



böhlau

Brigitte Dalinger

*„Trauerspiele
mit Gesang und Tanz“*

Zur Ästhetik und Dramaturgie
jüdischer Theatertexte

böhlau

Brigitte Dalinger

„Trauerspiele mit Gesang und Tanz“

Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch den

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

ISBN 978-3-205-77466-2

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2010 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>

Umschlaggestaltung: Judith Mullan

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: Generaldruckerei Szeged, 6726 Szeged

INHALT

VORWORT	9
-------------------	---

AUSGANGSPUNKT UND ZIELSETZUNG

EINFÜHRUNG	13
Einleitung und Ziele	13
Definition und Abgrenzung	17
Zum Forschungsstand	20
Methode	28
Formale Hinweise	33

ÄSTHETISCHE UND DRAMATURGISCHE GRUNDLAGEN DER JÜDISCHEN DRAMATIK

ZUR JIDDISCHEN SPRACHE UND DRAMATIK	37
Zur Entstehung und Entwicklung der jiddischen Sprache	37
Das Purimspiel	40
Erste Dramen in jiddischer Sprache – die Haskala-Komödien	42
Die Dramatik der Sprache, oder: Ist das Jiddische eine „komische“ Sprache?	46
Die Entstehung der modernen jiddischen Dramatik	50
Westjiddische Theatertexte des 19. Jahrhunderts	52

FORMEN JIDDISCHER UND DEUTSCHSPRACHIG-JÜDISCHER

THEATERTEXTE	59
Grundlagen der jiddischen Dramatik	59
Das Lebensbild: „Bilder“ aus dem jüdischen Leben, in deutscher und jiddischer Sprache	61
Das jiddische Melodram	66
Exkurs: „Schund“ und „Jargon“	70
Lebensbild, Melodram und <i>well-made-play</i> : Jacob Gordins Theaterstücke	72
Deutschsprachig-jüdische Lokalposen, „Jargonschwänke“ und sogenannte „Judenstücke“	75

ZENTRALE THEMENBEREICHE DER JÜDISCHEN THEATERSTÜCKE AUF WIENER BÜHNEN

LIEBE UND PARTNERWAHL, EHE UND FAMILIE	87
Jüdische Familien in einer geschlossenen jüdischen Welt	89
Konflikte rund um Partnerwahl und Verheiratung	89
Arrangierte Ehen: Das Mädchen und der ihm bestimmte Bräutigam . . .	91
Komödien und Possen, in denen sich die Mädchen mit einer List zur Wehr setzen	91
Exkurs: Hosenrollen im jiddischen Theater	93
Jiddische Melodramen und „Legenden“ über Mädchen, die sich nicht wehren können	97
Was geschieht, wenn junge Männer verheiratet werden	99
„ <i>Gott's Schtroff</i> “ für falsche Partnerwahl und andere Jugendsünden	106
Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen	112
Liebe und Ehe zwischen Juden und Nichtjuden	124
Die schöne Jüdin und der übermächtige Herrscher	124
Möglichkeiten und Scheitern interkonnessioneller Ehen	126
Generationenkonflikte und die Behandlung der Eltern	134
Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem Besitz des Nächsten . . .	141
Der Zerfall der geschlossenen jüdischen Welt und der Zerfall der jüdischen Familien	151
Der Verlust des Glaubens	151
Die Entstehung des Proletariats, Armut und Krieg	162
 ANTISEMITISMUS	 173
Die „Trauerspiele der Assimilation“	176
Die „Pogromdramen“	198
Tragödien und Komödien über die Absurdität des Judenhasses	214
Die Tragödien: Vom Ritualmord bis zum „Dritten Reich“	214
<i>Ritualmord in Ungarn (Die Sendung Semaels)</i> von Arnold Zweig (1914) . .	214
<i>Jud Süß</i> von Lion Feuchtwanger (1916)	225
Dreyfus-Dramen von Abisch Meisels und Hans José Rehfisch (1929 und 1929)	232
<i>Die Grenze</i> von Albert Ganzert (1936)	238
<i>Purim</i> von Alfred Werner (1937)	242
Die Komödien	244
<i>Professor Bernhardt</i> von Arthur Schnitzler (1912)	244

<i>Jüdische Weltherrschaft</i> (1927)	250
Jude oder Christ? Verwechslungskomödien von Scholem Alejchem, Emil Tabori und Sammy Gronemann (1914, 1925 und 1937)	252
GESCHICHTEN UND PERSONEN AUS DER ZEIT VOR DER DIASPORA . . .	265
Die Bibel, Legenden aus dem Talmud und Heldengeschichten als Fundus jüdischer Singspiele	266
<i>Shulamit</i> oder <i>Die Tochter des Morgenlandes</i> von Abraham Goldfaden (1879)	266
<i>Bar Kochba</i> oder <i>Die letzten Tage Jerusalems</i> (<i>Bar Kokhba</i>) von Abraham Goldfaden (1883)	272
<i>Die Opferung Isaaks</i> (= <i>Akeydas Yitskhok</i>) von Abraham Goldfaden (1897)	278
Die „Sehnsucht nach dem Messias“ und die „Auserwählung des jüdischen Volkes“ als dramatische Motive	286
Die Sehnsucht nach dem Messias: <i>Der ewige Jude</i> von David Pinski (1906)	286
Die Auserwählung des jüdischen Volkes: <i>Jaákobs Traum</i> von Richard Beer-Hofmann (1918)	291
Ein auserwählter Prophet: <i>Jeremias</i> von Stefan Zweig (1917)	301
Moses führt das jüdische Volk „aus der Sklaverei in die Freiheit“ (1925 und 1938)	307
MYTHEN UND LEGENDEN	311
Die dramatischen Bearbeitungen des Golem-Mythos	311
Der Golem-Mythos	311
Die Golem-Dramen	311
Besessen vom Geist des Geliebten: <i>Der Dibbuk</i> oder <i>Zwischen zwei Welten</i> von An-Ski (1914–1919) und <i>Das Gelöbnis</i> von Perez Hirschbein (1916) . .	326
RESÜMEE UND ANREGUNG ZU WEITEREN THEMENBEREICHEN	337
BIBLIOGRAPHIEN	341
Dramenbibliographie	341
Texte ohne Angabe des Autors	352
Literaturverzeichnis	353
REGISTER	375

VORWORT

Das vorliegende Buch „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“. *Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte* basiert auf meiner Habilitationsschrift. Diese wurde in den Jahren 2000 bis 2003 verfaßt und für die Druckfassung leicht gekürzt und bearbeitet. Die Recherchen und das Verfassen der Arbeit ermöglichte ein APART-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, wofür ich mich an dieser Stelle bedanken will. Entscheidende Forschungsarbeiten konnte ich in Archiven durchführen, vor allem im YIVO Institute for Jewish Research in New York City und in der Wienbibliothek im Wiener Rathaus, deren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen ich für ihre Unterstützung danke. Für Anregungen und Beistand während dieser Arbeit danke ich ferner Evelyn Adunka, Joel Berkowitz, Miroslawa Bulat, Julia Danielczyk, Hilde Haider-Pregler, Angelika Hausenbichl, Beate Hochholdinger-Reiterer, Emmerich Kolovic, Ulrike Mayer, Hanni Mittelmann, Heidi Lexe, Birgit Peter, Warren Rosenzweig, Silvia Stastny, Armin A. Wallas (†) und Veronika Zangl. Thomas Soxberger danke ich für genaues und geduldiges Korrigieren der Arbeit, meiner Tochter Roxane für das Erstellen des Registers und Frau Eva Reinhold-Weisz (Böhlau Verlag) für ihre Geduld und das anhaltende Interesse.

Gewidmet ist dieses Buch Bruno Weinhals (verstorben im Mai 2006), der mit seiner Liebe und Aufmerksamkeit eine Arbeit wie diese ermöglicht hat.

AUSGANGSPUNKT UND ZIELSETZUNG

EINFÜHRUNG

EINLEITUNG UND ZIELE

Im Zentrum dieser Arbeit stehen jüdische Theatertexte, die von etwa 1890 bis 1938 in Wien aufgeführt und/oder geschrieben wurden. Dazu gehören jiddische Singspiele, Melodramen und ernsthafte Dramen ebenso wie die dezidiert als „jüdisch“ bezeichneten Texte berühmter deutsch-jüdischer Autoren der Wiener Moderne und die sogenannten „Jargonschwänke“, die äußerst populär waren.

An diese sprachlich, ästhetisch, dramaturgisch und rezeptionsgeschichtlich äußerst unterschiedlichen Theatertexte werden folgende Fragen gestellt: Warum können sie als „jüdische“ Dramen bezeichnet werden? Welche Themen und Motive werden aufgegriffen, welche Milieus und Personen werden gezeigt? Welche dramatischen Formen, welche dramaturgischen und ästhetischen Mittel kommen beim Schreiben/Inszenieren zum Einsatz?

Ein wichtiges Ziel dieser Arbeit ist der Versuch einer neuen Sichtung jiddischer Texte, die – besonders im deutschsprachigen Raum – oft als eine Art „fröhliches Operettentheater“ gesehen beziehungsweise gleich als „Schund“ abgetan und damit von jeder ästhetischen Analyse sowie sozialen oder politischen Interpretation ausgenommen werden. Freilich gibt es jiddische Operetten und Melodramen, die inhaltlich nicht sehr anspruchsvoll sind, vor allem von der Musik getragen werden und sehr beliebt waren. Gerade aber diese Ausprägung von populärer Kultur, von populärem Theater sollte heute ohne Polemik und Verweis auf den „minderwertigen“ Gehalt genau angesehen werden, denn auch diese Theaterabende zeigen bestimmte Aspekte des jüdischen Daseins. Ihr Erfolg wirft die Frage auf, warum ausgerechnet sie so beliebt waren. Dazu muß angemerkt werden, daß in der vorliegenden Arbeit vor allem die textliche Ebene der Dramen untersucht wird. Musik und Lieder, die ein wesentliches Element der jüdischen Theaterpraxis waren, werden nur in Ausnahmefällen einbezogen. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, daß in den meisten (auch gedruckten) Theatertexten die Lieder und Noten nicht mitgefaßt sind. Weiters ist es ein vorrangiges Ziel dieser Arbeit, gerade die oft diffamierten Texte des jiddischen Theaters ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.

Die gemeinsame und gleichwertige Sichtung (vergessener) jiddischer und (teilweise noch bekannter) deutschsprachig-jüdischer Theatertexte soll die gegenseitige Beeinflussung und Abhängigkeit zeigen, die Verbindungen, aber auch Differenzen innerhalb der jüdischen Dramatik. Jüdisches Theater und jüdische Dramen aber sind ohne die nichtjüdische Umwelt, ohne die Entwicklungen der Weltliteratur

und -dramatik nicht denkbar. Daher wird versucht, deren Einflüsse auf die jüdische Dramatik zu zeigen, vor allem im thematischen und formalen Bereich.

Wie im Abschnitt „Abgrenzung und Definition“ ausgeführt, sind „jüdische“ Dramen Theatertexte, in denen Themen, Motive, Legenden und Ereignisse aus der jüdischen Kultur und Geschichte für ein (vorwiegend) jüdisches Publikum auf die Bühne gebracht wurden. Das geschah erstmals im Purimspiel, das im Kapitel „Ästhetische und dramaturgische Grundlagen der jüdischen Dramatik“ vorgestellt wird, ebenso wie die Haskala-Komödien (Haskala = jüdische Aufklärung), die im 18. Jahrhundert in Deutschland verfaßt wurden. Die angebliche Affinität des Jiddischen zum gesprochenen Wort bzw. zur Komik und der Einsatz von Variationen dieser Sprache sowie des Deutschen in frühen Theater texts wird anschließend besprochen, ebenso wie die Entstehung der modernen jiddischen Dramatik. Ein eigener Abschnitt ist „Westjiddischen Theaterstücken des 19. Jahrhunderts“ gewidmet, insbesondere drei Texten von Paul oder P[erez] Schwarz, die zwischen 1858 und 1878 in Wien bzw. im Raum der österreichisch-ungarischen Monarchie erschienen sind. Diese drei Texte sind in mehrfacher Hinsicht interessant: sprachlich, da in ihnen teilweise ein Westjiddisch verwendet wird, für das es sehr wenige gedruckte Quellen gibt; dramaturgisch und formal, da sie sowohl aus dem deutschsprachigen als auch aus dem jiddischen Theaterbereich schöpfen, sie enthalten Elemente des Purimspiels wie des Schwanks und der Verwechslungskomödie. Außerdem sind diese Texte bis jetzt weder der theaterhistorischen noch der linguistisch-jiddistischen Fachwelt bekannt, vielmehr werden sie hier erstmals vorgestellt.

Im Kapitel „Formen jiddischer und deutschsprachig-jüdischer Theater texts“ wird im Abschnitt über das Lebensbild klar, daß das Vorbild für diese dramatische Form, die um 1900 bis in die 1920er Jahre in der jiddischen Dramatik zentral war, in der Wiener Theatergeschichte zu finden ist. Die Genrebezeichnung „Charakter- und Lebensbild“ stammte vom Dramatiker Friedrich Kaiser (1814–1874), der versuchte, sein Publikum direkt anzusprechen, durch den wechselnden Einsatz von ernsten und komischen Elementen und auch von Liedern und Musik, eine Vorgangsweise, die für die frühe jiddische Dramatik ebenso kennzeichnend ist wie die Genrebezeichnung „Lebensbild“. Die in der zeitgenössischen Kritik und in der Theatergeschichtsschreibung oft verwendeten Begriffe „Schund“ und „Jargon“ für das Jiddische und dessen Theater texts werden in einem Exkurs problematisiert, und es wird ausgeführt, warum sie im Rahmen dieser Arbeit bewußt vermieden werden. Im Abschnitt „Deutschsprachig-jüdische Lokalpossen, Jargonschwänke‘ und sogenannte Judenstücke“ wird u.a. auf das Klischee von der angeblich so starken Neigung von Juden zu Selbstpersiflage und Selbstverhöhnung eingegangen; außerdem wird anhand einiger Texte gezeigt, wie deren Autoren versuchten, für

Juden problematische, da gegen sie verwendbare, Handlungen der Dramen bzw. Charakterzüge der Dramatis Personae zu gestalten, um einer antisemitischen Auslegung und Verwendung derselben entgegenzuwirken.

In der Auseinandersetzung mit den einzelnen Texten stellten sich folgende Themenbereiche als zentral heraus: Liebe und Partnerwahl, Ehe und Familie; Antisemitismus; Geschichten und Personen aus der Zeit vor der Diaspora sowie Mythen und Legenden.

Die Breite und Vielfalt der Familiendramen verweist auf die zentrale Bedeutung der Familie innerhalb der jüdischen Geschichte und Kultur. Wie in der Einleitung zum Kapitel „Liebe und Partnerwahl, Ehe und Familie“ ausgeführt, könnte man etwas überspitzt sagen, daß die jüdische Familie, ihr Machtgefüge und ihr Zusammenhalt in der jüdischen Dramatik die Position des Königshauses oder Fürstenhofes in der Welt dramatik einnimmt. Diese Gleichsetzung zeigt sich beispielweise in Jacob Gordins Shakespeare-Adaptionen, in denen der Dramatiker sich u.a. der Fabeln von Shakespeares Königsdramen bediente und sie mit genuin jüdischem Personal ausstattete, ein Vorgang, der die Umwandlung von Herrschergeschichte zur Familiengeschichte inkludiert. Besonders viele jüdische Theatertexte kreisen um Partnerwahl und Ehe, die Mädchen- und Frauengestalten nehmen in ihnen eine zentrale Rolle ein, die in dieser Arbeit nur in wenigen Facetten gezeigt werden kann.¹ Doch werden hier die List und der Einfallsreichtum jüdischer Mädchen- und Frauenfiguren evident, die von ihren Autoren großteils mit Intelligenz und „Gewitzheit“ (nach Birgit Peter) ausgestattet sind, um sich unliebsamer Rollenzwänge zu entledigen – sofern sie nicht daran zugrunde gehen. Im Abschnitt *Gott's Schtroff* werden die strengen Moralvorstellungen der jüdischen Gesellschaft (besonders in den jiddischen Melodramen) evident. Voreheliche Beziehungen zum anderen Geschlecht wurden hier ebenso strikt bestraft, wie eine Ehe zwischen Juden und Nichtjuden ein absolutes Tabu war, das, wenn überhaupt, nur in dem aus Amerika kommenden Jargonschwank gebrochen wird.

