhner und Knechte oder lebten als »Luftmenschen« einen täglichen Überlebenskampf. Neben den Pachten musste eine Vielzahl von Sondersteuern entrichtet werden. Koscheres Fleisch etwa war doppelt so teuer wie das an Christen verkaufte. Eine der brutalsten Abgaben wurde auf Schabbatkerzen erhoben. Die Armut war so groß, dass viele Menschen nicht einmal die zwei obligaten Kerzen für das wöchentliche Fest erwerben konnten, dennoch waren zehn Kreuzer dafür zu entrichten. Die Steuer war umso demütigender, als der Schabbat als wichtigstes

Wochenereignis zugleich Kraftquell und Vorausweis auf ein besseres Leben war, herausgehoben aus dem elenden Alltag. Alle Familien, ob arm oder reich, verbrachten ihn in derselben Weise: auf den Synagogenbesuch der Männer folgte das Festmahl im Familienkreis.

»But it won't work here«

Im Produktionsteam von *Fiddler on the Roof* machten sich Unruhe und Unsicherheit breit. Monate vor der offiziellen Premiere am Broadway gab es Aufführungen vor Probe-Publikum in New York, Detroit und Washington. Jedes Mal fielen die Reaktionen enttäuschend aus – hatte man das Publikum mit dem Sujet überfordert? War das Stück zu speziell? Jerome Robbins hatte allerlei Änderungen verfügt, der gesamte Beginn der Show wurde überarbeitet, Tevje und das Ensemble des Dorfes Anatevka würden nun mit »Tradition« die dramatische Ausgangssituation des Abends erläutern, doch seltsamerweise reagierte das Publikum nur träge, verließ mitunter gelangweilt die Aufführung. Besessen arbeitete Robbins weiter und verfügte weitreichende Kürzungen, strich ganze Nummern, stellte um und baute neue ein. Er trieb seine Tänzer zu Höchstleistungen, doch er hatte ein Problem: Zero Mostel. Mit dem Darsteller des Tevje traf ein ebenso sensibler wie eigenwilliger Bühnenkünstler auf einen nicht minder sensiblen und eigenwilligen Regisseur. Dem Vernehmen nach verschlechterte sich beider Verhältnis derart, dass sie in den letzten Wochen der Proben kaum ein Wort mehr miteinander sprachen. Auch als das Musical längst erfolgreich gespielt wurde, kam Robbins zunächst nur wenige Male in die Aufführung, um nach dem Rechten zu sehen. Die Arbeit, die Mostel auf der Bühne leistete, war enorm, doch tendierte er dazu »mit der Show zu spielen, und nicht in der Show zu spielen«, wie es ein Kommentator der Probenarbeit formulierte. Robbins' Enttäuschung ist umso mehr zu verstehen, als das Verhalten seines Hauptdarstellers das zentrale dramaturgische und theatrale Problem von *Fiddler on the Roof* berührte – und zugleich Robbins' Arbeit an dessen Lösung behinderte, um nicht zu sagen: sabotierte. Denn das Musical ist, zumindest seinem Ausgangsmaterial nach, »undramatisch«.

»Geh aus deinem Vaterland ...«

Das jüdische Leben war gesetzlich auf die Shtetl beschränkt. Die Umgebungsgesellschaft stand ihnen, mit wenigen Ausnahmen, oft gleichgültig, sehr oft feindselig gegenüber. Antisemitismus war eine jahrhundertalte »Normalität«. Nach einer Phase relativer Öffnung der russischen Gesellschaft wandelte sich um 1881 unter der Herrschaft des erzreaktionären Alexander III. das politische Klima erneut. Die Ermordung seines Vorgängers, Alexander II., wurde einem



Scholem-alejchem, Herr Scholem Alejchem!

jüdischen Attentäter angedichtet. In der Folge wurden Handels-, Gewerbe- und Bewegungsfreiheit der Juden gesetzlich beschränkt, es kam zu Pogromen mit großflächigen Zerstörungen, mit Vergewaltigungen und Ermordungen. Es begannen Jahrzehnte großer Auswanderungen, nach Westeuropa und Übersee – England, Australien und in die USA. Um 1904/05, nach dem verlorenen Russisch-Japanischen Krieg und revolutionären Unruhen, verschärfte sich die Lage erneut. Durch Behörden wurden mörderischste Pogrome organisiert, in Kischinew, in Kiew, in Odessa und hunderten kleinen Orten. Wie das Dorf »Anatevka« in *Fiddler on the Roof* verließen die Bewohner ihre Shtetl. Im Jahrhundert von 1825 bis 1925 gaben etwa vier Millionen Juden ihre europäische Heimat auf.

