

Jan Kühne. *Die zionistische Komödie im Drama Sammy Gronemanns: Über Ursprünge und Eigenarten einer latenten Gattung*. Conditio Judaica: Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte 94. Berlin: De Gruyter, 2020. XV, 362 Seiten, EUR 99,95, ISBN 978-3-11-059124-8

Clemens Peck

Paris-London Universität Salzburg

clemens.peck@plus.ac.at

Unter dem Titel „Stenographisches Protokoll des VII. Zionisten-Kongresses“ erschien 1904 in der von jungen Berliner Zionisten herausgegebenen Zeitschrift *Schlemiel* eine bemerkenswerte Kongressprotokollparodie. Die Nachtsitzung des zehnten Tages, so informiert der satirische Text, sei Theodor Herzls „Antrag auf Errichtung einer Centrale für Schlemieligkeiten“ gewidmet gewesen. Mit dem ‚Schlemiel‘ wird die im Jiddischen überlieferte Figur des Pechvogels („schlimm-Massel“ [jidd. „Masal“: Glück]) aufgerufen. Die Teilnehmer an der hitzigen Kongressdebatte diskutieren die Frage der „Schlemieligkeit“ des Judentums, als deren wichtigster Vertreter neben Herzl übrigens (in satirischer Verkehrung seines „Muskeljudentums“) auch Max Nordau auftritt, in allen Facetten. Mit Herzl und Nordau treten dabei verschiedenste zionistische Kongressabgeordnete auf, von Alfred Nossig bis Israel Zangwill. Nossig rät der „zu wählenden Schlemielkommission [...] endlich die Einführung der einheitlichen obligatorischen Nationalkrawatte in Angriff [zu] nehmen“. Noch wichtiger seien allerdings, so Sir Francis Montefiore: „weiße Handschuh!“¹ Als Ober-Schlemiel erweist sich schließlich Herzl selbst, der eine bloß scheindemokratische Entscheidung in der Schlemielfrage herbeiführt.

Beim Autor dieser Parodie handelt es sich um den Schriftsteller, Rechtsanwalt und Zionisten Sammy Gronemann (1875–1952), der sich und die übrigen Redakteure des *Schlemiel* als „jüdische Hofnarren“ bezeichnete und in seinen *Erinnerungen* davon berichtet, dass Herzl die Parodie mit großem Vergnügen unter Freunden vorgelesen habe. Gronemann wuchs als Sohn eines Rabbiners in einem neo-orthodoxen Umfeld in Hannover auf und besuchte selbst eine Rabbinerschule; er nahm 1900 zum ersten Mal an einer zionistischen Tagung teil und gründete daraufhin eine zionistische Ortsgruppe, die er beim darauffolgenden Zionisten-Kongress vertrat. Ab 1904 fungierte der studierte Jurist als Herzls Anwalt. So etwa auch im Fall von Herzls Klage gegen Davis Trietsch, seinem ‚pragmatischen‘ Gegenspieler, der in Gronemanns Kongressparodie nicht fehlen darf. Auf dem der Parodie zugrundeliegenden Zionisten-Kongress von 1903 hatte

¹ Sammy Gronemann, Stenographisches Protokoll des VII. Zionisten-Kongresses, in: *Schlemiel* 4 (1.4.1904), S. 33.

Trietsch den Vorschlag zur zionistischen Kolonisation Ostafrikas heftig zurückgewiesen und Herzls Führung angezweifelt.

Bemerkenswert ist Gronemanns satirische Skizze, weil sie bis in die Kleidungsfragen die theatralen Inszenierungen und Inszenierungsfantasien rund um die ersten Zionistischen Kongresse aufgreift. Gleichzeitig stellt die zionistische Schlemieldebatte der Kongressparodie auch einen metatheatralen Kommentar zum Drama der Assimilation und dessen zionistischer Inversion dar. Gerade die zur Debatte stehende zionistische Schlemieligkeit erscheint so als Ausdruck eines diasporischen Habitus – als närrische Figuration einer Existenz, die sich zur falschen Zeit am falschen Ort wähnt, daraus jedoch Witz und Zuversicht generiert. Diese mit der ostjüdischen Tradition verbundene Narrenfigur offenbart durch den Witz eine Ebene der Reflexion jenseits des zionistischen Pathos.