Trotz aller Probleme, mit denen die jüdischen Familien bzw. deren Mitglieder zu kämpfen haben, wie Partnerwahl, Generationenkonflikte und dem Wunsch nach dem Besitz des Nächsten, bleiben sie doch in sich geschlossen. Selbst der jüdische König Lear versöhnt sich mit seinen Töchtern und diese sich untereinander, und alles geht gut aus. Anders steht es mit jüdischen Familiendramen, deren Konflikte aus dem Zerfall der geschlossenen jüdischen Welt resultieren, ein Vorgang, der teilweise zur Auflösung der jüdischen Familien (und damit der jüdischen Gemein-

1 Wie auch im Resümee ausgeführt, ist die Sichtung der Mädchen- und Frauenfiguren in der jüdischen Dramatik ein echtes Desiderat der Forschung.

schaft) führt. Doch sind die Folgen dieses Zerfalls nicht nur negativ gezeigt; manche Dramen enthalten die Aufforderung nach einer Neuorientierung der jüdischen Identität, und selbst in den naturalistischen Texten um Armut, Unterdrückung und Hunger wird den Dramatis Personae ein Rest von Würde und Entscheidungsfreiheit, allen widrigen Umständen zum Trotz, zugeschrieben.

In den Dramen, deren Hauptthema Antisemitismus ist, werden die unterschiedlichen Lebensbedingungen sowie die sozialen und politischen Grundlagen der Juden in West- bzw. Osteuropa evident. In den in Westeuropa entstandenen „Trauerspielen der Assimilation“ geht es um deren Krise und um die Suche nach einer modernen jüdischen Identität. Die Protagonisten müssen erfahren, daß die Lebenswege ihrer Eltern – die Orthodoxie beziehungsweise die Assimilation, die hier durch Taufe und Mischehen definiert ist – für sie nicht mehr in Frage kommen. Das traditionelle, orthodoxe jüdische Leben ist keine Option mehr, weil sie sich längst aus dieser engen Lebenswelt entfernt haben, säkular gebildet und Teil der Gesellschaft sind. Als solcher werden sie aber durch das Aufkommen des rassistisch begründeten Antisemitismus in Frage gestellt. Eine gleichberechtigte Teilnahme wird ihnen, weil sie Juden sind, verwehrt. Der Abstand der jungen Generation zum traditionellen Leben der Älteren wird auch in den osteuropäischen „Pogromdramen“ thematisiert; hauptsächlich geht es aber um die Verfolgungen und deren Auswirkungen auf eine jüdische Familie bzw. auf die jüdische Gemeinschaft. West- und osteuropäische Dramatiker versuchten, mit Tragödien und Komödien die Absurdität des Judenhasses zu belegen. Modellhafte Situationen fanden sie von der Ritualmordbeschuldigung bis zu den Vorgängen in NS-Deutschland, im „subtilen“ Antisemitismus, wie ihn Schnitzlers *Professor Bernhardt* erfährt, bis zu den Turbulenzen in jüdischen Familien, zu denen der Wunsch nach einer interkonfessionellen Ehe führt.

Geschichten und Personen aus der Zeit vor der Diaspora, vor allem aus der Bibel, bilden die Stoffe von Abraham Goldfadens Singspielen und Operetten. Das Besondere an diesen Texten liegt in ihrer Intention: Abraham Goldfaden war ein jüdischer Autor und Komponist, der für ein jüdisches Publikum in seiner jüdischen Sprache (Jiddisch) schrieb, in Osteuropa und Rußland zu einer Zeit, die von Pogromen und Verfolgungen geprägt war. Und er griff auf genuin jüdische Helden bzw. auf Bibeltexte zurück und konnte seinem Publikum positive Identifikationsmodelle zeigen, die es in seiner Identität bestärkten. Diese jüdische Identität, die bestimmt ist von der Sehnsucht nach der Erlösung, nach dem Messias und von der – auch von außen aufgezwungenen – Frage nach der Auserwählung des jüdischen Volkes, wird auch in den Texten deutschsprachig-jüdischer Autoren evident.

Nicht zufällig fand die Sage vom Golem ab der Jahrhundertwende bis in die 1920er Jahre so viele literarische und dramatische Ausformungen und Verfilmun-

gen. Es war eine Zeit, in der das Thema Mensch und künstliche Wesen (Maschinen, Roboter) auch im nichtjüdischen Theater bzw. der Literatur immer wieder aufgenommen wurde. Der Golem ist die jüdische Sagengestalt, die durch die Kraft und Weisheit eines Rabbiners zum Leben erweckt wird, um die Juden zu schützen. So korrelieren die Golem-Dramen nicht nur mit dem Zeitthema Mensch und Maschine, sondern auch mit dem besonders durch den rassistisch begründeten Antisemitismus wieder verstärkten Bedarf nach Schutz der jüdischen Bevölkerung. Im Gegensatz dazu handeln die „Besessenheitsdramen“ in einer fast durchgehend jüdischen Welt, in der zwar die jungen Mädchen für die Wünsche der Eltern mit ihrem Leben bezahlen, die aber auch das Bedürfnis nach Darstellung einer traditionellen Lebenswelt erfüllen, die es zur Entstehungszeit der Texte kaum mehr gab.

Diese Arbeit hat zwei Ziele:

1. Die jüdischen Dramen wieder ins Bewußtsein zu bringen, sie sichtbar zu machen, zu belegen, daß es diese Theaterstücke gibt, mit ihren komischen und ernsten Inhalten und Themen und ihren vielfältigen Formen. Daher enthält die Dramenbibliographie nicht nur Angaben zu den Texten, aus denen zitiert wurde, sondern auch alle mir bekannten Übersetzungen der Dramen.
2. Soll sie als Basis einer neuen Lesung und Sichtung jüdischer Dramatik, aus alter Zeit und von heute, dienen. Die Einteilung nach Themenbereichen, wie sie hier vorgenommen wurde, eröffnet die Möglichkeit zu Vergleichen und Einbeziehung weiterer jüdischer Theatertexte. Deren Vielfalt und Qualitäten werden im Folgenden hoffentlich sichtbar.

DEFINITION UND ABGRENZUNG

Die hier behandelten Theatertexte sind durch folgende Kriterien abgegrenzt: erstens durch ihre Entstehung bzw. Aufführung im Zeitraum zwischen etwa 1890 und 1938 in Wien; zweitens durch ihre Definition als „jüdische“ Theaterstücke. Die lokale und zeitliche Begrenzung folgt der Tatsache, daß es hier eine sehr rege und vielfältige jüdische Theaterkultur in jiddischer, hebräischer und deutscher Sprache gab. Juden auf der Bühne und „jüdische“ Themen im Theater waren auch vor 1890 zu sehen, entsprechende dramatische Texte werden jedoch nur in Ausnahmefällen einbezogen, etwa im Falle der westjiddischen Theatertexte, die im 19. Jahrhundert in Wien entstanden und bis heute sowohl der jiddistisch-linguistischen als auch der

theaterhistorischen Forschung unbekannt sind; oder im Falle des „Volks-Schauspiels“ *Deborah* (1848) von Salomon Hermann von Mosenthal, auf das eingegangen wird, da es ein heute vergessenes Beispiel einer Dramatik ist, die gegen Antisemitismus Stellung nimmt und zu seiner Entstehungszeit international (wenn auch nicht in Wien) äußerst erfolgreich war.

Nun zum Begriff „jüdische“ Dramatik. Nach der literaturwissenschaftlichen Forschung kann sich das „Jüdische“ in literarischen Texten erweisen durch (1) die Sprache, (2) durch den Inhalt (Stoff, Motiv, Thema).² Jüdische Theaterstücke sind dramatische Texte, die entweder in einer der jüdischen Sprachen verfaßt sind und/oder jüdische Themen enthalten.

Der Autor Joachim Neugroschel beschäftigt sich – aufgrund seiner Neuübersetzung des *Dibbuk* für ein New Yorker Ensemble Mitte der 1990er Jahre – intensiv mit den sogenannten „jüdischen“ Sprachen und ihrem Zusammenhang mit der jüdischen Religion und Identität. Nach ihm war die jüdische Kultur von drei internen Sprachen geprägt, von Jiddisch, Hebräisch und Aramäisch, außerdem von externen christlichen Sprachen wie Deutsch, Russisch, Polnisch, Ukrainisch u.a.³ Bei dieser Sprachenvielfalt wundert es nicht, dass manche jüdische Theaterstücke in einer anderen Sprache berühmt wurden als in der, in der sie ursprünglich verfaßt waren. *Der Dibbuk* von An-Ski etwa gilt heute als eines der bekanntesten jiddischen Dramen; geschrieben wurde der Theatertext zuerst in russischer Sprache (1914, für Konstantin Stanislawski), danach schrieb An-Ski eine jiddische Fassung, beide Manuskripte aber gingen verloren. Zuvor hatte Nachman Chaim Bialik eine neuhebräische Version des Theatertextes angefertigt, und dieser folgte An-Ski bei der neuerlichen Niederschrift des *Dibbuk*, der heute – wie gesagt – als eines der jiddischen Dramen schlechthin gilt.⁴

Jiddisch und Deutsch waren die Sprachen, in denen in Wien jüdische Theaterstücke verfaßt wurden. Aufgeführt wurden auch einige Dramen in Hebräisch. Jiddisch und Hebräisch stehen in direktem Zusammenhang mit der jüdischen Religion – Hebräisch als Sprache der Bibel, für alles Heilige, Jiddisch als Sprache der Vermittlung bzw. Übersetzung. Religion hat als Grundlage jüdischer Identität im Judentum einen stärkeren Stellenwert als in der nichtjüdischen Welt. Aus der Sicht des Übersetzers schreibt Neugroschel über die Probleme, die sich aus dieser speziellen Verbindung ergeben:

2 Vgl. Shaked, *Die Macht der Identität*, 82 f.; Glau, *Jüdisches Selbstverständnis im Wandel*, 216 ff.

3 Neugroschel, *Introduction*, XIV. Neugroschel bezieht sich auf Weinreich, *History of the Yiddish Language*, vol. 1, Kap. III.

4 Vgl. Neugroschel, *Introduction*, XIV.

“Transferring a text from a Jewish to a non-Jewish language presents an unusual problem. In European cultures, language and ethnicity belong to the fundament of identity while religion is part of the superstructure. But for Jews, religion has usually been the overall basis, and any other cultural expression, including language, has been built on religion – what Max Weinreich calls *Derekh-ha-Shas* (the Talmudic Way).

With Zionism and the creation of a Jewish state, Hebrew shifted from its religious foundation to its ethnic position in the ethnic foundation (with religious and political rationales). Other Jewish languages, while lodged in a given superstructure, are nevertheless rooted in religion, no matter how secular a literary work may be.”⁵

Die Religion ist sowohl die Basis der jüdischen Identität als auch die Grundlage, auf der die jüdischen Sprachen (und das jüdische Theater)⁶ entstanden. Die jüdischen Sprachen sind Mittel zur Darstellung, zur Sichtbarmachung jüdischer Identitäten in allen Formen des gesprochenen und geschriebenen Wortes, und eine Form davon sind die Theatertexte, die im 20. Jahrhundert in Wien geschrieben bzw. aufgeführt wurden.

Hier wurden, wie erwähnt, auch jüdische Theaterstücke in deutscher Sprache gezeigt, die von deutsch-jüdischen Autoren⁷ verfaßt worden waren. In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß nicht nur die Verwendung einer „jüdischen“ Sprache ein „jüdisches“ Werk konstituiert, sondern vor allem dessen Inhalt bzw. Thema,⁸ und das gilt auch in bezug auf die jüdische Dramatik.

1980 erschien eine Ausgabe der *Drama Review*, die dem „Jewish Theatre“ gewidmet war. In deren Einleitung setzte sich der Herausgeber Mel Gordon mit dem Begriff „Jüdisches Theater“ auseinander und meinte, daß dieser nicht nur mit der jiddischen oder hebräischen Sprache verbunden sei, sondern „[...] Jewish Theatre consists of all performances and performance modes that are an expression of Jewish culture“:

5 Neugroschel, Introduction, XII f. [Hervorhebung im Original]

6 Als erste, nichtprofessionelle Form eines jüdischen Theaters gilt das Purimspiel, vgl. Abschnitt „Das Purimspiel“.

7 Auf die Probleme der Bezeichnung „deutsch-jüdisch“ weist Andreas B. Kilcher in der Einleitung des Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur hin, vgl. Kilcher, Einleitung, VII ff.

8 Glau verweist auf insgesamt neun Autoren, die die Auffassung vertreten, „daß das Jüdische im inhaltlichen Bereich eines Werkes zu suchen bzw. zu finden sei. Ob ein Werk Jüdisches aufweist oder nicht, läßt sich nicht anhand der äußeren Strukturen eines Werks bestimmen [...] Ein Autor betont sogar ausdrücklich den nichtjüdischen Ursprung der modernen Formen, deren sich die moderne jüdische Literatur bediente.“ Glau, Jüdisches Selbstverständnis im Wandel, 216.

“One could pick out many important examples of performances in non-Jewish languages that were solely intended for Jewish audiences particularly in the last 150 years. It is for that reason that we define Jewish Theatre according to its intentions and cultural expression.”⁹

Theater als eine Ausdrucksform der jüdischen Kultur – das ist ein Kriterium jüdischer Dramatik, ein weiterer ist ihr intendiertes Publikum. So argumentiert auch David A. Brenner, hier im Zusammenhang mit der jüdischen Zeitschrift *Ost und West* (erschienen 1901 bis 1923): „I would argue that it is ultimately the reception of a text which makes it ‚Jewish‘, not its producers or its contents.“¹⁰

Die jüdische Dramatik wird also definiert durch Sprache, Inhalte und das Publikum, für das sie geschrieben ist. Im Falle der jiddischen Theater Texte¹¹ sowie der sogenannten „Jargonschwänke“ ist die Zugehörigkeit zur jüdischen Kultur offensichtlich,¹² da diese Theater Texte sich schon durch ihre Sprache an ein ganz spezifisches Publikum wandten. Anders steht es mit den Werken prominenter deutsch-jüdischer Autoren, von Max Nordau über Arthur Schnitzler bis Sammy Gronemann, sie waren für das deutschsprachige Publikum im Allgemeinen geschrieben und wurden (teilweise) an großen Theaterhäusern aufgeführt. Trotz dieser intendierten Breite des Publikums wird aus den Themen und aus der zeitgenössischen Rezeption dieser Theater Texte klar, daß sie zu den jüdischen Dramen gezählt werden können. Ihre Drucklegung bzw. Aufführung regte den innerjüdischen Diskurs an und bedingte die Auseinandersetzung mit der nichtjüdischen Umwelt bis hin zur Konfrontation mit antisemitischen Kräften.

ZUM FORSCHUNGSSTAND

Die jüdischen Theater Texte sind nicht nur sprachlich, sondern auch in ihrer äußeren Überlieferung sehr unterschiedlich. Die jiddischen Texte wurden auf Basis von gedruckten Fassungen untersucht, soweit diese greifbar waren, in Einzelfällen

9 G(ordon), M(el). An Introduction, 2f.

10 Brenner, „Making Jargon Respectable“, 56 (Fußnote 15).

11 Zum „Jüdischen“ in der neueren jiddischen Dramatik im Vergleich zu „Gordin und seiner Schule“ vgl. Pinski, Das jüdische Drama, in: Jüdische Zeitung, 3. Jg., Wien, 29. Oktober 1909.

12 Gerade in Bezug auf die „Jargonschwänke“ ist die Zurechnung zur jüdischen Kultur aber auch problematisch, aufgrund der oft sehr satirischen bis lächerlich-machenden Darstellung von Juden auf der Bühne, s. Abschnitt Deutschsprachig-jüdische Lokalposen, „Jargonschwänke“ und sogenannte „Judenstücke“.

wurden die gekürzten, ins Deutsche übersetzten Zensurfassungen herangezogen. Die hier behandelten „Jargonschwänke“ liegen nur in Form der Zensurfassungen vor; die meisten deutschsprachig-jüdischen Dramen prominenter Autoren dagegen im Druck, einige in relativ neuen Ausgaben. Die Forschungslage zu diesen drei Formen jüdischer Dramatik ist ebenso unterschiedlich wie die Überlieferung der Texte, vom handgeschriebenen Zensurmanuskript bis zur modernen Edition.