»... swer dis machsor in beiß-haknesseß trag«

Die Sprache der Literatur Alejchems, das Jiddische, ist in ihrer Entstehung durch sehr verschiedene Einflüsse bestimmt. Die Sprachwissenschaft unterscheidet das Ost- und Westjiddische und in ihnen viele Varianten und Dialekte. Entstanden ist das Jiddische aus dem Mittelhochdeutschen und in produktiver Verbindung mit einer Vielzahl anderer Sprachen, darunter Hebräisch, Aramäisch und Elementen romanischer und slawischer Herkunft. Als erste schriftliche Beurkundung des Jiddischen gilt ein Buchsegen, etwa aus dem Jahre 1272, des Wormser Festtagsgebetbuchs, er heißt: »Gut tak im b'tak/ swer dis machsor in beiß-haknesseß trag«, das bedeutet etwa: »Glück soll derjenige haben, der dies Gebetbuch in die Synagoge trägt«. War das Hebräische die Sprache der Heiligen Schriften und der rabbinischen Tradition, so das Jiddische die Alltagssprache. Mit der jüdischen Aufklärungsbewegung begann zögerlich die »Verdrängung« des Jiddischen unter den westeuropäischen Literaten, die sich sprachlich in den verschiedenen Staaten »assimilierten«.

In Osteuropa kam dem Jiddischen hingegen »normierende« Funktion zu – mit der Absicht, eine gemeinsame moderne Kultur, im Sinne der Haskala, zu stiften. Zu den bedeutendsten Autoren zählen Solomon Ettinger (1800–1855) und Jehuda Lejb Gordon (1830–1892). Während diese jiddischgeschriebene Literatur der Haskala spürbar sozio-politische Absichten verfolgte, hoben, auf den Schultern der Aufklärer stehend, Mendele Moicher Ssformim, Jizchok Lejb Perez und Scholem Alejchem die jiddische Literatur thematisch und sprachkünstlerisch auf modernes, weltliterarisches Niveau. Im frühen 20. Jahrhundert waren jiddische Schriftsteller Protagonisten aller wichtigen Avantgarde-Bewegungen, mit Zentren in Polen, Litauen, Russland und der Ukraine. Thematisch relevant waren nicht mehr religiöse, kulturelle Fragen, sondern Modernisierung und Revolution, auch im jüdischen Leben. Viele Autoren lebten nach den

Diskriminierungswellen im Russland des späten 19. Jahrhunderts in Westeuropa und kehrten oft zurück in ihre Heimat, um im – nur kurzen – Zeitabschnitt nach der Oktoberrevolution das Wiederaufleben jüdischer, modern-hebräischer und jiddischsprachiger Kultur zu unterstützen. Vom Neuromantiker, Erotiker und Expressionisten David Fogel (1891-1944) über den Imaginismus eines Uri Zwi Grinberg (1896-1981) bis zum Dada-, Surreal- und Futurismus eines Perez Markisch (1895-1952) waren alle wichtigen Strömungen beteiligt. Wie Markisch wurden viele bedeutende jiddischsprachige Künstler Opfer des stalinischen Terrors.

»I kept waiting for the socko scene!«

Jerome Robbins' Regieassistent Richard Altman skizzierte das Wagnis der *Fiddler*-Produktion im Rückblick so: »Jerry Bock und Sheldon Harnick fertigten nie Melodien im traditionellen Broadway-Guss. Motiviert durch ihr Ausgangsmaterial waren sie bei *Fiddler* unter großen Anstrengungen darauf bedacht, *keine* Songs zu schreiben, die den Text oder die Stimmung der Show missachten würden.« In der Tat, mit *Fiddler on the Roof* ignorierten die Autoren fast jedes Erfolgsrezept einer Broadway-Show. Keine einzige Nummer des Abends verlässt den erzählerischen Gesamtzusammenhang, um in ihrer Dynamik die Geschichte stillzustellen und emblematisch »pure« Show, reine Unterhaltung zu sein. Vor allem der zweite Akt wurde von den Beteiligten als hochproblematisch gesehen: Er enthält weder eine große Up-tempo-Nummer noch ein ausgelassenes Gesangsensemble. Nach einer Probeaufführung in New York äußerte ein Besucher: »Ich habe die ganze Zeit auf *die* Tanz-Nummer gewartet!« Die aber kommt nicht, stattdessen muss jede Menge »Geschichte« zu Ende erzählt werden. Was passiert mit Tevjes Töchtern? Ihren Männern? Wie geht der Milchhändler mit der auseinanderfallenden Welt um, was wird nun aus den eingangs beschworenen Traditionen? Die Show wurde immer stiller, langsamer, textfixierter und melancholischer ... Warum »funktionierte« *Fiddler on the Roof*, entgegen allen Erwartungen? Durch Robbins' dramaturgische Eingriffe ist eine Form entstanden, die in jeder Szene überraschend ist. Die Problematik Tevjes, der Verlust der traditionellen Lebenswelt, ist am Beispiel der Töchter ausgeführt. Jede dieser »Beziehungsgeschichten« trägt wiederum Weltausschnitte an die Hauptfigur heran, fordert von ihr Entscheidungen und produziert entsprechendes Verhalten des jeweiligen »Kinder-Paares«. Daher kann ein komplexes Weltgeschehen in erzählerische »Einzelteile« zerlegt werden. Die »einfachen« Liebesprobleme generieren stets neue szenisch-theatrale Entwicklungen. Noch nach der Uraufführung strich Jerome Robbins eine Nummer im zweiten Akt: »The Rumor« (»Das Gerücht«), die auf Tevjes und Goldes Duett »Ist es Liebe?«