In Jan Kühnes Monografie über Gronemann dient ebendiese Kongressparodie als Scharnier zwischen Überlegungen zur „Entstehung der zionistischen Komödie“ und der dramatisch-politischen Werkbiografie Sammy Gronemanns. Sie wirft dabei die der Studie zugrundeliegende Frage nach der generischen und sozialen Funktion von Komödie, Witz und Satire für den Zionismus in der Diaspora auf, die der Autor mit Blick auf Gronemanns Emigration nach Palästina 1936 und dessen deutschsprachige Dramenproduktion im hebräischen Kontext in einem Zwischenraum positioniert. Die dabei verfolgte Gattungsgeschichte aus der Rekonstruktion von Gronemanns Dramen – zwischen den beiden Lebensorten Berlin (1896–1933) und Tel Aviv (1936–1952) sowie zwischen Galut- und Jischuw-Kultur – unternimmt Kühne aus der Perspektive „einer Jerusalemer mehrsprachigen Germanistik und komparativen Kulturwissenschaft“ (S. 6).

In einer sehr ausführlichen Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte zu Gronemann wird deutlich, wie die Flucht Gronemanns ins Mandatspalästina und die dortige Jeckes-Kultur dafür gesorgt hat, dass seine Schriften von Germanistik und den Jewish Studies lange nicht wahrgenommen wurden. Kühnes Arbeit, die an Hanni Mittelmans erste deutschsprachige Monografie über Gronemann (Niemeyer 2004) anschließt, trifft sich in dieser Sensibilisierung auch mit dem Anliegen von Sebastian Schirrmeisters Studie zu Verschränkungen deutsch- und hebräischsprachiger Literatur im Jischuw (Metzler 2019). Im Falle Gronemanns lässt sich die latente Präsenz seiner Dramatik im hebräischen Theater an der Popularität der Übersetzung seiner Salomo-Komödie *Der Weise und Narr* (1942) festmachen, die gemeinsam mit hebräischen Liedern zwar zu einem veritablen Musicalerfolg auf den israelischen Bühnen führte, jedoch auch zur „Verdrängung Gronemanns als Autor“ (S. 67f.) gegenüber dem Übersetzer Nathan Alterman.

Während Sammy Gronemanns Roman *Tohuwabohu* (1921) so zwangsläufig wenig Berücksichtigung findet, ermöglicht Kühnes gattungstheoretische Einschränkung auf die Dramen Gronemanns die Aufarbeitung einer „Genealogie“ des „neujüdischen Lustspiels“ und der zionistischen Komödie. Vor dem Hintergrund dieser Debatte erscheinen Gronemanns Texte in einem neuen (sozialen und wirkungsästhetischen) Zusammenhang. Dass diese Genealogie als Gründungsdokument eine Kurznotiz aus Theodor Herzls Tagebuch einsetzt – „Das erste große Genre der neujüdischen Kunst wird wohl

das Lustspiel sein“² –, wirkt etwas forciert, zumal nicht auf dessen eigene Lustspielproduktion eingegangen wird. Relevanter für Kühnes Argumentation ist demgegenüber schon eine Folge von Beiträgen (von Nathan Birnbaum, Martin Buber und Felix Salten) zum (neu)jüdischen Theater in Herzls zionistischer Zeitschrift „Die Welt“, die zwar zum Teil bereits aus Brigitte Dalingers Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien (Niemeyer 2003) bekannt sind, von Kühne nun allerdings differenziert analysiert und mit den frühen Aktivitäten Sammy Gronemanns im jüdischen Laientheater in Verbindung gebracht werden. Schlüssig erscheint etwa eine Relation zwischen Martin Bubers Text „Eine jungjüdische Bühne“ (1901) und der Theatergruppe des Hildesheimer Rabbinerseminars, der Gronemann assoziiert war und für die er verschiedene Theaterstücke verfasste. Aus dieser Zeit stammt auch der erste Entwurf von *Hamans Flucht*, einem „Purimspiel in fünf Bildern“, bei dem es sich, wie Kühne ausführt, um ein Auftragswerk Bubers handle.