Das Jiddische wurde jahrzehntelang als „Jargon“ abgetan, es wurde dieser Sprache nicht zugestanden, eine eigenständige Sprache zu sein, Kunst und Literatur, so meinte man, seien in diesem „Esperanto der Ostjuden“ nicht möglich. Und auch nachdem die modernen jiddischen Schriftsteller Jizchok Leib Perez (1852–1915), Mendele Moicher Sforim (1836–1917) und Scholem Alejchem (1859–1916) dem Jiddischen den Status einer „Literatursprache“ verschafft hatten, blieb die jiddische Dramatik ein Stiefkind der Forschung. Demgemäß schreibt David Schneider (1991) einleitend in seinem Aufsatz *Critical Approaches to Modern Yiddish Drama*: „The drama has long been the Cinderella of Yiddish literature, neglected both by the theatre critic and the literary critic“.¹³ Auch beim „International Academic Workshop on Yiddish Drama, Theatre, and Performing Arts“ im Juni 1999 in Oxford wurde festgestellt, daß es bis heute keine grundlegende wissenschaftliche Aufarbeitung der jiddischen Dramatik gibt. Teilweise findet sie Eingang in Sol Liptzins literaturhistorischen Arbeiten, etwa in *The Flowering of the Yiddish Literature*, das 1963 in New York erschien. Im Rahmen des Werkes der einzelnen Autoren werden hier auch deren Theatertexte anschaulich und genau vorgestellt. Darüber hinaus versteht es Liptzin, die jüdisch-religiösen Grundlagen ebenso wie die Bezüge zur europäischen Dramatik zu zeigen. Es ist bedauerlich, daß *The Flowering of the Yiddish Literature* nie ins Deutsche übersetzt wurde, da gerade dieses Werk Liptzins belegt, wie sehr die jüdische und die europäischen (besonders die russischen und deutschen) Literaturen und Dramatiken einander verbunden sind.

Außerhalb der jiddischen Literaturforschung findet die Auseinandersetzung mit dramatischen Texten meist in Zusammenhang mit der Geschichte des jiddischen Theaters, mit aktuellen Aufführungen (in zeitgenössischen Kritiken und Aufsätzen) oder als Teil der Beschäftigung mit einem bestimmten Autor oder Drama¹⁴ statt.

1909 erschien David Pinskis Essay *Das jüdische Drama*, der in Form einer Artikelreihe auch in der *Jüdischen Zeitung* in Wien in deutscher Übersetzung zu lesen

13 Schneider, *Critical Approaches to Modern Yiddish Drama*, 103.

14 Vgl. etwa die teilweise sehr ausführlichen Einleitungen der Herausgeber in: *Epic and Folk Plays of the Yiddish Theatre*. Translated and Edited by David S. Lifson; *Three great Jewish plays*. Edited and translated by Joseph C. Landis; *God, Man, and Devil*. *Yiddish Plays in Translation*. Translated and Edited by Nahma Sandrow.

war.¹⁵ Pinski, selbst jiddischer Dramatiker, sieht in der bis dahin erfolgten Entwicklung der jiddischen Dramatik drei Stadien. Im ersten wollten, so Pinski, „die Schriftsteller nur das Volk amüsieren“, im zweiten sei „ein Schritt zur Kunst getan, man bleibt aber auf der Grenze zwischen Kunst und Schund stehen“. Im dritten Stadium, meint er, „verschwindet das Schundelement vollkommen, die Werke sind durchdrungen vom ernstesten Streben zur Kunst, der Inhalt wird selbständiger und jüdisch“.¹⁶ Als Schriftsteller des ersten Stadiums sah Pinski den Begründer des professionellen jiddischen Theaters, Abraham Goldfaden, und dessen Zeitgenossen Moyshe Hurvits, Joseph Lateiner und andere. Als Erneuerer bezeichnete er Jacob Gordin, dessen Dramen lägen auf der „Grenze zwischen Kunst und Schund“; das dritte Stadium bestehe aus den Werken der modernen Schriftsteller wie I. L. Perez, Schalom Asch, Perez Hirschbein und ihm selbst. Abgesehen vom heute überholten Streben nach einer „folgerichtigen Entwicklung“, auf der diese Einteilung basiert, schuf Pinski hier eine Einschätzung der jiddischen Dramatik, auf die in späteren Arbeiten zu diesem Thema verwiesen wird,¹⁷ die aber doch kritisch zu sehen ist. Pinski bezeichnete nämlich fast alle Dramen vor Gordin, und auch einen Teil von dessen Theaterstücken, als „Schund“ und verwendete damit einen Begriff, der die Auseinandersetzung mit der jiddischen Dramatik bis heute negativ prägt.¹⁸

1918 beendete Bernard Gorin seine *Geshikhte fun yidishn teater* (*Geschichte des jüdischen Theaters*), in der auch die Entwicklung der Dramatik bis 1910 beschrieben wird.¹⁹ Auf die Jahrhunderte vor Abraham Goldfaden beschränkt sich die dreibändige *Geshikhte fun yidisher teater-kunst un drame, fun di elteste tsaytn biz 1750* (*Geschichte des jüdischen Theaters und Dramas, von der Frühzeit bis 1750*), von Isaak Schipper, erschienen 1923 bis 1927 in Warschau, in der sich der Autor gegen die Annahme stellt, daß es erst im 19. Jahrhundert jüdisches Theater gegeben hätte. Eine weitere wichtige Quelle zur jiddischen Theatergeschichte, *Zalmen Zylberweigs Leksikon fun yidishn teater*²⁰, beschäftigt sich sehr ausführlich mit den Dramatikern in biographischer und historischer Hinsicht und zitiert aus zeitgenössischen Kritiken, gibt aber wenig Einblick in die Ästhetik der Dramen. Jacob Mestel, Mither-

15 Vgl. Jüdische Zeitung. National-Jüdisches Organ. Wien, 3. Jg./1909, Nr. 32, 34, 38/39, 43, 44.

16 Pinski, Das jüdische Drama, in: Jüdische Zeitung, 3. Jg./1909, Nr. 44. 3.

17 Vgl. etwa Sandrow, Vagabond Stars, 152, 169.

18 Zu „Schund“ vgl. etwa Sandrow, Vagabond Stars, 91 ff.; ferner Dalinger, „Schund“, „Jargon“ und schöner Schein.

19 Vgl. Gorin, Di geshikhte fun yidishn teater, 2 Bd., 1923 (2), (jidd.). In der Sekundärliteratur wird des öfteren angemerkt, daß Gorins Theatergeschichte nicht immer vertrauenswürdig sei.

20 Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater. Vol. 1–6. 1. Bd. New York: 1931, 2. Bd. Warschau: 1934, 3. Bd. New York: 1959, 4. Bd. New York: 1963, 5. Bd. Mexiko City: 1967, 6. Bd. Mexiko City: 1969 (jidd.).

ausgeber von Zylbercweigs *Leksikon fun yidishn teater* und selbst am Theater tätig (um 1920 auch in Wien), schrieb in seinen Büchern über das jiddische Repertoire, allerdings als Zeitgenosse, der das Theater reformieren wollte.²¹ In Israil Bercovicis unveröffentlichtem Manuskript *Geshikhte fun yidishn teater*²² wird das jiddische Drama nur am Rande erwähnt; und in den beiden Bänden über *Yidisher teater in Eyrope tvishn beyde velt-milkhomes* (*Jüdisches Theater in Europa zwischen den beiden Weltkriegen*), herausgegeben vom Alveltlikher yidisher kultur-kongres in New York 1968 bzw. 1971, gibt es zwar eine Bibliographie des literarischen jiddischen Repertoires, jedoch keine Einzelarbeit über die jiddische Dramatik.²³

Als neue und thematisch breit angelegte Publikationen zur jüdischen Theatergeschichte sind die Bände *Yiddish Theatre: New Approaches* (ed. by Joel Berkowitz, 2003), *Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas* (ed. by Ahuva Belkin, 2008) und *Jewish Theatre: A Global View* (ed. by Edna Nahshon, 2009) zu nennen. Sie enthalten etwa Beiträge zur jiddischen Theaterhistoriographie,²⁴ zur Diskussion um den Begriff des jüdischen Theaters²⁵ sowie zu ausgewählten Autoren und Phänomenen dieser Theaterform, wie etwa zur Beziehung zwischen jiddischem und hebräischem Theater.²⁶ Auch die Betrachtung des jüdischen Theaters als interkulturelles bzw. hybrides Phänomen als relativ neuer Forschungsansatz ist an dieser Stelle zu nennen.²⁷

Nahma Sandrow bietet in *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theater* nicht nur einen interessanten Überblick über die jiddische Dramatik, sondern zitiert auch ausführlich aus Theatertexten (in englischer Übersetzung). In Arbeiten zur lokalen Geschichte des jiddischen Theaters wird die dort gespielte Dramatik meist nur am Rand behandelt.²⁸ Ausnahmen sind Michael Steinlaufs Arbeit über den polnisch-jüdischen Autor Mark Arnstein, in der auch auf die Aufführungsgeschichte von Gold-

21 Vgl. Mestel, *Teater, Di bine-drame*; ders., *Unzer teater* (jidd.).

22 Zu diesem Manuskript sowie Bercovicis Tätigkeit am jiddischen Theater in Bukarest vgl. Grözinger, *Die jiddische Kultur im Schatten der Diktaturen. Israil Bercovici – Leben und Werk*.

23 Vgl. *Yidisher teater in Eyrope tvishn beyde velt-milkhomes* (= *Jewish Theatre Between the Two World Wars. In Western Europe, the Soviet Union and the Baltic Countries*), 323–381 (jidd.).

24 Einen Überblick über diese bietet Berkowitz, *Introduction: Writing the History of the Yiddish Theatre*.

25 Vgl. Nahshon, *Introductory Essay: What is Jewish Theatre?*

26 Vgl. Levy, *Yiddish and Hebrew Theatre: On Dramatic Space and Audience*.

27 Vgl. dazu Belkin, *Introduction*, im Band *Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas*. Vgl. ferner Dalinger, *Interkulturalität, Kulturtransfer und das jüdische Theater*.

28 Vgl. etwa Kanfer, *Stardust Lost*; Karner, *Jüdische Identitäten in der Prager Theaterszene zwischen 1910 und 1939*; Mazower, *Yiddish Theatre in London*.

faden-Dramen in Polen eingegangen wird,²⁹ und die Dissertation über das jiddische Theater in New York von Rhoda Helfman Kaufman, in der anhand ausgewählter Dramen die These belegt wird, daß diese das Leben der Zuseher reflektierten.³⁰ Auch Peter Sprengels Arbeiten über jüdisches Theater in Berlin, in denen vollständige Zensurtexte aus dem Jiddischen übersetzter Dramen beziehungsweise ausführliche Zitate aus deutschsprachig-jüdischen Komödien zu finden sind, sind hier zu nennen.³¹

Zu den Werken der Begründer der modernen jiddischen Literatur, Mendele Moicher Sforim, Scholem Alejchem und Jizchok Leib Perez, gibt es neuere literaturhistorische Untersuchungen,³² und die dramatischen Schriften letzterer stehen im Zentrum spezieller Analysen. Jacob Weitzner beschäftigt sich mit *Sholem Aleichem in the Theater*, und von den dramatischen Werken Perez' zogen besonders *Bei Nacht auf dem alten Markt* und *Die goldene Kette* das Interesse der jiddistischen Forschung von Avraham Novershtern³³ und Khone Shmeruk³⁴ auf sich.

Weitere Forschungen nehmen sich gewisser Teilaspekte an, wie etwa die Aufarbeitung jiddischer Bibeldramen von Khone Shmeruk,³⁵ David Schneiders Analyse der in den modernen jiddischen Dramen verwendeten Sprachen, Ilana Bialiks Auseinandersetzung mit dem sogenannten „Schund“-Repertoire und Christian Tobias Langes Untersuchung über die Bearbeitung von Legendenstoffen.³⁶ Die israelische Theaterhistorikerin Ahuva Belkin befaßt sich eingehend mit dem Purimspiel, Jutta Baum beschäftigt sich mit „Queen Esther“ sowie den Dramen der Haskala.³⁷

29 Vgl. Steinlauf, Polish-Jewish theater: The case of Mark Arnshteyn.

30 Ausführliche Analysen finden sich zu An-Ski *Der Dibbuk*, Perez Hirschbein *Grüne Felder*, Jacob Gordin *Mirele Efras*, H. Leivick *Shop*, Schalom Asch *Der Gott der Rache*. Vgl. Kaufman, The Yiddish Theater in New York and the Immigrant Jewish Community: Theater as Secular Ritual.

31 Vgl. Sprengel, Scheunenviertel-Theater; ders., Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933.

32 Vgl. Glau, Jüdisches Selbstverständnis im Wandel; Roskies, A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling; Miron, A Traveler Disguised. The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century; Wisse, I. L. Peretz and the Making of Modern Jewish Culture. Zu den Frauenfiguren (auch in der Dramatik) vgl. Adler, Women of the Shtetl: Through the Eyes of Y. L. Peretz; Zucker, The Fathers on the Mothers and the Daughters: Women in the Works of the ‚klasikers‘/classical writers.

33 Vgl. Novershtern, Between Dust and Dance: Peretz's Drama and the Rise of Yiddish Modernism.

34 Vgl. Shmeruk, Peretses yiesh-vizie: Interpretatsie fun Y. L. Peretses ‚Bay nakht oyfn altn mark‘ un kritische oysgabe fun der drame.

35 Shmeruk, Yiddish Biblical plays, 1697–1750.

36 Bialik, Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre; Lange, Dramaturgische und theatrale Strategien bei der Bearbeitung von Legendenstoffen in der jiddischen Dramatik am Beispiel von Goldfadens „Shulamiss“ und An-Skis „Der Dibbuk“; Schneider, Is There A ‚Mystical Dialect‘ in Modern Yiddish Drama?

37 Vgl. Belkin, The ‚Low‘ Culture of the *Purimshpil*; Jutta Baum gab etwa Aaron Halle-Wolffsohn, *Leichtsinn und Frömmelei*, heraus, vgl. Baum, Och, Nachwort; dies.; Queen Esther.

Im Zentrum der neueren Forschung zur jiddischen Dramatik stehen die Werke von Abraham Goldfaden und Jacob Gordin. Nach Vorträgen in Oxford 1999 über die Rezeption Goldfadens in Krakau, von Mirosława Bulat, und zur Funktion der Musik in Goldfadens Operetten von Seth Wolitz³⁸ gab Joel Berkowitz im online-Magazin *Yiddish Theatre Forum* einen Überblick über den Stand der Goldfaden-Forschung, und Alyssa Quint präsentiert ihre Dissertation *The Botched Kiss: Avraham Goldfaden and the Literary Origins of the Yiddish Theatre*.³⁹ Goldfadens Zugang zum Theater sowie seine Werke *Shulamit* und *Messias Zeiten* stehen auch im Zentrum weiterer Forschungen.⁴⁰ Berkowitz forscht außerdem über das jiddische Zeitstück und publizierte über die Verbindungen der Texte Jacob Gordins u.a. jiddischer Autoren zu den Dramen von William Shakespeare.⁴¹ Auch Gordins Rezeption russischer Autoren, wie etwa Tolstoi, ist neuerdings Gegenstand der Forschung.⁴²

Nach der Aufarbeitung der Geschichte und Existenz des jüdischen Theaters in Wien sowie der Herausgabe einer hier 1926 entstandenen jiddischen Revue bzw. einer Edition von Quellen zu dieser Theaterform⁴³ begann die jüdische Dramatik innerhalb meiner Forschungsarbeiten einen breiteren Raum einzunehmen. Populäre jiddische und deutschsprachig-jüdische Theaterstücke und ihre Verbindungen zum Zionismus, sowie Propagandastücke, die während des Ersten Weltkrieges im jiddischen Theater gezeigt wurden, wurden analysiert.⁴⁴

Die sogenannten „Jargonschwänke“ stehen in Zentrum der Diplomarbeit von Werner Hanak-Lettner, der die von ihm untersuchten Theaterstücke als „Leo-

38 Diese Vorträge sind publiziert in: Berkowitz (ed.), *Yiddish Theatre: New Approaches*, mit einem Beitrag von Bulat, „From Goldfaden to Goldfäden“ in *Cracow's Jewish Theatres*, und Wolitz, *Shulamit and Bar kokhba: Renewed Jewish Role Models in Goldfaden and Halkin*.

39 Das „Yiddish Theatre Forum“ [YTF] ist „A Companion to MENDELE“ (*The Mendele Review* [MTR]: *Yiddish Literature and Language*). Die Goldfaden betreffende Ausgabe ist Vol. 06.012 TMR and Vol. 01.003 YTF, 12 December 2002. <http://www2.trincoll.edu/~mendele/ytfarc.htm>. [Zugriff: 18.9.2009].

40 Vgl. Wolitz, *Goldfaden: Theatrical Space and Historical Place for the Jewish Gaze*; Belkin, *Salvation Now? Ideology and Parody in Abraham Goldfaden's Messiah Time?!*; Kuligowska-Korzeniewska, *The Polish Shulamit: Jewish Drama on the Polish Stage in the Late 19th-Early 20th Centuries*.

41 Zum jiddischen Zeitstück referierte Berkowitz sowohl beim „International Academic Workshop on Yiddish Drama, Theatre, and Performing Arts“ im Juni 1999 in Oxford als auch 2002 bei der „Jewish Theatre Conference“ in London. Vgl. ferner: ders., *Shakespeare on the American Yiddish Stage*.