folgte. In der finalen Version des zweiten Teils wird die Nachricht von Perchiks Verhaftung nun im Dialog zwischen Tevje und Hodel während der Verabschiedung auf dem Bahnsteig mitgeteilt. Durch diesen Strich fokussierte Robbins die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Abschiedstragik der Hauptfigur, deren Kinder eigene Wege gehen. Der Erfolg von *Fiddler on the Roof* liegt in dieser sublimen Gestaltung einfacher und ganz menschlicher Erfahrungswelten. Das Stück entwickelte sich vom Gesellschaftspanorama zum streng durchgeführten Kammerstück. In einer vom Filmschnitt vertrauten Dramaturgie reiht es fast ausschließlich allgemein bekannte und hochemotionale Situationen zwischen Menschen auf, die ihre jeweilige Motivation in der Logik vorangegangener Ereignisse finden: Begrüßungen, unangekündigte Besuche, Tagtraum, Gebet im Familienkreis, Kneipenbesuche, Liebeserklärungen, Abschiede. Am Tag nach der Premiere war die Überraschung groß: Die Kritik nahm das Musical überwiegend begeistert auf und schon am Morgen standen die New Yorker in einer Schlange an den Kassen des Imperial Theater, die von der 45th Street bis zum Broadway reichte. Was man auf der Bühne zu sehen bekommen sollte war: das Leben selbst.

»Das ganze Unglück ist – das Essen.«

Nachdem Scholem Jankew Rabinowitsch in Perejaslaw bei Kiew am 2. März 1859 geboren war, erzog man ihn gemäß der Tradition in der jüdischen Dorfschule. Nach dem anschließenden russischen Gymnasium wurde er Hauslehrer bei einer wohlhabenden jüdischen Familie, deren Tochter Olga er 1883 heiratete. Sein Schwiegervater starb 1885 unerwartet. Als Alleinerbe wurde Alejchem plötzlich einer der wohlhabendsten jüdischen Schriftsteller und Literaturmäzene und – verärgert über sein ganzes Vermögen an der Börse. Er wandte sich dem Zionismus zu, begründete mit der *Jiddischen Volksbibliothek* eine Normierung der Jiddischen Schriftsprache und reiste durch Europa. Er lebte in Den Haag und Berlin, absolvierte während eines Jahrzehnts Vortragsreisen durch Russland, besuchte Dänemark, ging nach Lemberg, Galizien und in die Bukowina. Er reiste in die Schweiz, um von der Tuberkulose zu genesen, er ging nach England und in die USA, von wo er 1907 enttäuscht nach Europa zurückkehrte, um schließlich 1914 erneut nach New York zu ziehen. Sein Werk wurde und wird in zahlreiche Sprachen übersetzt. Er las und übersetzte Gorki und Tschchow ins Jiddische und beeinflusste die moderne Literatur nachhaltig. Künstlerische »Gespräche« mit Alejchem führten so unterschiedliche Autoren wie Isaak Babel, Isaac B. Singer, Joseph Roth, Karl Emil Franzos, Saul Bellow, Joseph Heller, Philip Roth und Dutzende weitere. Doch die größte Wirkung hatte er auf Millionen seiner Leser. Wie alle wahren Humoristen schlug Alejchem mit seiner Kunst eine Bresche

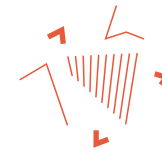




Scholem-alejchem, Herr Scholem Alejchem!