Ausgehend von der Komödie *Hamans Flucht*, die zwar bereits um 1900 entstanden war, jedoch erst 1926 veröffentlicht wurde, entfaltet Kühne für die zionistische Komödie ein Zusammenspiel zweier biblischer Paradigmen: Purim und Pessach. In der Nacht vor Purim wird Heinz, der programmatisch für die in Deutschland akkulturierte Generation steht, in Gronemanns Purim-Komödie von seinem Onkel Baruch in dessen Bibliothek eingeschlossen. Es handelt sich dabei um eine Bestrafung dafür, dass er vergessen hatte, wann der Tempel in Jerusalem zerstört wurde. Anstatt dieses Versäumnis in der Bibliothek nachzulesen, schläft der mit Schlemiel-Attributen (in der hebr. Übers. bedeutet Heinz „Schlumiel“) ausgestattete Knabe ein und träumt die biblische Geschichte aus dem Buch Ester, in der der zum Symbol der Judenfeindschaft gewordene persische Großwesir Haman aus gekränkter Ehre die Ermordung aller Juden plant und dafür zunächst auch den König Ahasveros gewinnt. Der jüdische Hofbeamte Mordechai überzeugt schließlich Ester, die Gemahlin des Ahasveros, sich für ihr Volk vor dem König einzusetzen und Haman zu entmachten, der am Galgen endet.

Bei Gronemann gelingt es Haman allerdings, wie bereits der Titel vermuten lässt, dem Galgen zu entfliehen. Heinz verfolgt den Archetypus der Judenfeindschaft in seinem Traum gemeinsam mit der mythologischen Figur des Weltenträgers Atlas durch die Weltgeschichte, in deren Folge Haman in verschiedene Rollen schlüpft, wie jene des römischen Kaisers Vespasian oder des spanischen Inquisitors Torquemada. Nachdem Heinz mehrfach Pech hat bzw. in Gefahr gerät, aus der er allerdings tricksterhaft entkommt, endet der Traum mit einer Szene, die zu den Klängen der Hatikvah (seit 1948 israelische Nationalhymne) eine jüdische Kolonie in Palästina zeigt: „Wolkenvorhang teilt sich. Gruppe von Schnittern und Schnitterinnen in Palästina. – Heiterer Tanz. – Währenddessen schleicht Haman in seinem persischen Kostüm sich betrübt und heimlich vorüber. Er nimmt die Vorhangschnur des Wolkenvorhanges, knüpft eine Schlinge und steckt den Kopf hinein.“³ Mit dieser „metatheatralischen Antitheatralität“ (S. 210)

² Theodor Herzl, Tagebücher 1895–1904, Bd. 1, Berlin: Jüdischer Verlag 1922, S. 617.

³ Sammy Gronemann, *Hamans Flucht. Ein Purimspiel in fünf Bildern*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe. Gesammelte Dramen*, hrsg. von Jan Kühne, Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 23.

endet das Drama: „Wenn die Juden [...] selbst ihr Haus verteidigen“, so Gronemann an anderer Stelle, „dann bricht Haman entlarvt und schwach zusammen. Wenn alle Larven fallen, wird auch Haman die Maske abgerissen. / So ist Purim, das Maskenfest, ein ewiges Symbol.“⁴ Darin, das macht Kühne deutlich, lässt sich auch eine übergreifende Denkfigur für die zionistische Dramatik Gronemanns finden: Eine dramatische Überwindung des Dramas der Assimilation.

Gronemann, der dem Purim-Paradigma selbst autobiografisch über seinen Geburtstag zum Purimfest 1875 Bedeutung verliehen hat, reiht sich zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts in verschiedene Versuche ein, die jüdische Geschichte der persischen Diaspora und die Bedrohung durch Haman zu dramatisieren, sein Purimspiel unterscheidet sich allerdings auf zweifache Weise von den erwähnten Dramen – als explizite Komödie und in der Verschränkung mit dem Pessachmotiv, das an den jüdischen Auszug aus Ägypten erinnert. Die Wiederholung – nicht der Erzählung, sondern des Auszugs – begründete die kollektive Imagination des Zionismus (hinsichtlich einer Bewegung als Gemeinschaft, in Raum und Zeit). Es gehört zur großen Leistung von Kühnes Dissertation, die Bedeutung von Purim bzw. des Ester-Stoffs in der Korrelation mit dem Auszug aus Ägypten für die zionistische Komödie herausgearbeitet zu haben.