42 Vgl. Henry, *Jacob Gordin's Dialogue with Tolstoy: Di Kreytser Sonata*.

43 Vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“; dies., *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*. Vgl. außerdem Meisels, *Von Sechistow bis Amerika*.

44 Vgl. dies., „Jüdalj mit dem Wandersack“ bricht „auf nach Tel Aviv“; dies., *Fremd in Österreich*; dies., „Galizianer“ in Wien; dies., *Jiddische Dramen aus Wien*; dies., *Popular Jewish Drama in Vienna in the 1920s*; dies., *Die jüdische Heldin oder Herz und Hand fürs Vaterland*.

poldstädter jüdische Lokalpossen“ bezeichnet.⁴⁵ In Georg Wacks' Arbeiten zur Geschichte der Budapester Orpheumgesellschaft⁴⁶ und Publikationen zu Wiener Kabarets und deutsch-jüdischen Autoren der Kleinkunst- und Operettenszene⁴⁷ werden deutschsprachig-jüdische Theatertexte teilweise ausführlich zitiert und analysiert, wie auch in Werken zu bestimmten Perioden der Theatergeschichte.⁴⁸

Die theaterwissenschaftliche und literaturhistorische Forschung zu Dramen deutsch-jüdischer Autoren ist sehr unterschiedlich. Manche ihrer Verfasser, etwa Nathan Birnbaum, Max Nordau und Theodor Herzl, sind heute, wenn überhaupt, nur als Vertreter des Zionismus bekannt, waren aber zu ihren Lebzeiten produktive Dramatiker mit unterschiedlichem Erfolg. Ihre dramatischen Schriften werden erst seit kurzem aufgearbeitet, wobei die Rezeptionsgeschichte in diesen Fällen besonders interessant ist, da diese Dramen zur Entstehungszeit zum Teil heftige Diskussionen und Kontroversen auslösten.⁴⁹ Im Zusammenhang mit diesen Texten sei auf die ungedruckte Dissertation „*Wie ein Mantel ohne Kern*“. *Jüdische Identitätssuche im Theater und anderen Kulturinstitutionen* von Angelika Hausenbichl hingewiesen. Die ernsthaften Dramen Herzls und Nordaus werden hier mit sogenannten „Jargonschwänken“ in Verbindung gebracht, um so, wie eine Kapitelüberschrift lautet, darzustellen, wie das „Theater – Jüdisches Leben komprimiert an einem Abend“ zeigt.⁵⁰ In Bezug auf diese Texte und ihrer Stellung zwischen dem Streben nach Assimilation und dem Zionismus ist ferner Mark H. Gelbers Untersuchung *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism* zu nennen, in der auch das Phänomen der „Jüdisch-Nationalen Literatur“ zur Sprache kommt.

Ausführliche und neuere Arbeiten gibt es über die hier besprochenen Dramen der prominenten deutsch-jüdischen Autoren wie Richard Beer-Hofmann⁵¹, Arthur

45 Vgl. Hanak, Leopoldstädter Ortmetamorphosen; vgl. ders., Kasperl. Nestroy. Werbezirk; ders. *Frau Breier aus Gaya meets The Jazz Singer*.

46 Wacks, Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Variété in Wien 1889–1919; ders., Die Budapester Orpheumgesellschaft.

47 Vgl. Denscher u. Peschina, Kein Land des Lächelns. Fritz Löhner-Beda 1883–1942; Haider-Pregler, „Jeder Zeit ihre Kunst.“; dies., Die große Zeit der Wiener Kleinkunst; Haybäck, Der Wiener „Simplissimus“ 1912 – 1974; Veigl, Lachen im Keller; ders. (Hg.), Luftmenschen spielen Theater.

48 Vgl. Haider-Pregler, Tarnungen und (Ent-)Täuschungen.

49 Vgl. Hausenbichl, Nathan Birnbaum – Seine Bemühungen um das jüdische Theater und die jüdische Kultur; Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke; Schulte, Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau.

50 Vgl. Hausenbichl, „Wie ein Mantel ohne Kern.“.

51 Zu Beer-Hofmanns Dramen vgl. Eke, „Wandle – schaue – höre *Jisro-El!*“; Elstun, Richard Beer-Hofmann. His Life and Work; Helmes, „Qual und Leiden ließen meine Flügel neu sprießen“; Hoffmann,

Schnitzler⁵² und Stefan Zweig,⁵³ kaum aufgearbeitet ist jedoch Arnold Zweigs *Ritualmord in Ungarn*.⁵⁴

Aktuelle Theaterereignisse boten für die zeitgenössischen Kritiker immer wieder Anlaß, sich mit dem jeweiligen Drama und dieser Dramatik im Allgemeinen zu beschäftigen.⁵⁵ Leider war gerade im deutschen Sprachraum diese Beschäftigung durch die Barriere der Sprache oft oberflächlich und abwertend. Zwei zeitgenössische Autoren aber sollen hier erwähnt werden, da ihre Analysen und Artikel nach wie vor interessant erscheinen. Michael Weichert verfaßte eine „theaterpsychologische Studie“ über *Jakob Gordin und das jüdische Theater*, die 1918 in mehreren Folgen in der Monatschrift *Der Jude* erschien.⁵⁶ Auch Weichert polemisiert über gewisse Aufführungsbedingungen des jiddischen Theaters und deren negative Einflüsse auf die Dramatiker, seine Arbeit ist dennoch auf dem Stand der damaligen theaterwissenschaftlichen Forschung und grundlegend für das jüdische Drama. Neben Weicherts Studie verdienen die Kritiken und Artikel über jüdische Dramen, die in der Zeitschrift *Jüdisches Theater*⁵⁷ erschienen, auch heute noch Aufmerksamkeit. Diese Beiträge sind nicht namentlich gezeichnet, vermutlich stammen sie aus der Feder des Herausgebers der Zeitschrift, Jesekiel Lifschütz.⁵⁸ Seine Artikel über jüdische Dramen, aus denen in der vorliegenden Arbeit oft zitiert wird, bestechen

Die Gewißheit des Glaubens – Richard Beer-Hofmanns und Moritz Heimanns jüdische Dramen; Kleinewefers, Das Problem der Erwählung bei Richard Beer-Hofmann; Liptzin, Richard Beer-Hofmann; Mayer, Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle; Peters, Richard Beer-Hofmann – Ein jüdischer Dichter? Jüdische Identität im Wien der Jahrhundertwende; Scherer, Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne; Thomasberger, Ein festgefügtter Satz erklingt; ders., *Der Graf von Charolais* oder der Abschied vom Trauerspiel; Werner, Richard Beer-Hofmann; Žmegac, Judenbilder der Jahrhundertwende; ders., Der verfremdete Jude.

52 Zu Schnitzlers *Professor Bernhards* s. etwa Mayer, Theater in Wien um 1900; Richter, Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur; Yates, The Tendentious Reception of *Professor Bernhards*. Documentation in Schnitzler's Collection of Press-Cuttings, in: Vienna 1900, 108–125.

53 Zu Stefan Zweigs *Jeremias* vgl. Beck, Nachbemerkenungen des Herausgebers; Gelber, Stefan Zweig, Jiddisch und die ostjüdische Kultur; Pyo, Hoffnung und Verzweiflung im Werk Stefan Zweigs.

54 Nicht erwähnt wird es etwa in Alfred Bodenheimers Beitrag über Arnold Zweig, vgl. Bodenheimer, Zweig, Arnold, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 633–638. Zur Rezeption finden sich aber interessante Hinweise in Reiterer, „Herr Direktor Heine, sehen Sie sich Frl. Bergner an“.

55 Vgl. Dalinger, Quellenedition.

56 Weichert, Jakob Gordin und das jüdische Theater, in: *Der Jude*, 1918, Jg. 3, 27–32, 88–96, 130–139, 180–191.

57 *Jüdisches Theater* kam in insgesamt 9 Nummern 1920/1921 in Wien heraus.

58 Jesekiel Lifschütz ist höchstwahrscheinlich identisch mit Ezekiel Lifschutz, der 1902 in Radom, Polen, geboren wurde, 1923 in die USA kam und sich in New York niederließ. Er publizierte in jiddischen und amerikanischen Blättern, etwa in *Literarische bleter* und *YIVO bleter*. Von 1954 bis 1973 war Lifschutz Archivar im YIVO Institute for Jewish Research, New York. Vgl. Guide to the YIVO Archives.

durch die umfassende Kenntnis der jiddischen und deutschsprachig-jüdischen Dramatik und deren Bezüge zur Theatergeschichte bzw. zu ihrem jüdisch-kulturellen und religiösen Hintergrund.

METHODE

Die Geschichte des jüdischen Theaters im deutschsprachigen Raum (bis 1933 bzw. 1938) wurde erst in den letzten Jahren (etwa seit 1990) aufgearbeitet und beschrieben und damit zu einem Teil der europäischen Theatergeschichte sowie zu einem Gebiet der Theaterwissenschaft. Analog zur historischen Aufarbeitung des jüdischen Theaters – und von da her motiviert, da die Frage nach der Existenz und Geschichte dieser Theaterform die Frage nach seinen Texten evoziert – soll nun dem Kanon der bekannten, vielleicht exotischen, auf jeden Fall aber gedruckt vorliegenden oder zumindest in seltenen Inszenierungen greifbaren Dramatik eine neue Gruppe hinzugefügt werden – die jüdische Dramatik.

Die Methode dieser Arbeit entstand in der Auseinandersetzung mit den Besonderheiten der jüdischen Theatertexte. Eine kurze Zusammenfassung dieser teilweise schon erwähnten Eigenheiten soll die Voraussetzungen deutlich machen:

1. DIE THEATERTEXTE SIND SPRACHLICH HETEROGEN. Der Korpus der jüdischen Dramatik definiert sich nicht durch *eine* Sprache, sondern durch den Gebrauch sowohl „interner“ jüdischer (Jiddisch und Hebräisch) als auch „externer“ christlicher Sprachen (Deutsch, Russisch, Polnisch, Ukrainisch u.a.). Wie der Fall des *Dibbuk* zeigt, kann der Weg von der Erstfassung zu jenem Text, der bekannt wird, über drei Sprachen und mehrere Zufälle führen; außerdem gibt es Texte, in denen mehrere Sprachen verwendet werden. Diese Fakten der Textgenese bzw. -beschaffenheit bedingen den Umstand, daß die jüdische Dramatik keiner speziellen Philologie zugehörig ist.
2. DIE ÄSTHETISCHE UND DRAMATURGISCHE HETEROGENITÄT. Vom dezidiert literarischen Drama bis zum schnell geschriebenen, halb auf der Probe entstandenen Text ist alles möglich. Es gibt vom Singspiel und Lebensbild bis zur Shakespeare-Bearbeitung, von der Revue bis zur Arbeitertragödie, vom Schwank bis zum Lehrstück alle denkbaren Formen, und innerhalb der Formen „Mischungen“ derselben, wie es die von Joseph Roth stammende Formulierung „Trauerspiele mit Gesang und Tanz“⁵⁹ auf den Punkt bringt.

⁵⁹ Roth, *Das Moskauer jüdische Theater*, 676.

3. DIE HETEROGENITÄT DER ÜBERLIEFERUNG UND EDITION. Theatertexte einiger Autoren liegen in Editionen aus den letzten Jahren vor, die entsprechenden Texte können unter besten Voraussetzungen untersucht werden. Andere aber – und es sind *viele* andere – haben nur als handgeschriebenes Zensorexemplar überlebt. Anhand der Theaterstücke, die auch gedruckt wurden, läßt sich der Abstand zwischen Stücktext und Zensurfassung erkennen, bei einer neuen Lesung und Sichtung jüdischer Dramen sind diese Fassungen einerseits ein Glücksfall – ohne sie wäre der Text vollständig verloren –, andererseits läßt sich aus den Stücken, die auch gedruckt vorliegen, keine einheitliche Vorgangsweise beim Anfertigen der Zensurfassung erkennen. Und sogar bei einer einheitlichen Vorgangsweise könnte man kaum auf den vollständigen Text rückschließen.
4. DER KULTURELLE UNTERSCHIED UND DIE SOZIALE FUNKTION. Familie und Religion, Tradition und Assimilation, Antisemitismus: die jüdischen Stücke werden von diesen zentralen Themen bestimmt, weit über die Grenzen der Genres und Formen hinaus. Das jüdische Theater war immer das Theater einer Minderheit oder Randgruppe, aus der Bedrängtheit dieser Gruppe ergab sich, daß auch in Theatertexten des „leichten Genres“, wie in Singspielen, Operetten und Melodramen, sich Themen und Motive wie Antisemitismus und Ritualmordlegende finden. Vom Anspruch des Theaterstücks läßt sich nicht ableiten, welche Themen zu erwarten sind und welche nicht. Dazu kommt die soziale Funktion des jüdischen Theaters: Die Aufführungen der Stücke – ob zur Unterhaltung oder mit literarischem Anspruch – waren auch Gelegenheiten, einander zu treffen, sich in der eigenen Sprache auszutauschen, als oft angefeindete Randgruppe nicht in Vereinzelung oder Resignation zu verschwinden. Außerdem waren viele Autoren jüdischer Stücktexte gleichzeitig Schauspieler, Regisseure, Leiter von Theatergruppen, Souffleure, eben Theaterleute, die für ihre Truppe schrieben und dabei die Anforderungen des Tages, der Kasse, des Anspruchs der Schauspieler zu bedenken und zu erfüllen suchten. Diese Situation unterscheidet die Texte des jüdischen Theaters von allen zeitgleich entstandenen, die schon längst Bestandteil des Kanons der theater- und literaturwissenschaftlichen Forschung sind.

Die Theatertexte, die die Grundlage dieser Arbeit bilden, sind fast ausnahmslos wenig oder gar nicht bekannt. An-Skis *Dibbuk*, das sicherlich präsenteste Stück, ist bestenfalls vom Hörensagen geläufig, fast alle weiteren Stücke sind vergessen. Diese vergessenen jüdischen Theatertexte sollen nun ihren Platz in der Theaterliteratur finden, indem der Versuch unternommen wird, für einen bestimmten Ort und einen klar umrissenen Zeitraum die Weite der Möglichkeiten der jüdischen

Dramatik aufzuzeigen. Der Korpus der Theatertexte, die während der ungefähr fünfzig Jahre in Wien gespielt und/oder geschrieben wurden, erlaubt sowohl einen weitläufigen Überblick als auch einen tiefgehenden Einblick in das jüdische Theater, seine vielfältigen Verbindungen mit den Dramen seiner Zeitgenossen und der Theatergeschichte, seine eigene Entwicklung, seine Probleme und deren Diskussion. Es tauchen Theatertexte auf, die unter anderen, glücklicheren Umständen längst zum Kanon der Theaterliteratur gehören würden, ganz ohne den Ruf der Skurrilität oder des Extravagananten. Stücke für das Theater eben, nicht mehr, nicht weniger.

Um diese Theatertexte zu lesen und zu sichten, sie neu und im Zusammenhang zu interpretieren, ist eine Methode notwendig, die die Eigenheiten berücksichtigt, indem sie aus diesen Eigenheiten entwickelt wird. Jede auf einen vollständigen, autoritativen Text angewiesene Methode kann nicht den ganzen Korpus der Stücke abdecken. Zum Teil werden von den Textvorlagen nicht einmal philologische Mindestanforderungen erfüllt. In Einzelfällen ist überliefert, daß die Schauspieler einer Truppe den Text aus der gemeinsamen Erinnerung rekonstruierten. Einen Text als Textbuch, als eine (vielleicht nur hand-)geschriebene, autoritative Grundlage, gibt es hier nicht mehr, die Vorgangsweise nähert sich der Oralität. Abgesehen von den erwähnten Heterogenitäten gibt es auch z.B. geographische (zwischen Rußland und New York), die sich auf Formen und Überlieferung auswirken. Was als zerbrochene Scherbe überlebt hat, wie die aus Inhaltsangaben in den Rezensionen und einigen Szenenfotos rekonstruierbare Story von Abisch Meisels' *Chassene im Städtel*, muß dieser Methode genauso selbstverständlich sein wie ein detailliert edierter und dokumentierter, vielfältig mit Büchern und Aufsätzen umkreister Theatertext von Arthur Schnitzler. Improvisationsfreudigkeit und Pragmatismus der Form zeichnen viele jüdische Theatertexte aus, aber auch diese Eigenheiten sind keine allgemeinen Merkmale.