in die »Zweite Natur« einer ungerechten und grausamen Wirklichkeit; die Wirklichkeit der Mehrheit der Menschen. Als Sprachkünstler ersten Ranges hüllte er das Niederschmetternde in Narrengewänder und entkleidete die Zeitenläufe so ihres Anscheins natürlicher Zwangsläufigkeit. Seine Arbeit des Verfremdens unternahm er in der Sprache derer, die am härtesten von der Herrschaft der Mächtigen geschlagen wurden, in der Sprache der einfachen Leute, des »Folkes«. Vor den Augen seiner Leser entsteht in deren Sprache die eigene, erdrückende Welt alltäglicher und außergewöhnlicher Sorgen und Nöte und ihrer »komischen« Regeln. Diese präsentiert Alejchem unter verdrehten Vorzeichen, als Pointe. Das Gelächter darüber durchbricht die Härte einer gewohnten Welt, die so als veränderbar erscheint, und so untergehen mag.

In seinem Letzten Willen verfügte Scholem Alejchem, seine Kinder und deren Freunde mögen sich »meines Namens lachend erinnern – oder gar nicht.«



Quicklebendig zwischen Freude und Zusammenbruch

Dirigent Koen Schoots über den richtigen Sound, den Klassiker *Anatevka* und Mozart als Musikkomponisten

Sie dirigieren erstmals *Anatevka* – stellt die Gattung Musical besondere Anforderungen an den Dirigenten?

Koen Schoots Jedes Stück in einer neuen Produktion ist aufregend. Nun hat *Anatevka* eine herausragende Bedeutung für die Komische Oper Berlin, zumal in der Jubiläumsspielzeit, und die Zusammenarbeit findet mit Barrie Kosky statt – das verleiht dieser Arbeit etwas sehr Besonderes. Grundsätzlich ist Musiktheater aber Musiktheater; und ob Oper, Musical oder Operette: Man muss immer genau und mit dem entsprechenden Handwerkszeug an den Stücken arbeiten. Beim Musical gibt es bisweilen andere musikalische Gesetze – die Stilistik, die Klangvorstellungen unterscheiden sich durchaus von anderen Genres. Auch die stimmlichen Anforderungen können andere sein als bei einer Oper. Aber im Großen und Ganzen gibt es in *Anatevka* sehr viele klassische Elemente. Hinzu kommt natürlich das jiddische und russische Kolorit, das Stück ist eigentlich ein Zwitter.

Was bedeutet das?

Koen Schoots Man kann *Anatevka* nur bedingt mit einem wirklich modernen Musical vergleichen. Das Stück ist mittlerweile 53 Jahre alt, also eigentlich schon ein Klassiker. Anfang der 70er-Jahre gab es einen Bruch in der Entwicklung des Musicals, hin zu Rockmusicals wie *Hair* (1968) und *Jesus Christ Superstar* (1971). In den 80er-Jahren kamen dann Megaproduktionen heraus, Riesenschinken wie *Les Misérables* (1980) und *Phantom der Oper* (1986). Bei diesen Stücken ist bis heute genau vorgeschrieben, wie sie zu machen sind, einschließlich der visuellen Gestaltung. Dagegen ist *Anatevka* aus einer viel älteren Tradition heraus entstanden. In den 30er-Jahren wurden die meisten Musicals – auch die amerikanischen – eher mit singenden Schauspielern besetzt, weniger mit Sängern. Die Werke der 60er-Jahre

nehmen eine Mittelposition ein; Tevje beispielsweise wird oft mit einem Bassbuffo oder einem Baritonbuffo besetzt. Das halte ich für falsch, weil man dann immer gewisse Klischees bedient.

... ihn also mit einem Opernsänger besetzt, der sonst auch den Leporello gibt?

Koen Schoots Genau. Der singt dann diese Nummern in *Anatevka*, als würde er gerade den *Wildschütz* von Lortzing singen. Stilistisch ist das nicht korrekt. Mit Max Hopp haben wir einen Tevje, der nicht automatisch in diese Sängergestik verfällt. Jerry Bock schrieb für Schauspielersstimmen. Das ist eine ganz andere Art des Umgangs mit der Stimme als bei zeitgenössischen Musicals – eher vergleichbar mit Stücken wie *Carousel* (1945).

Nun ist die Sängerbesetzung hier sehr vielgestaltig, was gilt es zu berücksichtigen?