Überzeugend zeigt der Verfasser diesen Zusammenhang schließlich auch in der Lektüre der in Palästina/Israel verfassten Dramen (1936–1951) Gronemanns auf. Im erfolgreichen Einakter *Der Weise und der Narr* (1942) verbinden Gronemanns Komödienpoetik, Schlemielfiguration und Witz nicht nur Galut- und Jischuw-Erfahrungen, sondern konfrontieren zudem Herzls zionistischen Traum mit der Realität des jüdischen Gemeinwesens in Palästina. Im Zentrum des „Verspiels in sieben Bildern“ steht der Kontrast zwischen dem melancholisch-grüblerischen König Salomo und dessen nährisch-lebensfrohem Doppelgänger, dem Schuster Schemadai. Nachdem Salomo vom Doppelgänger und dessen Possen gehört hat, holt er den Schuster und dessen Frau, die er begehrt, in den Palast, um mit den beiden ein Maskenspiel aufzuführen: Der Schuster verwandelt sich auf sein Geheiß in den König und Salomo streift sich die ärmlichen Gewänder über. Allerdings entgleitet ihm, durch seine Mutter befördert, der Kleider- und Rollentausch; der Schuster bleibt in der königlichen Rolle und lässt den richtigen Salomo als Schuster aus dem Palast werfen. Das Happy End mit der Auflösung des Maskenspiels führt die dem Stück zugrundeliegende Dynamik von Verhüllung und Offenbarung konsequent zu Ende.

Die ägyptische Prinzessin und Haremsdame Nofrith, die Kühne als Personifikation der Diaspora und als Hamanfigur liest, wird dabei, da sie versucht hatte, sich den vermeintlich falschen König gefügig zu machen und die Herrschaft zu übernehmen, des Landes verwiesen. Während die Diaspora also bereits die historische Heimat bedroht, handelt es sich bei der Ausweisung Nofriths – in einer komischen Verkehrung des Sederskripts – um „eine Vertreibung *nach* Ägypten“ (S. 278). Mit dieser Vertreibung der einzigen arabischen Figur des Dramas geht am Ende auch der Einzug einer anderen Fremden einher, der auf Gronemanns letzte, ebenso biblische Komödie vorausweist: Die

⁴ Sammy Gronemann, Galerie des Schlemiel. Homon Ho Roscho, in: Schlemiel 17 (1920), S. 228.

äthiopische *Königin von Saba* (1951) wird drei Jahre nach der Staatsgründung und dem Unabhängigkeitskrieg sowie der palästinensischen Nakba den patriarchalen Judenstaat Salomos mit einem matriarchalischen Frauenstaat konfrontieren und durch die fremde Ester-Figuration die Vertreibung Nofriths rückgängig machen.

In der Verwechslungs- und Doppelgängergeschichte von Salomo und Schemadai „wird die palästinensische Realität des jüdischen Jischuw im biblischen Mythos reflektiert“ (S. 276). Das betrifft nicht zuletzt den sozio-ökonomischen Abstieg Gronemanns selbst in Folge der Immigration, der – wie Salomo zunächst ein Richter-Dichter – innerhalb einer hebräischen Hegemonie im kulturellen Jeckes-Milieu nur eingeschränkt wirken konnte. In dieser Situation fungieren die Komödien auch als kritisches Medium, um die gesellschaftliche und politische Realität im Jischuw bzw. im Staat Israel anzuklagen. In der komischen Konfrontation von alter Überlieferung und neuer Welt liegt somit auch immer die poetologische und kulturelle Frage nach der Möglichkeit eines neuen jüdischen Theaters begründet, die die Jischuw-Dramen wieder an die zionistischen Theaterdebatten des Jahrhundertbeginns und zur zionistischen Schlemielkommission der Kongressparodie zurückführt.

Kühne, der auch als Herausgeber von Gronemanns Werkausgabe (2018–2019) im De Gruyter Verlag fungiert, kombiniert umfassendes Quellenwissen mit intensiven Textlektüren. Dabei gelingt ihm die Entfaltung einer dramatischen Dynamik „zwischen verborgenem Judentum und offenbarem Zionismus, zwischen manifestem Optimismus, suspendierter Realität und latenter Theatralität sowie zwischen humorvollem Rückhalt und witzigem Hinterhalt“ (S. 6). So wie Gronemann sich selbst einen ‚Theaterraum‘ der zionistischen Komödie erschrieben und begründet hat, etabliert der Verfasser einen interdisziplinären Raum, in dem Gronemanns Texte neu lesbar werden. Dass dieser Raum mitunter auf dem Ausschluss literaturgeschichtlicher Fragen der Diaspora-Kultur beruht – Gronemanns Beziehungen zum modernen Theater im Berlin (oder Wien) der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik kommen in der Studie kaum vor –, ist der konzentrierten Rekonstruktion der dramatischen Praxis vor der Folie biblischer Überlieferung und der Krise des modernen Judentums geschuldet. Gerade in der literatur- und kulturtheoretischen Verschränkung des Purim- und Pessach-Paradigmas liegt das Innovationspotential dieses Buches.