Eine für den gesamten Korpus jüdischer Theaterstücke brauchbare und praktikable Methode muß bei den einfachsten Dingen beginnen. Nichts darf vorausgesetzt werden. Wenngleich es schon einzelne Versuche gegeben hat und gibt, systematisch über die Dramen des jüdischen Theaters zu schreiben (s. Forschungsstand), so hat die kontinuierliche, vielfältige und an mehreren Orten gleichzeitige theaterwissenschaftlich-historische Aufarbeitung des jüdischen Theaters im deutschsprachigen Raum erst um 1990 begonnen. Aus diesem Umstand erhalten alle Arbeiten zu diesem Thema den Charakter der Rückgewinnung eines Materials, das vorher nicht in seiner Fülle sichtbar war und das nach einer ihm gemäßen Methode verlangt:

1. ANDERS ALS DIE SONSTIGEN, HEUTE BEKANNTEN UND GESPIELTEN THEATERTEXTE AUS DEM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT HAT EIN GROSSER TEIL DER JÜDISCHEN DRAMEN WENIGER EINEN SPRACHLICH-LITERARISCHEN ALS VIELMEHR EINEN UNTERHALTENDEN BIS MORALISCH-BELEHRENDEN ANSPRUCH. Interpretationsmodelle, die eine *literarische* Intention des Autors voraussetzen, sind für diesen Teil unbrauchbar. Beim jüdischen Theater handelt es sich zum Teil um nichtliterarisches Theater, dem die physische Präsenz des Schauspielers (als Star der Truppe, als „Primadonna“), die als einfacher Motor der Aufführung funktionierende Story, die Stimme, die singt und (meistens) Jiddisch spricht, dem die Musik und die Kostüme wichtiger sind als ein korrekter Text und ein aus dem Text entwickelter Anspruch. In vielen Fällen verhindert die soziale Funktion einer Aufführung ihre Verwendung als kultureller Aufputz. Der Begriff eines „Premierenpublikums“ etwa ist für die Bedingungen, unter denen sich das jüdische Theater und seine Dramatik entwickeln mußten, kaum anwendbar. Gleiches gilt für die Begriffe Texttreue und -deutung, Interpretation durch Inszenierung. Die Funktion dieses Theaters – und seiner Dramatik – ist grundlegender, direkter. Die improvisierte Aufführung im Gasthaus eines Dorfs in der russischen Provinz oder in einer Singspielhalle in Wien konnte mit nichts rechnen und sich auf nichts verlassen, außer auf Körper und Stimme, Musik und Story und die eventuell darin enthaltene Moral.
2. DA VIELE DER JÜDISCHEN BÜHNENTEXTE UNBEKANNT SIND, MUSS DIE GRUNDLAGE JEDER WEITEREN BESCHÄFTIGUNG EINE KOMMENTIERENDE INHALTSANGABE, EINE ART NACHERZÄHLUNG ODER NARRATIVE DARSTELLUNG SEIN. Durch diese Form läßt sich der Abstand zwischen den als vollständig Theatertext vorliegenden und den nur rudimentär überlieferten oder nur indirekt, aus Rezensionen und Berichten erschließbaren dramatischen Texten aufheben. Die Qualität der Überlieferung wird nicht wiederholt oder weitergeschrieben. Nur so kann den bisher vernachlässigten Dramen zu ihrem Recht verholfen werden. Die vorliegende Arbeit erhält dadurch, als ein zweites Ergebnis, den Charakter eines Kompendiums jüdischer Theaterstücke. Zur Rückgewinnung des Materials gehört auch die ausführliche Bibliographisierung aller behandelten Texte: Bücher, Zeitschriftenabdrucke, als Zensorexemplar oder Manuskript, hand- oder maschingeschriebene Texte, Übersetzungen.
3. AUFGRUND DER WICHTIGKEIT DER THEMEN FÜR DAS JÜDISCHE THEATER SIND DESSEN TEXTE IN THEMATISCHEN GRUPPEN GEORDNET. Versuche, andere Ordnungen zu finden, haben sich als nicht praktikabel und den Anforderungen des Korpus zuwiderlaufend herausgestellt. Da hier erstmals eine bisher unbekannte Gruppe von Stücken vorgestellt und aufgearbeitet wird, wurde auf

eine übersichtliche, dem Material entsprechende und – soweit ein vielfältiger Organismus wie ein Theatertext dies zulässt – stringente Ordnung größten Wert gelegt. Deshalb im Folgenden eine kurze Darstellung der einzelnen Kapitel:

„Familie“ und „Antisemitismus“ haben sich als die zentralen Materien erwiesen, gefolgt von Texten, denen Stoffe aus der Zeit vor der Diaspora bzw. Legenden und Mythen zugrunde liegen. Auch innerhalb der Themenbereiche wurde nach inhaltlichen Kriterien vorgegangen: Die Texte wurden erst nach historischen Gesichtspunkten (z.B. „Liebe und Partnerwahl, Ehe und Familie“, „Jüdische Familien in einer geschlossenen jüdischen Welt“) geordnet, dann nach den darin enthaltenen Konflikten („Konflikte rund um Partnerwahl und Verheiratung“), nach den konkreten dramatischen Situationen („Arrangierte Ehen: Das Mädchen und der ihm bestimmte Bräutigam“), und schließlich nach den in den Texten gebotenen Lösungen („Komödien und Possen, in denen sich die Mädchen zur Wehr setzen“; bzw. „Jiddische Melodramen und ‚Legenden‘ über Mädchen, die sich nicht wehren können“).

Die Abschnitte des Antisemitismus-Kapitels ergaben sich ebenfalls aus den Dramen, wobei interessante Differenzen zwischen den west- und osteuropäischen Autoren sichtbar wurden. Um 1900 stand in den in Wien und Deutschland verfaßten Theatertexten die Krise der Assimilation im Zentrum („Trauerspiele der Assimilation“), in den osteuropäisch-jiddischen Texten aber die Pogrome („Pogromdramen“). Das Thema dieser Dramen ist Antisemitismus, dessen unterschiedliche Formen in West- bzw. Osteuropa die jeweilige Dramatik prägten, während judenfeindliche Mythen (etwa die Ritualmordlegende) von west- und osteuropäischen Autoren aufgegriffen wurden.

Eine Schwierigkeit bei der Einteilung nach Themen ist, daß nur die wenigsten Theaterstücke ein einziges Thema enthalten, zum Beispiel handeln die „Pogromdramen“ meist innerhalb einer Familie, die sich aufgrund der Folgen des Pogroms auflöst. Viele Dramen enthalten also weit mehr Themen und Motive, als bei einer Kategorisierung berücksichtigt werden kann. Hier wurde der Versuch unternommen, das jeweilig dominierende Thema herauszufiltern, aufgrund dessen der Theatertext einem bestimmten Themenbereich zugeordnet wurde.

Innerhalb der einzelnen Themenbereiche wurde versucht, auf Übereinstimmungen und Differenzen zwischen der jiddischen und der deutschsprachig-jüdischen Dramatik einzugehen. Soweit möglich, wurde der Frage nach Vorlagen aus der Weltdramatik im Hinblick auf Figuren (etwa Henrik Ibsens Titelheldin Nora) und Motive (Faust-Motiv in Gordins *Gott, Mensch und Teufel*) nachgegangen, um deutlich zu machen, daß die jüdische Dramatik – einschließlich der Jiddischen – ein potentieller Teil der Weltdramatik ist.

4. AUFGRUND DER INHALTSREKONSTRUKTIONEN ODER NACHERZÄHLUNGEN LASSEN SICH VIELFÄLTIGE AUSSAGEN ÜBER ROLLEN UND PERSONEN DER DRAMEN MACHEN. Durch die inhaltliche Anordnung der Theatertexte ist es möglich, die jeweiligen Themen, ihre Verarbeitung in den verschiedenen dramaturgischen Formen und ihre Gestaltung in den einzelnen Figuren aufzuarbeiten. Es lassen sich vielfältige Aussagen über die Wandlung von Themen im Lauf der Zeit machen, über die Unterschiede zwischen z.B. in Rußland oder den USA schreibenden Autoren, über die Darstellung der Familie etc. Diese Bereiche waren den Autoren der jüdischen Stücke ein Anliegen, und es ist heute möglich, auf sie ausführlich einzugehen. Ein wichtiger Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit der Interpretation der Rollen, mit ihrer sozialen Verortung, den möglichen Verweisen untereinander, um Konstanten und Veränderungen herauszuarbeiten. Das jüdische Theater als Theater einer oft angefeindeten Minderheit war immer hellhörig für die Probleme seiner Minorität, und die politischen Veränderungen der Umwelt haben genauso Eingang gefunden wie die sich daraus ergebenden Konflikte.

FORMALE HINWEISE

Namen, Titel etc. werden in deutscher Sprache genannt, auch wenn der Originaltext in Jiddisch ist. Die jiddische Namensform bzw. der jiddische Titel wird in Klammer dazugeschrieben.

Die Transkription jiddischer Namen, Titel, Zitate erfolgt nach den Regeln des YIVO. Wird allerdings aus einer bestehenden Transkription zitiert, wird deren Schreibweise beibehalten und nicht den Regeln des YIVO angepaßt.

Kursiviert sind die Titel aller selbständigen Werke (Bücher, Dramen, Filme, Periodika), auch in den Anmerkungen, soweit sie dort im Fließtext genannt werden; in einer Quellenangabe jedoch nicht.

In allen Zitaten werden die Schreibweisen der Originale beibehalten, auch wenn sie veraltet wirken. Nur offensichtliche Druckfehler werden stillschweigend korrigiert, notwendige Ergänzungen in [eckige Klammern] gesetzt. Hervorhebungen in den Originalen werden im Zitat *kursiviert*.

In Zitaten aus dramatischen Texten werden die Namen der jeweiligen SPRECHER in Käpیتالchen gesetzt, Regieanweisungen *kursiviert*.

Bei Zitaten aus Kritiken und Dramen findet sich in den Fußnoten ein „ausführlicher Erstbeleg“, da gleich klar sein soll, wo und wann eine Kritik erschien bzw. auf welcher Ausgabe eines Dramas die Inhaltsbeschreibung/Analyse basiert.

ÄSTHETISCHE UND DRAMATURGISCHE
GRUNDLAGEN DER JÜDISCHEN DRAMATIK

ZUR JIDDISCHEN SPRACHE UND DRAMATIK

ZUR ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DER JIDDISCHEN SPRACHE

Die jiddische Sprache⁶⁰ entstand im Mittelalter im Rheinland aus mittelhochdeutschen Dialekten und enthält Elemente des Hebräischen, Aramäischen und der romanischen Sprachen.⁶¹ Die Entwicklung kann in vier Perioden gesehen werden: 1. das Anfangsjiddisch (bis etwa 1250); 2. Altes Jiddisch (1250–1500); 3. Mittleres Jiddisch (1500–1700); und 4. Modernes Jiddisch (seit 1700). Aus der ersten Periode gibt es keine schriftlichen Zeugnisse, in Altjiddisch sind um 150 Werke erhalten, die meisten religiöser Natur, aber auch Übersetzungen profaner Romane und Epen aus europäischen Sprachen zählen dazu. In der Periode des Mittleren Jiddisch begannen sich in West- bzw. Osteuropa eigene Formen des Jiddischen herauszubilden. Die westjiddische Literatur umfaßte religiöse Werke sowie Bücher über Medizin, Geschichte und erzählende Literatur, während sich die ostjiddische auf religiöse Werke und einige Übersetzungen beschränkte. Bis ins 19. Jahrhundert gab es zwei Ausformungen des Jiddischen, Westjiddisch und Ostjiddisch, beide Zweige waren in ihrer Basis dem Deutschen verwandt, beide beinhalteten hebräische, romanische und slawische Elemente, wobei im Ostjiddischen die slawischen Sprachen größeren Einfluß hatten. Westjiddisch wurde im deutschen Sprachraum gesprochen, in Holland, Deutschland, im Elsass, in der Schweiz, der Lombardei, in Österreich und im Sudetenland; Ostjiddisch in den slawischsprachigen Gebieten, in Polen, Litauen, Lettland, Estland, Weißrußland, im Osten der Slowakei und Ungarns, im Norden Rumäniens und in der Ukraine. Das Ostjiddische nahm viele Elemente der slawischen Sprachen auf und entwickelte sich seinerseits in drei Formen, in: 1. ein nördliches Jiddisch, das in den baltischen Ländern, in Weißrußland und Litauen gesprochen wurde („o-dialect“); 2. ein polnisches Jiddisch („u-dialect“); 3. ein südliches Jiddisch, das in der Ukraine, in Ostgalizien, der Bukowina und Moldawien verbreitet war.

60 Zum Terminus „Jiddisch“: „Von ihren Sprechern wurde die Sprache ‚tajtsch‘, also ‚deutsch‘, oder hebräisch ‚loschn aschkenas‘, ‚deutsche Sprache‘, genannt. ‚Jiddisch‘ ist zunächst einmal ein Adjektiv mit der Bedeutung ‚jüdisch‘. Als Bezeichnung der Sprache wurde es erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts von jüdischen Immigranten in den USA gebraucht. Das englische Wort ‚Yiddish‘ diente wiederum als Grundlage für das deutsche ‚Jiddisch‘, das vor allem durch den Jiddisten Salomon Birnbaum etabliert wurde.“ Reershemius, *Jiddische Sprache und Kultur*, 219.

61 Vgl. Weinreich, *History of the Yiddish Language*, vol. 1, 11.

Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts wurde das Jiddische im deutschsprachigen Raum immer weniger verwendet, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts war es in Deutschland kaum mehr in Gebrauch, während sich ab dieser Zeit das Ostjiddische mehr und mehr zur Literatursprache entwickelte.⁶² „Wenn man heute von der jiddischen Sprache redet, ist damit das Ostjiddische gemeint“, so Gertrud Reershemius.⁶³

Durch die (meist von Verfolgungen bedingten) Wanderungen der Juden verbreitete sich das Jiddische außerhalb Europas in Nord- und Südamerika, Palästina, Asien und Südafrika, 1935 gab es in aller Welt über 10 Millionen jiddischsprachige Menschen.⁶⁴ Im Lauf der Jahrhunderte wurde die jiddische Sprache von ihren Trägern nicht nur verbreitet, sondern auch geformt und ausgebildet. Im Folgenden wird nur in groben Umrissen auf die Entwicklung der jiddischen Literatur eingegangen,⁶⁵ genau aber wird untersucht, ob und wie sich die spezifische Entstehung und Geschichte des Jiddischen auf die dramatischen Texte in dieser Sprache auswirkte.

Bis ins 20. Jahrhundert (bis zur Shoah) lebten die meisten jiddischsprachigen Juden in Osteuropa, in bestimmten Stadtteilen größerer Städte und in jüdischen Siedlungen (jidd. „shtetlekh“, Sing. „shtetl“) auf Gebieten der heutigen Länder Rußland, Lettland, Ukraine, Polen und Rumänien. Die osteuropäischen jüdischen Gemeinden waren bis ins 19., teilweise bis ins 20. Jahrhundert vom traditionellen jüdischen Leben geprägt, in dem profane Literatur und Theater wenig galten oder verboten waren. Der starke Einfluß des Glaubens auf den Alltag bestimmte auch die Verwendung der Sprachen. Das Jiddische galt als „niedrige“ Sprache, die im profanen Alltag, bei den täglich notwendigen Verrichtungen im Beruf und in der Familie verwendet wurde, während man in der Synagoge, bei sakralen Verrichtungen und Riten Hebräisch sprach. Otto Best über die unterschiedliche Verwendung des Jiddischen und des Hebräischen:

62 Diese kurze Darstellung der Entwicklung des Jiddischen folgt Copeland, *The Language of Herz's Ester*, 102–105. Eine sehr informative und kurze Einführung in das Jiddische bietet Reershemius, *Jiddische Sprache und Kultur*, 219 ff.

63 Reershemius, *Jiddische Sprache und Kultur*, 219.

64 Ost- und Mitteleuropa 6 767 000; Nordamerika 2 987 000; Westeuropa 317 000; Palästina 285 000; Süd- und Mittelamerika 255 000; Afrika 56 000; Asien (ohne Palästina) 14 000; Australien 9 000 – vgl. Best, *Mameloschen*, 28. Best zitiert diese Zahlen nach Uriel Weinreich, *Colloquial Yiddish. An Introduction to the Yiddish Language and to Jewish Life and Culture*. New York: 1960.

65 Einen guten Überblick über die Entstehung der jiddischen Literatur bietet Shmeruk, Ch. *Yiddish Literature*. In: *Encyclopaedia Judaica*, vol. XVI, Jerusalem: Keter, 1971, 798–833. Zur Funktion des Hebräischen bzw. des Jiddischen: 799.