Koen Schoots Es ist sehr wichtig, dass die Aussage eines Songs oder einer Arie auch im Klang der Stimme zu hören ist. Perchik singt anders als Tevje. Golde singt anders als Hodel oder Zeitel. Diese Generationsunterschiede müssen auch stimmlich hörbar sein. Sogar zwischen Mottel und Perchik will ich einen Unterschied hören. Mottel, der verträumte Schneider, der sich bei »Wunder, oh Wunder« eher in so einen *My-fair-Lady*-ähnlichen Freddy-Überschwang hineinsingt. Perchik dagegen ist ein Analytiker, ein Kommunist, und dementsprechend singt er auch anders sein »Jetzt hab' ich, was ich will«. Mit den Sängerinnen der Töchter, die bei uns allesamt ausgebildete Opernstimmen besitzen, arbeite ich daran, dass wir nicht in den Ton einer Operette verfallen. Was bei einer Nummer wie »Matchmaker« (»Jente, oh, Jente«) die große Gefahr ist. Die Betonung lege ich auf weniger Vibrato, dafür legen wir besonderes Augenmerk auf Konsonanten und Textverständlichkeit.

Gibt es Besonderheiten in der Orchesterbesetzung?

Koen Schoots Ja, auch die würde ich als »klassisch« bezeichnen. Einziges Sonderinstrument ist das Akkordeon, das durchgehend spielt. Und man braucht sehr gute Klarinettenisten, weil die neben der klassischen Orchesterklarinetten auch solistisch in eher freierer Gestaltung eine Art Klezmer-Sound erzeugen müssen. Da ist der Dirigent auf die Initiative und Gestaltungslust der Musiker angewiesen, denn vorschreiben kann man diese Spielweise nicht, nur zusammen erarbeiten.



Anatevka folgt in seiner musikalischen Entwicklung einer ganz merkwürdigen Logik ...

Koen Schoots Ja, erstaunlich wie das Gespräch zwischen Lazar Wolf und Tevje über die Heiratsfrage zu »L'Chaim« führt. Das artet regelrecht aus, in einen kollektiven Tanz unter Beteiligung aller anderen Männer. Auch die Hochzeitstänze nehmen großen Raum ein. Das ist aber ganz bewusst so gesetzt: Im ersten Teil des Stücks wird diese Lebensfreude etabliert, um dann im zweiten Teil umso wirkungsvoller den Zusammenbruch zu zeigen. Da gibt es dann keine Tanznummern mehr, sondern es wird ein Kammerstück daraus, das sehr melodramatisch endet. Die Tänze sind Ausdruck des Lebensgefühls und der Lebensfreude der Bewohner von Anatevka. Das bekommt eine Allgemeingültigkeit, weit über ein jüdisches Shtetl hinaus. Es geht um Geborgenheit. Und diese Welt wird durch Einflüsse von außen kaputt gemacht. Ob dieser Ort nun Anatevka heißt oder Aleppo, ob das vor hundert Jahren in Russland, oder vor 20 Jahren in Bosnien passiert, ist nicht so wichtig. Ich glaube, da liegt die eigentliche Aussage des Stückes.

Hinzu kommt die Frage der Tradition ...

Koen Schoots Das zweite große Handlungsmotiv dieses Stückes: Neben dem Zusammenbrechen einer kleinen Gemeinschaft wird auch vom Fortschritt erzählt, den man nicht aufhalten kann und der von vielen Leuten als beängstigend empfunden wird – und mitunter sehr radikale und auch brutale Reaktionen erzeugt, man vergleiche das nur mit den jüngsten Wahlergebnissen.

Muss man bei Anatevka eine besondere Balance zwischen Gefühl und Sentiment halten?

Koen Schoots Das muss man immer, aber ich teile nicht die landläufige Verachtung, die viele gegen die Gattung Musical hegen. Musiktheater lebt in jeder Ausprägung von Überhöhung und Übertreibung. Man kann Mozarts *Zauberflöte* ketzerisch als das erste Musical bezeichnen. Das Stück ist doch ein einziges Potpourri! Das Genre Musical ist sehr vielfältig: Von der Leidensgeschichte Jesu als Rockoper über *Priscilla*, *Queen of the Desert* (2006) und *Kinky Boots* (2012) bis hin zu *The Producers* (2001), wo über Hitler gelacht wird. Musical oder das Musiktheater funktionieren dann, wenn ich die Leute berühren kann, gleich ob mit Humor oder mit Gefühl.