„Hebräisch, die heilige Sprache, *loschen kojdesch*, wie sie jiddisch heißt, spielte eine ähnliche Rolle wie das Lateinische. Als Sakral- und Gelehrtensprache bestimmte sie die geistige Existenz des jüdischen Menschen, setzte aber Bildung und Erziehung voraus. Sie war nicht die Muttersprache der Juden im mitteleuropäischen Exil; diese Rolle blieb dem Jiddischen, der *mameloschen*, vorbehalten.“⁶⁶

Die Zuweisung des Jiddischen „ins Haus“, in die Familie, prägt auch die Entstehung der literarischen Werke, deren Verfasser sich oft dezidiert an die Frauen wandten, wie Jakob ben Isaak Aschkenasi (1550–1628) mit der *Zeno ureno* („Tsenerene“) oder „Bibel der Frauen“, einer Sammlung von Predigten, passend zu den Bibelabschnitten der einzelnen Wochen, die um 1600 erstmals gedruckt wurde und bis heute gelesen wird;⁶⁷ wie dieses religiöse Werk wandten sich die im 19. Jahrhundert von Isaac Meir Dik (1808–1893) geschriebenen jiddischen Romane sowie Texte von Israel Aksenfeld (1787–1862) vorwiegend an ein weibliches Publikum.⁶⁸

Am Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen der jüdischen Aufklärung, der Haskala, begannen sich die Funktion und das Ansehen der jiddischen Sprache zu verändern. In seinem Buch über Mendele Mojcher Sforim (d.i. Sholem Yankev Abramovitsh) analysiert Dan Miron⁶⁹ die Entwicklung der ostjiddischen Literatur im 19. Jahrhundert und welche dramatischen Formen die jiddischen Autoren benutzten, daher wird im folgenden öfter auf Miron Bezug genommen. Anschaulich beschreibt er die vorurteilsvolle Haltung jiddischer Schriftsteller zum Jiddischen (das Ziel der Maskilim war eigentlich die Verwendung und Modernisierung der hebräischen Sprache) und die Änderung dieser Einstellung im späten 19. Jahrhundert. Miron meint, die Autoren hätten sich für die Verwendung des Jiddischen geschämt und deshalb – wie eben „Mendele“ und „Sholem Alejchem“ – Pseudonyme angenommen, bevor sie selbst aufgrund ihrer eigenen Werke und deren Rezeption das Jiddische als Literatursprache anerkannten. Wie weit Miron's These auf die einzelnen Autoren zutrifft, ist hier nicht wesentlich; die ambivalente Haltung der Autoren aber zeigt die kritische Distanz zum Jiddischen von Seiten gebildeter Juden – eine Distanz, die sich im Hinblick auf das jiddische Theater auch noch im

66 Best, *Mameloschen*, 90 [Hervorhebungen im Original]. Zum Ansehen und Gebrauch des Hebräischen vgl. auch Grözinger, *Sprache und Identität – Das Hebräische und die Juden*, 78 ff.

67 Zur „Tsenerene“ (*Go forth and see*) vgl. Weissler, *Prayers in Yiddish*, 176. Vgl. auch Reershemius, *Jiddische Sprache und Kultur*, 220.

68 Isaac Meir Dik schrieb Romane und volkstümliche realistische Geschichten, die von Männern und Frauen gelesen wurden und sehr populär waren, besonders aber wandte er sich an seine „lieben Leserinnen“. Vgl. Best, *Mameloschen*, 167. Zu Aksenfeld vgl. Best, *Mameloschen* 160 f.

69 Vgl. Miron, *A Traveler Disguised*.

20. Jahrhundert findet und die die Entstehung und Entwicklung der jiddischen Dramatik beeinflusste.

DAS PURIMSPIEL

Bevor die Maskilim im 18. und 19. Jahrhundert begannen, zur Aufklärung ihrer jüdischen Zeitgenossen gedachte dramatische Texte in jiddischer Sprache zu verfassen und zu verbreiten, gab es jüdische Spielleute und Schauspieler, die sich aber mit ihrer Kunst außerhalb der jüdischen Gemeinschaft stellten;⁷⁰ innerhalb dieser gab es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nur eine dramatische Form, das Purimspiel.

Das Purimspiel wird anlässlich des Purimfeiertages aufgeführt, „zur Erinnerung an die Errettung der Juden aus Todesgefahr durch Esther, die zweite Frau des Königs Ahasveros“⁷¹. An Purim, das jährlich am 14. Adar (ungefähr Ende Februar, Anfang März) gefeiert wird, wurden und werden Feiern, Paraden und Feste veranstaltet, man beschenkt seine Freunde und lädt sie zum Essen ein, und es soll Alkohol in großen Mengen getrunken werden.⁷² An Purim werden von Laiendarstellern (Mitgliedern der jüdischen Gemeinde und bis ins 20. Jahrhundert ausschließlich Männern) Purimspiele aufgeführt, deren erste aus dem 16. Jahrhundert überliefert sind. Theaterhistorisch interessant sind die Purimspiele, weil sie, wie Otto Best schreibt:

„[...] wie die Parallelerscheinungen in der christlichen Literatur ihren Ursprung im geistlichen Bereich [haben]. Dramatisierung bekannter biblischer Ereignisse und Gestalten findet sich hier wie dort. Im 15. Jahrhundert entstand das erste jüdische Drama, eine Dramatisierung des biblischen Berichts von der Opferung Isaaks.“⁷³

Seit dem 17. Jahrhundert gibt es Purimspiele in jiddischer Sprache, die Stoffe stammen vor allem aus der Bibel,⁷⁴ ausgeführt wurden sie (soweit die Texte überliefert sind) nach durchaus weltlichen Vorbildern, etwa die Komödie *Der Verkauf Josefs*

70 Einen ersten Einblick in diese Thematik bieten etwa Lewis Sowden, Frederic R. Lachman: Theater, from 1600 to the 20th century, in: E. J. vol. 15 (1971), 1052–1058.

71 Best, Mameloschen, 124.

72 Zu theatralen Veranstaltungen an Purim s. Dalingen, „Verloschene Sterne“, 19f. Zum Feiern von Purim vgl. Hannover, Gelebter Glaube, 94ff. Zu Purimfesten von Spanien bis Görz s. Salmen, „... denn die Fiedel macht das Fest“, 107–110. Zum Purimspiel vgl. Belkin, The ‚Low‘ Culture of the *Purimshpil*.

73 Best, Mameloschen, 124.

74 Vgl. Shmeruk, Yiddish Biblical Plays 1697–1750.

(1712), die in Form und Stil der deutschen Hanswurstkomödie ähnelt.⁷⁵ Die Grundlage des Purimfestes aber ist die Purimerzählung, die in der *Megillat Ester*, der *Esterrolle* (= das *Buch Esther*) niedergeschrieben ist; diese zu verlesen, ist Teil des Purimfestes. Die Geschehnisse, aufgrund deren die *Megilla Esther* entstand, fanden etwa 480 v. Chr. statt, im Reich des persischen Königs Ahasveros. Die dramatische Grundkonstellation des Esther-Stoffes basiert auf der Geschichte vom Perserkönig Ahasveros und seiner zweiten Frau Esther, einer Jüdin, dem Bösewicht Haman und dem Weisen Mordechai, Esthers Onkel.

Ahasveros erwählte Esther aufgrund eines Schönheitswettbewerbes zu seiner zweiten Frau, ohne zu wissen, daß sie Jüdin war. Esthers Onkel Mordechai hatte seiner Nichte zudem geraten, dies dem König nicht zu erzählen. Das Wohlwollen des Königs hatte Mordechai sich verdient, als er eine Verschwörung aufgedeckt und ihm das Leben gerettet hatte. Ahasveros General Haman aber war Mordechai feindlich gesinnt, und er rief die Bevölkerung auf, am 13. Adar ihre jüdischen Nachbarn anzugreifen und zu töten. Als Mordechai Hamans Plan erfuhr, bat er Esther, sich beim König für ihr Volk einzusetzen. Esther enthüllte nun ihre jüdische Identität und den Plan Hamans. Ahasveros brachte Haman an den Galgen und gab den Juden das Recht, sich zu verteidigen. Die jüdische Bevölkerung wurde zwar angegriffen, konnte sich aber wehren und die Angreifer zurückschlagen. Der Tag nach der Schlacht wurde von Mordechai und Esther als Tag der Feier und Freude eingerichtet, der unter den Juden in aller Welt begangen werden sollte.⁷⁶

Daß dieser Stoff Ausgangspunkt zahlreicher literarischer und dramatischer Bearbeitungen war (in der jüdischen und in der christlichen Kultur),⁷⁷ auch verfilmt wurde⁷⁸ und in die Musik (Händel) und Malerei – etwa bei Marc Chagall – Eingang fand, ist nicht weiter verwunderlich. Die ältesten dramatischen Bearbeitungen in jiddischer Sprache sind das geistliche *Achaschverosch-Spiel* (Frankfurt 1708) und das anonyme Drama *Akta esther mit achaschverosch* (in einer anderen Variante des Titels: *Akta Ester un Akhashveyros*, gedruckt 1720 in Prag, 1763 und 1774 in Amsterdam), das nach Otto Best „[...] zum Vorbild für eine Reihe ähnlicher Schauspiele in Mittel- und

75 Vgl. Best, Mameloschen, 124.

76 Diese kurze Inhaltsbeschreibung der Esterrolle oder Megille folgt Hannover, Gelebter Glaube, 89–94. Eine genaue Analyse des hebräischen Textes, der griechischen Zusätze und der verschiedenen Überlieferungen des Stoffes bietet Karl Jaroš in: Esther. Geschichte und Legende.

77 Zu christlichen wie jüdischen literarischen bzw. auch dramatischen Bearbeitungen des Esther-Stoffes (mit Beispielen aus Deutschland, England u. a. Ländern) vgl. Baum, Queen Esther, 71 ff.

78 Zu Verfilmungen des Esther-Stoffes: Evelyn Hampicke nennt etwa das „Sensationsschauspiel“ *Der König der Perser*, produziert 1919 von der Albfilm (vermutlich Berlin), vgl. Hampicke, Von dargestelltem Antisemitismus, 9. Zu weiteren Verfilmungen des Esther-Stoffes bzw. von Purimspielen vgl. Hoberman, Bridge of Light, 33, 244, 355.

Osteuropa“ wurde, etwa zu Jakob aus Posens *Errettung der Juden durch Mordechai und Esther* (1800) und *Das Los der Gerechten (goral ha-tsadikim)* von Kalman Kohen.⁷⁹

Die Grundkonstellation des Purimspiels findet sich weiters in zahlreichen Dramen des 19. und 20. Jahrhunderts, etwa im Drama *Ester oder di belohnte tugend* von J. Herz (1776–1828), das 1828, 1854 und 1872 in Fürth erschien und in dem Varianten des Deutschen und des Jiddischen bereits zur Charakterisierung der Personen eingesetzt wurden; ferner in Abraham Goldfadens *Teater fun kenig Akhashvveyrosh oder kenigin Ester*, einer biblischen Operette in fünf Akten und fünfzehn Szenen;⁸⁰ in Itzig Mangers (1901–1969) 1936 publizierte *Megile lider*;⁸¹ aber auch in Theatertexten, die im 20. Jahrhundert in Wien entstanden, etwa in Abisch Meisels' und Salo Prisaments musikalischer Legende *der goylem* (1920, 1926) und Alfred Werners Libretto zur Oper *Purim*.⁸²

Für die vorliegende Arbeit ist das Purimspiel in folgenden Punkten besonders interessant: Es war bis zum Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts die einzige dramatische Form, die innerhalb der jüdischen Gemeinschaft entwickelt wurde und deren Aufführung innerhalb gewisser Grenzen (an Purim; keine Frauen als Schauspielerinnen) erlaubt war; die Stoffe waren der Bibel entnommen, die Formen des Purimspiels aber orientierten sich an nichtjüdischen, weltlichen Theaterformen (etwa der Hanswurstkomödie); und der Einfluß des Purimspiels, besonders aber die dramatische Grundkonstellation des Esther-Stoffes, findet sich auch in Theatertexten, die im 19. und 20. Jahrhundert in Wien entstanden.

ERSTE DRAMEN IN JIDDISCHER SPRACHE – DIE HASKALA-KOMÖDIEN

Die jiddische Sprache und Literatur wurde bis ins 19. Jahrhundert dem Alltag, den Frauen und den „ungebildeten“ Juden zugewiesen; diese Zuordnung machte sie zu einem idealen Vehikel für die jüdischen Aufklärer, die Maskilim, die im Jiddischen die Sprache sahen, in der sie ihre Anliegen – Aufklärung, Säkularisierung, Ankämpfen gegen Wunderglauben, gegen bestimmte Bräuche wie zu frühe Verheiratungen etc. – dem Volk vermitteln konnten. Sie verwendeten dazu nicht nur die jiddische

79 Best, Mameloschen, 126.

80 Siehe Abschnitt „*Die Opferung Isaaks* von Abraham Goldfaden (1879)“.

81 Mangers *Megile lider* wurden etwa 1998 vom Rocktheater Dresden aufgeführt, dazu erschien auch der Text in deutscher, jiddischer und englischer Sprache in: Die Megille. Das große Text- und Liederbuch nach Itzig Manger. Dresden: Megille Verlag, 1998.

82 Zu Abisch Meisels' und Salo Prisaments musikalischer Legende *der goylem* s. Abschnitt „Die Golem-Dramen“; zu Alfred Werners Libretto *Purim* s. „*Purim* von Alfred Werner (1937)“.

Sprache, sondern wählten auch eine bestimmte dramatische Form, die Komödie, die Miron als eine Entwicklungslinie der jiddischen Literatur bezeichnet:

“[...] a tradition of comedies, beginning with the two bourgeois comedies written in Germany toward the end of the eighteenth century (and usually regarded as opening the canon of modern Yiddish literature) and leading up to the comedies of A. Goldfaden and Sholem Aleichem, written over a hundred years later.”⁸³

Die Komödien, die am Beginn der modernen jiddischen Literatur stehen, wurden in den 1790er Jahren in Deutschland verfaßt,⁸⁴ von Isaak Abraham Euchel (I. Y. Aykhl, 1756 oder 1758–1804) und Aaron Halle-Wolffsohn (A. H. Volfzon, 1756–1835). Euchel, ein hebräischer Schriftsteller und Mitglied des Berliner Kreises der Maskilim, beschrieb in der Komödie *Reb Henoch oder Was thut me dermit? Ein Familiengemälde in drei Abtheilungen* den Generationenkonflikt in einer angesehenen Familie. Reb Henoch, ein reicher orthodoxer Kaufmann, besteht auf der strengen Einhaltung der Ritualgesetze und lehnt weltliche Bildung ebenso ab wie die Säkularisierung der hebräischen Sprache. Seine vier Kinder jedoch haben sich längst aus der Welt des Vaters entfernt: Die verheiratete Tochter Elke (Elisabeth) hat ein Verhältnis; die zweite Tochter Hadase (Hedwig) verkehrt mit jüdischen und christlichen Aufklärern; Sohn Herzkhe (Hertwig) hat Geld verspielt und droht mit der Taufe; und der angeblich fromme Sohn Shmuel wird als Vater des Kindes einer nichtjüdischen Magd entlarvt. In der Person Herzkhes wird der Zwiespalt dieser Generation deutlich: im Cheder, der traditionellen strengen jüdischen Grundschule, hat er gelitten, nun lernt er die Sprachen der Aufklärung (Deutsch und Französisch), und ein ebenfalls aufgeklärter Jude hilft ihm, seine Schulden zu bezahlen, und stellt ihn ein, womit Herzkhe keinen Grund zur Konversion mehr hat. Martina Kölch:

„Euchels Komödie zeigt die Furcht des Judentums vor uneingeschränkter Aufklärung auf und plädiert – indem es [!] die Realitätsferne der Traditionalisten darstellt – für ein Ineinandergreifen von Tradition und Assimilation. [...] Das Drama steht im Dienst der Haskala und demaskiert einerseits die Folgen übertriebener Frömmigkeit, andererseits die Konsequenzen falschverstandener Liberalität; es propagiert dagegen Toleranz und wahre Aufklärung.“⁸⁵

83 Miron, A Traveller Disguised, 24.

84 Zweifellos entstanden sie unter dem Einfluß der Aufklärung: Der Zweck der Schaubühne ist der ihrer sittlich-bildenden Wirkung. Lessings *Hamburgische Dramaturgie* wurde 1769 gedruckt; Schiller hielt seine Rede „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ 1784.

85 Kölch, Euchel, Isaak Abraham, 61. Diesem Eintrag im Dramenlexikon des 18. Jahrhundert folgt auch die obige Inhaltsangabe.

Auch in Aaron Halle-Wolffsohns Komödie *Leichtsinn und Frömmerei. Ein Familiengemälde in drei Aufzügen*, gedruckt 1796 in Breslau, geht es um „übertriebene Frömmigkeit“ auf der einen Seite und zu großen Leichtsinn auf der anderen. Chanauch ist reich, aber ungebildet und leicht beeinflussbar, besonders vom heuchlerischen Rabbi Jaußefcheh, mit dem er seine leichtsinnige Tochter Jettchen verheiraten will. Jettchen hat kein Interesse an ihm und flieht mit dem nichtjüdischen Herrn von Schnapps, der sie in ein Bordell bringt. Noch bevor sie ihre Unschuld verliert, wird sie von ihrem Onkel Markuß gerettet, und Markuß kann auch die Heuchlerei Rabbi Jaußefchehs aufdecken, der Stammkunde in bewußtem Bordell ist. Innerhalb der Komödie ist Markuß der positiv gezeichnete Aufgeklärte, der nun auch Chanauchs und Jettchens Vorbild wird. Mit diesem Stoff intendierte Halle-Wolffsohn nach eigenen Worten:

„[...] bloß der Nation mit lebhaften Farben anschaulich vorzustellen, welche üble Folgen, der strenge Fanatismuß und die Heuchlei untr dem Deckmantel der Religion einseitß, und die falsche odr unechte Aufklärung unsrr jetzigen modischn Jugend, nebst der fehrlraftn Erziehung der Kindr andrrseitß, hervorbringen könnn.“⁸⁶

Die Intention der Haskala-Dramatiker war es, aufzuklären und zu belehren, und sie wählten dazu bewußt die Form der Komödie, die sich aus zwei Gründen anbot: zum einen konnte mit Komödien auch ein dem Theater fernes Publikum erreicht werden, was die jüdischen Aufklärer anstrebten; zum anderen konnten Komödien an Purim aufgeführt werden und so das in Deutschland gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend kritisierte Purimspiel reformieren.⁸⁷ Theaterhistorisch interessant ist, daß nicht nur die Form der Komödie, sondern auch viele Stoffe derselben aus der nichtjüdischen Welt in die jüdische Dramatik eingeflossen sind. Deutlich wird bei genauerer Analyse von Halle-Wolffsohns *Leichtsinn und Frömmerei* der Einfluß von Molières *Tartuffe*, wie Jutta Baum und Gunnar Ochs schreiben:

„Diese Fabel gleicht in ihrem Umriß und manchem Detail Molières *Tartuffe*. Besonders augenfällig ist die Ähnlichkeit der Charaktere: Reb Jaußefcheh erscheint als zweiter

⁸⁶ Halle-Wolffsohn, Vorerinnerung, in: *Leichtsinn und Frömmerei* (zitiert nach dem transkribierter Neudruck 1995), 7.

⁸⁷ Eine kurze Darstellung der Diskussion um das Purimspiel, die Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland stattfand, findet sich im Nachwort zu Halle-Wolffsohn, *Leichtsinn und Frömmerei*, 58f. Halle-Wolffsohn schrieb in der Vorrede zu seinem Stück, er habe ein Stück schreiben wollen, das „zur Blußtigung an unsrm Purim Feste, an der Stelle der sonst gwöhnlichn sinlosn und zweckwidrign Harlekinadn, dienen soll.“ Halle-Wolffsohn, Vorerinnerung, in: *Leichtsinn und Frömmerei* (zitiert nach dem transkribierten Neudruck 1995), 7.

Tartuffe, Markuß als zweiter Cléante. Man wird aber auch an einige deutsche Stücke des 18. Jahrhunderts erinnert, die in direkter oder indirekter Anknüpfung an Molière das Thema der religiösen Heuchelei aufgreifen und variieren: *Die Pietisterei im Fischbeinrocke* (1736) aus der Feder der Gottschedin, J.C. Krügers *Die Geistlichen auf dem Lande* (1743) oder Gellerts *Betschwester* (1745). Mit diesen deutschen Dramen – allesamt Vertreter der sächsischen Typenkomödie – ist Wolffsohns Lustspiel übrigens auch insofern verwandt, als es seine Personen zu Typen stilisiert, das Lächerliche ans Lasterhafte bindet und ein Tugendparadigma ausbildet, mit dem die Rezipienten sich identifizieren sollen.⁸⁸

Für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist, daß diese jiddischen Dramen, die am Beginn der modernen jiddischen Literatur stehen, in Deutschland entstanden, zweifellos als späte Reaktion auf die deutsche Aufklärung und als Ausdruck der jüdischen, der Haskala. Diese dramatischen Texte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts⁸⁹ – die im Rahmen dieser Arbeit als Haskala-Komödien bezeichnet werden – sind in jiddischer Sprache verfaßt und handeln in einem jüdischen Milieu, zur Darstellung dieses Milieus aber wird die Form der Komödie verwendet. Das „Jüdische“ zeigt sich in diesen Dramen in der verwendeten Sprache und im Milieu; die Form der Dramen aber – die Komödie – und teilweise auch ihr Stoff oder Plot stammen aus der nichtjüdischen Umwelt.

In ihrer Intention treffen sich die Haskala-Komödien mit den jiddischen Dramen von Abraham Goldfaden und seinen Zeitgenossen: sie wurden geschrieben, um aufzuklären und zu erziehen, und die jiddische Sprache wurde in ihnen sehr bewußt eingesetzt. Dieser Einsatz des Jiddischen ist aber auch der Scheidepunkt zwischen diesen in Deutschland um 1790 bis 1890 verfaßten Komödien und den dramatischen Texten von Goldfaden und Zeitgenossen, die in den 1870er und 1880er Jahren in Osteuropa (später in den USA) entstanden.

In den Haskala-Komödien wird die jiddische Sprache zur Kennzeichnung der „lächerlichen“, dem Wunderglauben, der Frömmerei etc. verhafteten Personen eingesetzt, im Gegensatz zu ihnen versuchen die positiven, „vernünftigen“ Dramatis Personae ein möglichst fehlerfreies Deutsch zu sprechen. Die Intention der Autoren war, ihre Leser „aus dem Ghetto“ in die „deutsche Kulturwelt“ zu führen, in der sie das Jiddische ablegen sollten, sie sollten vielmehr ein gutes Deutsch und,

88 Baum, Och, Nachwort zu Halle-Wolffsohn, Leichtsinn und Frömmerei, 59 f.

89 Isaak Schipper erwähnt noch weitere drei Dramen dieser Periode: Aaron Halle-Wolffsohn: *David, der Besieger des Goliath* (Breslau 1802, Fürth 1815), ein Schauspiel mit Gesängen in zwei Aufzügen; Friedrich Wilhelm Gotter: *Die stolze Vaschti*, ein „komisches Schauspiel in Reimen“, sowie das Trauerspiel *Errettung der Juden durch Mordechai und Esther*, verfaßt von Jakob aus Posen in Amsterdam um 1800. Schipper, Jiddisches Drama, 21.

bei entsprechender Bildung eventuell Hebräisch sprechen. Wie bekannt, akkulturierten sich in den folgenden Jahrzehnten die Juden in Deutschland und wandten sich zunehmend der deutschen Sprache zu, und das Westjiddische ging verloren beziehungsweise, so meine These, „in den Untergrund“, denn Ausdrücke aus dem Westjiddischen finden sich in zahlreichen dramatischen Texten, die im 19. und im 20. Jahrhundert im deutschen Sprachraum verfaßt wurden.

Wie eingangs erwähnt, war die Entwicklung der jiddischen Sprache und Literatur immer stark von den Verfolgungen der Juden, den Wanderungen und den jeweiligen historischen Geschehnissen bestimmt. Auch im Hinblick auf die dramatischen Texte, die im 19. und 20. Jahrhundert im deutschen Sprachraum entstanden und die laut obiger Definition als „jüdische Theatertexte“ angesehen werden können, ist diese Verbindung von Sprache und Politik bzw. jeweiligem Zeitgeschehen sehr relevant. Das absterbende Westjiddisch wurde von Autoren nach Euchel und Halle-Wolffsohn zur Charakterisierung der Dramatis Personae eingesetzt. Euchel und Halle-Wolffsohn benutzten das Jiddische zu einer Kritik, die auf die innere Struktur, auf das innere Wesen der jüdischen Gemeinden, ihre weitere Entwicklung und Öffnung gegenüber säkularem Wissen einwirken sollte. Hingegen ging es späteren Autoren oft darum, vermeintliche besondere Eigenschaften der Juden mit Hilfe von Ausdrücken aus dem untergehenden westjiddischen Sprachzweig hervorzuheben. Wie weit das Westjiddische bzw. bestimmte Worte und Redensarten daraus in den entsprechenden Texten zur Charakterisierung der Figuren diente und in welchen Texten das Westjiddische denunziatorisch-antisemitisch eingesetzt wurde, kann nur anhand der einzelnen Texte analysiert werden.⁹⁰

ZUR DRAMATIK DER SPRACHE, ODER: IST DAS JIDDISCHE EINE „KOMISCHE“ SPRACHE?

In populärwissenschaftlichen Aufsätzen wird dem Jiddischen eine gewisse Farbigkeit zugesprochen, eine hervorragende Eignung zum Ausdrücken von Gefühlen in gesprochener Sprache und eine besondere Eignung zu Komödie und Satire.⁹¹ Auch

⁹⁰ Vgl. Abschnitt „Deutschsprachig-jüdische Lokalposen, „Jargonschwänke“ und sogenannte „Judenstücke“.

⁹¹ Siehe etwa Reinhard Federmann in einem Artikel aus dem Jahr 1972: „Die Kraft der jüdisch-deutschen Sprache liegt in der Gebärde und der Mimik; nicht aus dem Wortschatz entsteht ihre Wirkung, sondern aus der Wortstellung. Sie reicht kaum zu malerischer Darstellung, eignet sich aber besonders gut für den Dialog. Es ist eine Sprache, die sich zu einem großen Teil aus stehenden Redewendungen und Sprichwörtern zusammensetzt: [...]“ Federmann, *Di goldene Kejt*, 103–112.

von Seite jiddischer Schriftsteller⁹² und in der literaturhistorischen Forschung wird der jiddischen Sprache eine gewisse Affinität zur dramatischen Form, besonders zur Komödie, zugewiesen. Dan Miron geht in seiner Analyse der Beziehung der osteuropäischen Schriftsteller zum Jiddischen vom sozialen und historischen Umfeld aus, in dem sich diese Sprache entwickelte. Miron führt aus, daß das Jiddische eine Sprache der öffentlichen Kommunikation sei, keine des Individuums und der Meditation, und daß sie in direkter Rede am eindringlichsten funktioniere, da die direkte Rede per se dramatisch sei:⁹³

“The idea of the stage and the image of the actor were bound to loom large in nineteenth-century Yiddish literature. Their prominence was postulated by the logic of the linguistic situation. As a communal idiom, external to the consciousness of the writer, Yiddish had to be used mimetically simply because there could be no other way of using it effectively.”⁹⁴

Jiddisch sei, so Miron weiter, zur Rezitation geschrieben, wenn auch nur in der Vorstellung des Verfassers, mit der entsprechenden Intonation und Gestikulation. Spreche der Verfasser oder seine Person, so würden sie ein Publikum ansprechen, explizit oder implizit, denn wenn eine Person zu sich selbst spreche, behandle sie ihr Bewußtsein als Bühne, und Abramovitsh' und Scholem Alejchems Arbeiten seien voll von theatralischen inneren Dialogen. Miron verweist in seiner Analyse auf bestimmte Eigenheiten der jiddischen Sprache – vokale Qualität, rhetorische Sprachhaltung –, die unter bestimmten Voraussetzungen („in der Logik der linguistischen Situation“) die Hervorbringung dramatischer Werke in Jiddisch begünstigten, sieht aber in der Vorstellung, daß das Jiddische für Komik und Satire besonders geeignet sei, ein Vorurteil.⁹⁵

Die Auffassung besonderer „Lebhaftigkeit, Beweglichkeit“ und der „Primitivität“ der jiddischen Sprache hielt (und hält) sich dennoch lange, auch deutsch-jüdische Autoren des ausgehenden 19. bzw. 20. Jahrhunderts wiesen auf diese angeblichen Eigenschaften hin. Eine interessante Erklärung für die Entstehung dieser Vorurteile bietet Delphine Bechtel, die mehrere Beispiele für die Sicht des Jiddischen von Seiten deutsch-jüdischer Autoren zitiert. Bechtel verfolgt den Weg dieser Voreinge-

92 Scholem Alejchem: „Our Yiddish provides more material for satire than other languages.“ *Dos Sholem-Aleichem-bukh*, p. 326. Zitiert nach Miron, *A Traveller Disguised*, 68.

93 „A language of public communication and not of meditation, it functioned only in actual speech, that is dramatically.“ Miron, *A Traveller Disguised*, 83.

94 Miron, *A Traveller Disguised*, 83.

95 Vgl. Miron, *A Traveller Disguised*, 68.

nommenheit zurück zu Johann Gottfried Herders Sicht des Hebräischen, die er in seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) darlegte. Herder erklärt darin die Poetik der hebräischen Sprache, die durch den Einsatz der Zeitwörter sehr lebendig wirke. Denn, so Herder, durch die Verwendung von Zeitwörtern kämen die Gefühle stärker zum Ausdruck, die in weiter entwickelten Sprachen schon durch reflektierende Gedanken abgelöst worden seien; „je primitiver eine Sprache, desto weniger Abstraktionen und desto mehr Gefühle“. Nach Herder könnten orientalische Sprachen, wie Hebräisch, mehr Gefühle enthüllen als nordische Sprachen. Dies hänge auch mit der Entwicklung der Grammatik zusammen, so Herder, je primitiver eine Sprache sei, desto weniger Grammatik habe sie. Delphine Bechtel:

“Vitality, mobility, expressiveness of feeling, lack of grammar – the same characteristics were ascribed to Yiddish by the German-Jewish authors quoted above. Obviously they derived these characteristics not from an analysis of the inherent qualities of the Yiddish language, about which German-speaking Jews knew very little, but from the classical German culture adopted by German Jews which, in this case, can be traced back to Herder’s interpretation of the Hebrew language.”⁹⁶

Im weiteren führt Bechtel aus, daß das Jiddische auch als Sprache der Flucht und des Exils beschrieben wurde, etwa von Franz Kafka und Alfred Polgar,⁹⁷ und sogar mit dem (christlichen) Mythos vom Ewigen Juden in Verbindung gebracht worden sei, eine Verbindung, die mit dem Jiddischen nichts zu tun habe, aber deutlich mache, wie sehr die deutsch-jüdischen Autoren schon dem christlichen deutschen Kulturkreis angehört hätten.

Interessant ist es, Herders These, daß eine Sprache umso lebhafter sei, je primitiver und grammatikalisch unausgebildeter sie sei, mit einer Analyse eines weiteren maskilischen jiddischen Theater texts, *Serkele* von Salomon Ettinger (1800–1855), der um 1830 zum Lesen im Freundeskreis verfaßt wurde, in Verbindung zu bringen.⁹⁸ Wie Euchel und Halle-Wolffsohn verwendete der in Rußland schreibende Ettinger das Jiddische zur Charakterisierung der Dramatis Personae in der Komödie *Serkele*, auch hier sprechen die aufgeklärten Charaktere ein sehr verdeutschtes Jiddisch, die dem Aberglauben verhafteten aber ein sehr idiomatisches Jiddisch. Miron meint, daß die am stärksten kritisierten Personen das lebendigste Jiddisch

96 Bechtel, *Cultural Transfers between „Ostjuden“ and „Westjuden“*, 72 f. Die Herder-Zitate stammen aus: Johann Gottfried Herder, „Vom Geist der ebräischen Poesie“, in: *Sämtliche Werke*, ed. by Bernhard Suphan, repr. Hildesheim 1967, vol. XI, p. 227.

97 Bechtel, *Cultural Transfers between „Ostjuden“ and „Westjuden“*, 74.

98 Zum Inhalt vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 28 ff.; Dalinger, „Verloschene Sterne“, 22 f.

sprechen würden, und je unbarmherziger sie gezeichnet seien, umso stärker sei ihre dramatische Präsenz; das Umgekehrte gelte für die aufgeklärten Personen: „The more grammatical their language the paler their presence; the more righteous their sentiment, the less dramatic its expression.“⁹⁹ Diese Teilung von Charakteren und Sprache in frühen Dramen der Maskilim hätte, so Miron, ein Muster vorgegeben, das in allen möglichen Ausformungen in der jiddischen Literatur immer wieder auftauche. „It implied the choice that later Yiddish writer had to make between vital, ‚negative‘ (that is, satiric or parodic) dramatic representations and bland, ‚positive‘ (that is, homiletic) nondramatic ones.“¹⁰⁰ Diese Wahl sei für „fiction“-Autoren sehr einengend gewesen, während der jiddische Dramatiker in dieser Hinsicht einen Vorteil hatte:

“He could always rely on his villains, the sharp-tongued shrews and the glib hypocrites, to transfuse enough lifeblood into his play and yet to let the positive maskilim have their say too. If he managed to construct the play so as to let the maskilim occupy a comparatively small but strategic part of it (the denouement), he could have the best of both worlds.”¹⁰¹

Diese These Miron über den Einsatz des Jiddischen im Drama bestätigt sich auf geradezu verblüffende Weise in manchen der Haskala-Komödien¹⁰² sowie in frühen Theatertexten Abraham Goldfadens, etwa in der viel inszenierten Operette *Die Zauberin* (*Di kishefmakherin*),¹⁰³ in der das von einer Zauberin verschleppte und verkaufte reine jüdische Mädchen unversehrt wieder nach Hause kommt, und zwar mithilfe ihres Verlobten Markus, dem als Aufgeklärten im jiddischen Theatertext ein reines Deutsch in den Mund gelegt wird.