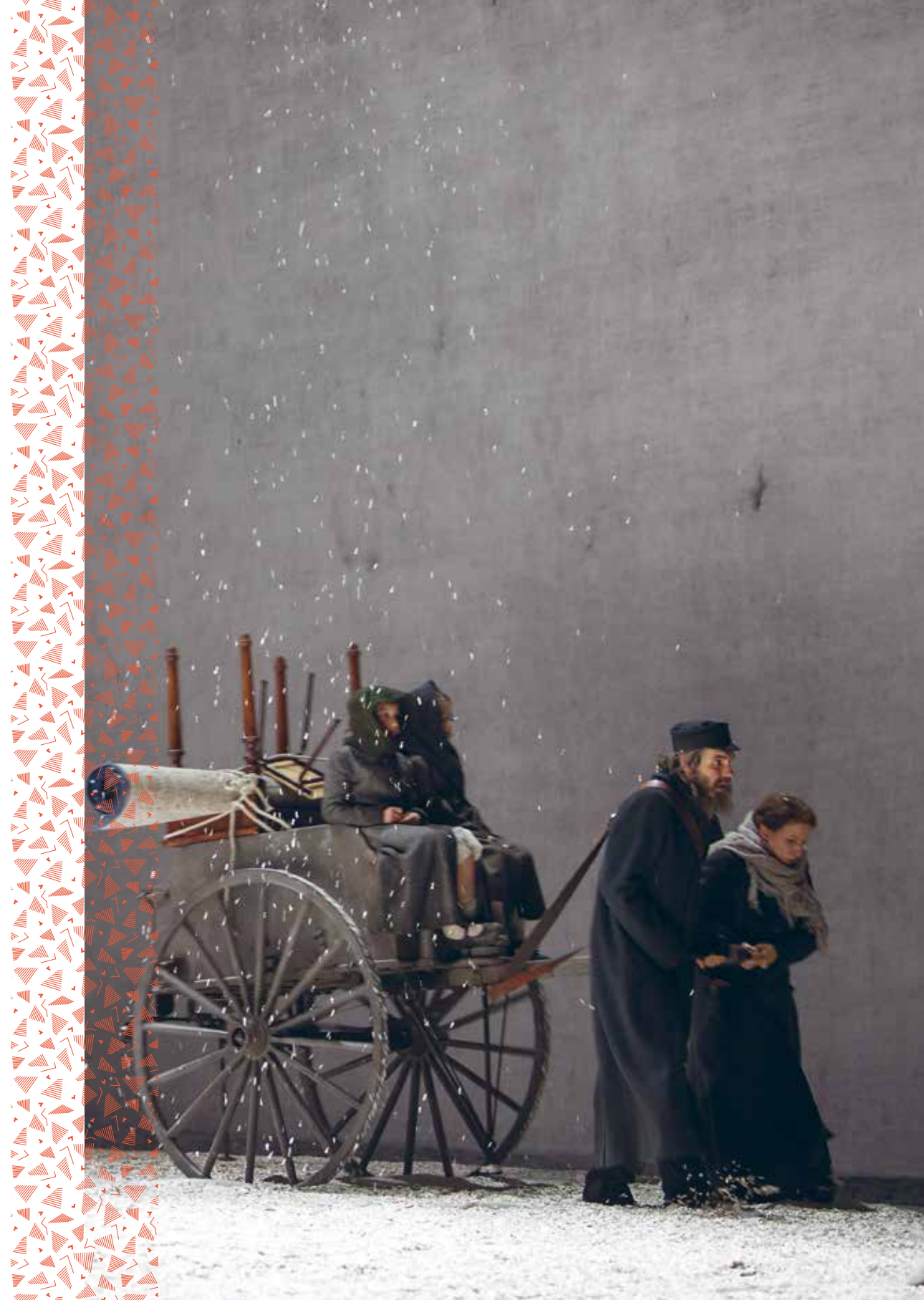
Woher rührt – historisch gesehen – der Erfolg der Gattung?

Koen Schoots Das hat mit dem Auszug der Juden aus Europa, aus Deutschland und aus Russland im 19. und 20. Jahrhundert zu tun. Es hat sie nach New York verschlagen und dort wurde

fortgesetzt, was hier begonnen wurde. In Amerika lebt nach wie vor genug Freigeist und liberales Denken, dass Stücke wie *Hamilton* (2015), über den amerikanischen Gründervater, funktionieren. In unseren Kreisen, in Deutschland und in Österreich, und zum Teil auch in Holland, werden Musicals leider sehr herablassend behandelt. Die New York Times schreibt über jede Musicalpremiere am Broadway. Man schickt die besten Kritiker und betrachtet das Musical als vollwertige Kunstform, während man in Europa immer leicht die Nase rümpft. Ich behaupte mal ganz provokant, dass diese Haltung eine große Nähe zu jener Verachtung hat, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die jüdischen Künstler in die Emigration zwang.

Hat *Anatevka* eine besondere Rolle für die Popularisierung der Kunstgattung gespielt?

Koen Schoots *Anatevka* ist ein Kind seiner Zeit, in jenen Jahren war der Broadway – wie übrigens auch heute – in einer sehr kreativen Phase, das war eine Hochzeit. Nach den leichten Revuen der 20er-Jahre hatte man sich ernsten Themen zugewandt und sah Musicals nicht mehr als oberflächliche Unterhaltung an – es entstanden geradezu »Literatur-Musicals«. Diese Entwicklung hatte früh begonnen: Mit *South Pacific* (1958), *Show Boat* (1927) und *West Side Story* (1957) spielte man Musicals, in denen Krieg und Rassismus thematisiert wurden. Auch in *Anatevka* wird ein Rassenkonflikt gezeigt und zugleich sind diese Werke großartige Theaterstücke – sie verbinden ernsthafte Themen mit anspruchsvoller Unterhaltung auf hohem künstlerischen Niveau.



The Plot

A long time ago, or perhaps not so very long ago ... there was this Jewish shtetl called Anatevka, in Russia's vast expanses, where the milkman Tevye lived with his wife Golde and their five daughters. The three oldest, Zeitel, Hodel and Chava, were expected to marry in accordance with the venerable dictates of Jewish tradition, and to find husbands as wealthy as possible thanks to the ministrations of the matchmaker Yente.

But the daughters are headstrong in matters of love. It's not the butcher that Zeitel falls for, but a poor tailor called Motel Kamzoil. Hodel loses her heart to the family tutor Perchik, a revolutionary, while Chava chooses an intellectual, the Orthodox Christian Fyedka. Against a background of troubles and celebrations, fear of pogroms targeting the village, Golde's worries about the children and Tevye's struggle for his daily bread and true piety, the girls call time-honoured traditions into question, posing tough challenges for their big-hearted father. Tevye strives to do the right thing and pardons all their crazy ideas. Well, not quite all. There are limits to his magnanimity, set by faith and tradition – for the sake of which he disowns his daughter Chava. A short time later a pogrom happens, the villagers scatter in all directions, the family is torn apart. Tevye, his kids, friends and neighbours leave Anatevka, their home, for good.



L'intrigue

Il y a très longtemps ... ou peut-être pas si longtemps que ça dans un petit village juif, un shtetl nommé Anatevka, vivait le laitier Tevyé, avec sa femme Golde et leurs cinq filles. Le temps est venu pour les trois aînées, Tzeitel, Hodel et Chava, conformément aux vieilles et vénérables règles de la tradition juive et par l'intermédiaire de la marieuse Yente, d'être mariées à des hommes autant que possible fortunés.

Mais les trois filles tombent amoureuses de qui leur plaît. Tzeitel aime le pauvre tailleur Mottel Kamsoil au lieu d'aimer le boucher Lazare Wolf. Hodel s'éprend du nouveau précepteur et révolutionnaire Perchik, et le cœur de Chava bat pour Fedya, un intellectuel chrétien-orthodoxe. Au cœur des événements joyeux et des tracas, de la crainte des pogroms, des soucis de Golde pour ses enfants et des efforts de Tevyé pour garantir un revenu, le pain quotidien et une foi sincère, les jeunes filles remettent en question les traditions séculaires et le rôle de leur papa au grand cœur. Tevyé lutte quant au choix du juste chemin, et finit par leur pardonner toutes leurs incartades. Enfin presque toutes! Sa générosité a des limites : la foi, la tradition ! Pour elles, Tevyé ira même jusqu'à rompre avec sa fille Chava. Là-dessus survient l'annonce d'un pogrom. La population du village est chassée et dispersée dans toutes les directions, et avec elle la famille. Tevyé, sa femme, ses enfants, les amis et connaissances doivent pour toujours quitter leur patrie: Anatevka.

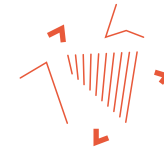




Konu

Uzun zaman önce ama belkide o kadar uzun zaman önce değil ... Anatevka isminde ufak bir yahudi köyünde sütçü Tevje eşi Golde ve beş kızları ile birlikte yaşar. En büyükleri, Zeitel, Hodel ve Chava eski yahudi geleneklerine göre çöpçatan Jente'nin aracılığı ile mümkün olduğunca varlıklı erkeklerle evlendirilmeye çalışılır.

Fakat kızlar başkalarına aşık olur. Zeitel kasab Lazar Wolf yerine yoksul terzi Mottel Kamzil'a aşık olur. Hodel yeni öğretmeni devrimci Perchik'e ve Chava rus entelektüeli ve ortodoks hıristiyanı Fedja'ya aşık olur. Köy kıyım korkusu yaşarken Golde çocuklarının derdindedir ve Tevje her gün ekmeğ parası kazanmaya çalışıp dini konular ile ilgilenir. Kızlar tam bu arada, mutluluklar ve ezinçlerin ortasında her zaman geçerli olan gelenekleri sorgular ve babalarının geniş kalbinin sınırlarını zorlar. Tevje doğru yolu bulmaya çalışır ve kızlarına neredeyse her şeyi affeder. Fakat hoşgörüsünün sınırları var: din ve gelenekler! Tevje bunun için bir aile bağı bile koparır. Bunun hemen ardından kıyım başlar ve aile bütün köy gibi her tarafa dağılır. Tevje, çocukları, arkadaşları ve tanışları memleketlerini ebediyen terk eder: Anatevka.





Herausgeber Komische Oper Berlin
Dramaturgie
Behrenstraße 55–57, 10117 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendant Barrie Kosky
Geschäftsf. Direktorin Susanne Moser
Redaktion Simon Berger
Fotos Iko Freese / drama-berlin.de
Layoutkonzept State Design Consultancy, Berlin
Gestaltung Jana Köhler
Druck Druckerei Conrad GmbH

Premiere am 3. Dezember 2017

Musikalische Leitung Koen Schoots
Inszenierung Barrie Kosky
Choreographie Otto Pichler
Bühnenbild Rufus Didwizus
Kostüme Klaus Bruns
Dramaturgie Simon Berger
Chöre David Cavelius
Licht Diego Leetz
Sounddesign Sebastian Lipski, Simon Bötteler

Texte Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.
Die Handlung wurde von Simon Berger verfasst.
Übersetzungen von Anne-Marie Geyer (französisch), Giles Shephard (englisch), Mehmet Çallı (türkisch).

Bilder Fotos von der Klavierhauptprobe am 23. November 2017
Titel Komparsen der Komischen Oper Berlin
Umschlag innen vorne Max Hopp
Seite 8/9 Max Hopp, Ezra Jung, Maria Fiselier, Talya Lieberman, Alma Sadé, Chorsolisten, Tänzer*innen, Komparsen
Seite 12/13 Dagmar Manzel, Barbara Spitz
Seite 16 Jens Larsen, Max Hopp
Seite 19 Ivan Turšič, Maria Fiselier
Seite 21 Sigalit Feig, Dagmar Manzel, Max Hopp, Tänzer*innen
Seite 26 Talya Lieberman, Johannes Dunz, Chorsolisten, Tänzer*innen
Seite 30/31 Max Hopp, Shane Dickson, Tänzer*innen, Chorsolisten
Seite 32 Denis Milo, Peter Renz, Chorsolisten
Seite 36 Dagmar Manzel, Talya Lieberman, Johannes Dunz, Tänzer*innen
Seite 39 Max Hopp, Dagmar Manzel, Komparsen
Seite 42 Maxime Bergeron
Umschlag hinten Max Hopp, Dagmar Manzel



Sawade

Berlin

Pralinen und Trüffel
seit 1880

Seit 1880 stellt Sawade die besten Pralinen und Trüffel aus Deutschland her. Als ehemaliger Hoflieferant fertigt Sawade Kreationen aus erstklassigen Zutaten. Marzipanspezialitäten, Pasteten, Nougat, Krokant, Trüffel und Pralinen!

Ob als Geschenk oder zur eigenen Freude – holen Sie sich ein Stück Berlin nach Hause!

Entdecken Sie die köstlichen frischen Pralinen aus der ältesten Manufaktur Berlins:
www.sawade.berlin

The logo for Komische OPER BERLIN is centered in the upper half of the image. It consists of the text 'Komische' in a sans-serif font, 'OPER' in a larger, bold sans-serif font with a white circle inside the letter 'O', and 'BERLIN' in a smaller sans-serif font below it. A small white dot is positioned to the right of the word 'BERLIN'. The entire logo is contained within a white, eight-sided polygon.

Komische
OPER
BERLIN

The title 'Anatevka' is written vertically in a purple, sans-serif font on the right side of the page. The background of the entire page is a photograph of a man and a woman in dark winter coats standing in a snowy field, each holding a large white bucket. The scene is set against a backdrop of dark evergreen trees under a blue sky with falling snow.

Anatevka