Die Entwicklung der jiddischen Literatur und Dramatik verlief in Ost- und Westeuropa sehr unterschiedlich. Bald nach den ersten Komödien von Aufklärern wie Euchel und Halle-Wolffsohn am Ende des 18. Jahrhunderts ging der westjiddische Sprachzweig verloren, die deutsche Sprache wurde auch der jüdischen Bevölkerung zur Umgang- und Literatursprache. Dieser „Untergang“ hat zweifellos mit

99 Miron, *A Traveller Disguised*, 257.

100 Miron, *A Traveller Disguised*, 258.

101 Miron, *A Traveller Disguised*, 258.

102 Etwa in Halle-Wolffsohns *Leichtsinn und Frömmerei*, über dessen einzig wirklich positiv gezeichnete Figur, Markuß, Jutta Strauss und Gunnar Ochs folgendes schreiben: „Die idealisierende Überhöhung hat diesem Charakter allerdings ästhetisch geschadet. Ganz gegen Wolffsohns Intention ist er eine blasse und blutleere Figur geblieben.“ Nachwort, zu *Leichtsinn und Frömmerei*, 62.

103 Vgl. Bertolone, *The Text of Goldfaden’s Di kishefmakherin and the Operetta Tradition*.

den Vorurteilen, die sich im deutschen Sprachraum gegen das Jiddische richteten, zu tun: „The society denied the very right of the language to exist and used it only for jokes – and even then only so long as there were Jews who could understand the puns and were still familiar with the environment from which they were becoming progressively estranged.“¹⁰⁴ Dennoch finden sich bis ins 20. Jahrhundert westjiddische Theatertexte und viele sprachliche Einflüsse in deutschsprachig-jüdischen Liedern und Theatertexten, wie im Kapitel „Antisemitismus“ gezeigt wird.

In Osteuropa hingegen, wo bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts kein jüdischer Autor in einer nichtjüdischen Sprache schrieb (und bis zum Ersten Weltkrieg das auch nur sehr wenige machten),¹⁰⁵ wurde die jiddische Sprache zur durchgebildeten Literatursprache. Aufgrund der spezifischen Qualitäten des Jiddischen setzten die Autoren des 19. Jahrhunderts bevorzugt aus der Dramatik kommende literarische Formen in ihren meist erzählenden Texten ein, etwa argumentative Dialoge oder den Monolog, wie er aus Scholem Alejchems *Tewje der Milchmann* bekannt ist. Dieser Einsatz der sehr rhetorischen und vokal betonten jiddischen Sprache verfestigte das Vorurteil, daß sie für komische Rollen, für Spott und Parodie besonders geeignet sei, was nicht zutrifft. Dan Miron:

“Yiddish is no more satirical or comic or parodic than any other language [...]. There is no reason to believe that Yiddish is more apt for the literary reconstruction of peculiarities of speech and style than any other spoken language, and there is certainly nothing in its linguistic mechanism that makes it capable of mimicking intonation and physical gestures without specifically naming and describing them [...].”¹⁰⁶

Die weitere Entwicklung der jiddischen Literatur und Dramatik zeigte, daß die jiddische Sprache, die als besonders „komisch“ und besonders „dramatisch“ galt, für alle literarischen und dramatischen Formen geeignet ist.

DIE ENTSTEHUNG DER MODERNEN JIDDISCHEN DRAMATIK

Die jiddischen Komödien, die Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland entstanden, markierten – nach Khone Shmeruk – einen Schlußpunkt in der westjiddischen Literatur; laut Dan Miron kennzeichneten sie den Beginn der modernen (ost-)

¹⁰⁴ Shmeruk, *Yiddish Literature*, 808.

¹⁰⁵ Vgl. Shmeruk, *Yiddish Literature*, 808.

¹⁰⁶ Miron, *A Traveller Disguised*, 69.

jiddischen Literatur und Dramatik. Der Schlußpunkt der westjiddischen Dramatik, die im Zuge der Aufklärung in Deutschland und der jüdischen Aufklärung, der Haskala, entstanden war, hat mit den gegenaufklärerischen Tendenzen zu tun, die im Lauf des 18. und im 19. Jahrhundert aufkamen,¹⁰⁷ denn sobald dem Theater seine Funktion als moralische Anstalt abgesprochen wurde, bestand auch für die jüdischen Aufklärer in Deutschland kein Anreiz mehr, ihre Belehrungen in dramatischer Form zu vermitteln. Dazu kam, daß die Juden in Deutschland ohnehin nach Akkulturation strebten, die jüdischen Gemeinden sich öffneten und die deutsche Sprache zur Umgangssprache wurde.

Anders war die Lage der Juden in Osteuropa, wo sich traditionelle Gemeinden bis ins 20. Jahrhundert hielten und außerdem im 18. Jahrhundert in den Südprouvinzen des damaligen Polens (Podolien, Ostgalizien, Wolynien) der Chassidismus entstanden war. Als Begründer dieser mystischen Ausrichtung des jüdischen Glaubens gilt der Baal Schem-Tow (Beiname für Israel ben Elieser, um 1700–1760). Der Chassidismus stellt die mystischen Erfahrungen des einfachen Mannes über das Talmudstudium und über die Kultivierung der Maskilim. Die Haskala und der Chassidismus verbreiteten sich zur gleichen Zeit, von vielen orthodoxen Juden wurden beide Richtungen abgelehnt.¹⁰⁸

Im 19. Jahrhundert, als das professionelle jiddische Theater entstand, gab es verschiedene Richtungen des jüdischen Glaubens in den einzelnen Gemeinden, von der Orthodoxie über sogenannte Reformgemeinden (in großen Städten) bis zu chassidischen Gemeinschaften. Ebenfalls im 19. Jahrhundert begann sich in den größeren Städten auch eine jüdische Mittelschicht auszubilden, deren Träger sich einerseits zunehmend akkulturierten (etwa in der Kleidung und im Umgang mit strengen Glaubensregeln, die sie nur mehr rudimentär einhielten), andererseits aber durch die Verwendung des Jiddischen und die Beibehaltung jüdischer Tradition auch Interesse an dezidiert jüdischer Kultur hatten und das Publikum der jiddischen Theater bildete.

In dieser Situation der Juden in Osteuropa gab es für die jüdischen Aufklärer ein weites Betätigungsfeld, und es verwundert nicht, daß auch sie sich der jiddischen Sprache und der dramatischen Form der Komödie bedienten, um ihr Publikum zu erreichen. Die ersten ostjiddischen aufklärerischen Theaterstücke

107 „Im Rahmen der Aristoteles-Exegese wandelt sich in der theoretischen Diskussion jener Zeit die Auslegung des Katharsis-Begriffes von der Idee einer moralischen Reinigung im figurativen Sinne bei Gottsched und Lessing über eine Relativierung dieser moralischen Funktion bei Friedrich Nicolai bis zu deren völliger Ablehnung im Zuge gegenaufklärerischer Strömungen.“ Lazarowicz u. Balme, *Theater als moralisch-pädagogische Anstalt*, 532.

108 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 33.

entstanden um 1830 und waren zum Lesen im Freundeskreis gedacht. Von Isaak Bär Lewinson (1788–1860) stammt die Komödie *Die zügellose Welt* (*Di hefker velt* 1828, gedruckt 1888); Israel Aksenfeld (1787–1862) schrieb ungefähr zur gleichen Zeit *Der erste jüdische Rekrut in Rußland* (*Der ershter yidisher rekrut in rusland*, gedruckt 1861); Abraham Ber Gottlober (1811–1899) verfaßte 1838 die Komödie in drei Akten *Der dektuch oder zwej chupess in ejn nacht* (*Der Schleier oder Zwei Heiraten in einer Nacht*). Auch Solomon Ettingers bereits genannte Komödie *Serkele* entstand um 1830, beeinflusst von einem anonymen jiddischen Werk (*Di genarte velt*) und Molières *Tartuffe*, und ist – nach Otto Best – „eine Mischung aus Typen- und Intrigenkomödie“.¹⁰⁹ Wie Nahma Sandrow ausführt, war Ettinger, der auch aus europäischen Sprachen ins Jiddische übersetzte, etwa Friedrich Schillers *Die Räuber*, von der Entwicklung des Dramas in Ost- und Westeuropa beeinflusst, besonders von der romantischen Tragödie und dem Melodrama (Westeuropa), aber auch noch vom bürgerlichen Trauerspiel, das in Osteuropa auf der Bühne zu sehen war.

Die Autoren dieser maskilischen jiddischen Theater Texte aus Osteuropa entwickelten keine spezifisch jüdische Form für ihre Dramen, sondern sie bedienten sich der im europäischen Theater aktuellen Formen, wie etwa in P. Schwarz' westjiddischen Theater Texten ebenso zu sehen ist wie in den dramatischen Werken Abraham Goldfadens, der als Begründer des professionellen jiddischen Theaters gilt.¹¹⁰

WESTJIDDISCHE THEATER TEXTE DES 19. JAHRHUNDERTS

In manchen Gebieten Deutschlands sowie der österreichisch-ungarischen Monarchie wurde Westjiddisch gesprochen, etwa im heutigen Burgenland. Im 19. Jahrhundert entstanden hier jiddische Dramen, etwa die um 1820 in „Ungarisch-Jiddisch“ verfaßte Purimposse *Der falsche Katschan* von Moritz Gottlieb Saphir (Pest 1795–1858 Baden bei Wien); und die in „Bayrisch-Jiddisch“ verfaßte Purimoper

¹⁰⁹ Best, Mameloschen, 163.

¹¹⁰ In dieser Arbeit werden folgende Theater Texte Goldfadens ausführlich besprochen: *Shulamit* oder *Die Tochter des Morgenlandes*, *Bar Kochba* oder *Die letzten Tage Jerusalems* und *Die Opferung Isaak* in Kap. „Geschichten und Personen aus der Zeit vor der Diaspora“; *Das X. Gebot* im Abschnitt „Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem Besitz des Nächsten“. Zu *Großmutter und Enkel*, *Schmendrik* oder *Die komische Hochzeit*, *Die beiden Kune-Lemel*, *Die kapriziöse Braut* siehe Abschnitt „Mädchenfiguren und arrangierte Ehen“. Erwähnt werden *Dr. Almosado* im Kap. „Antisemitismus“ und *Messias' Zeit* im Kap. „Die ‚Sehnsucht nach dem Messias‘ und die ‚Auserwählung des jüdischen Volkes‘ als dramatische Motive“.

Esther oder die belohnte Tugend von Josef Herz¹¹¹ (erschienen 1828, weitere Ausgaben Fürth 1849, 1854).¹¹²

In den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entstand auch in Wien eine Reihe solcher Dramen, „jidd[ische] Theaterstücke von dem Aufklärer Josef Biedermann“¹¹³, die „durch Liebhaber aufgeführt“ wurden, wie I. Schipper in einem Beitrag über Jiddisches Drama ausführt;¹¹⁴ leider konnten die Texte bis jetzt nicht gefunden werden.

Nicht nur in Deutschland, sondern auch in Westungarn, Ostösterreich und in Wien ging das Westjiddische mehr und mehr verloren; dazu Thomas Soxberger:

„Dem Westjiddischen widerfuhr ein Schicksal, wie es für viele kleinere Sprachen typisch ist, welche von einer nahe verwandten Hochsprache ‚überdacht‘ werden: Es löste sich allmählich als eigenständiges Kommunikationssystem auf, bis die Umgangssprache das Hochdeutsche darstellte.“¹¹⁵

Bis in die 1870er Jahre war das Westjiddische, zumindest eine späte Form davon, bei den Juden, die aus Deutsch-Ungarn (dem heutigen Burgenland) und aus den böhmischen und mährischen Provinzen nach Wien kamen, noch bekannt.¹¹⁶ Davon zeugen die Theatertexte von Paul oder P[erez] Schwarz,¹¹⁷ die in den 1850er bis 1870er Jahren gedruckt wurden.

Soweit bekannt, publizierte P. Schwarz drei Theaterstücke: *Reb Moire Nachrend'l*, Charaktergemälde in fünf Aufzügen von Reb Herschele Chořid (= P. Schwarz),

111 Der gesamte (transkripierte) Text des Dramas von Joseph Herz: *Esther oder Di belohnte Tugend*. Aine Posse in fier Abschnitten nebst Ainigen noch nicht gedrukten Gedichten in jidisch-daitscher Mundart. Fürth: Verlag von S.B. Gusdorfer, 1854, ist abgedruckt in: *The Language of Herz's Esther: A Study in Judeo-German Dialectology*. Edited, with transliteration, commentary, and lexicology, by Robert M. Copeland and Nathan Süsskind. University, Ala.: University of Alabama Press, 1976.

112 Vgl. Schipper, *Jiddisches Drama*, 21.

113 Josef Biedermann (David Löb) wurde 1800 in Preßburg geboren und nahm am gesellschaftlichen Leben in Wien sehr rege teil. Er war u.a. Mitglied der von der Polizei überwachten Rosenbaumschen Gartengesellschaft sowie der literarisch-künstlerischen Vereinigung „Ludmanshöhle“ und erster Vorsteher des 1826 eröffneten Wiener Stadttempels. In den 1930er Jahren wurden Biedermanns Stücke von Professor Fischhof vom Wiener Konservatorium vertont.

114 Vgl. Schipper, *Jiddisches Drama*, 21.

115 Soxberger, *Jiddische Literatur und Publizistik in Wien*, 14.

116 Vgl. Naygreshl, *Di moderne yidishe literatur in Galitsie*, 367 (jidd.).

117 Über P. Schwarz ist nur wenig bekannt: 1881 hielt er sich in Wien auf, vorher war er als Lehrer in Prossnitz tätig. Außer den oben erwähnten Theatertexten verfaßte er *Anekdoten als Karakterbild aus dem Leben des Dr. G. Brecher*. Prossnitz: Selbstverlag, 1865. Diese Angaben folgen Lippe, *Bibliographisches Lexikon*, 446.

erschien 1858 „in deutsch-jüdischen Jargon“, die zweite Auflage 1865. *Reb Jone*, Lustspiel in fünf Aufzügen, erschien 1864 in Proßnitz, und *Reb Simmel Andrichau*, ein Purimlustspiel in vier Aufzügen, 1878 in Wien. *Reb Moire Nachrend'l* und *Reb Simmel Andrichau* sind in jiddischer Sprache verfaßt, mit deutschen Worterklärungen in den Fußnoten beziehungsweise Anmerkungen, und wurden in lateinischen Lettern gedruckt.

*Reb Moire Nachrend'l*¹¹⁸ spielt in Ungarn. Porträtiert wird in diesem „Charaktergemälde“ die Titelfigur Reb Moire, ein chassidischer Rebbe, der in dem Ruf steht, Voraussagen machen zu können, an Tieren Wunder zu tun etc. Doch Reb Moire ist nicht nur ein „Wunderrabbi“, sondern auch ein Frauenheld, der hinter der jungen Köchin Vögele her ist, Geld veruntreut und seine Familie, die verehrte Vögele und sich selbst ins Elend bringt.

Ganz in der Tradition der Haskala, ist auch die Basis dieses Theaterstücks Aufklärung über die angebliche Wandertätigkeit der Rebbes, die oft zu Betrügereien benutzt wurde. Reb Moire ist besonders abgefeimt, denn er hinterläßt zwei unversorgte Frauen. Formal zerfällt das Drama in zwei Teile: In den Akten eins bis drei wird Reb Moires betrügerischer Charakter in allen Facetten gezeigt, es gibt niemanden, den er nicht belügt und betrügt, selbst die angeblich so begehrte Vögele erobert er mit Tricks und Lügen. Im vierten Akt wird deutlich, daß sein Gegenspieler Jossef im Gegensatz zu Moires Ansicht gut gestellt ist. Der fünfte Akt handelt elf Jahre später, schließt aber inhaltlich und formal an die ersten drei Akte an, dieselben Personen finden sich ein, und sie diskutieren und bestrafen Reb Moires Verlogenheit. Den Dramatis Personae wird ein sehr unterschiedliches Jiddisch in den Mund gelegt, im „choßidischen“ Haushalt von Reb Moire etwa sprechen er, seine Frau Gelle und Vögele durchgehend Jiddisch, die „Aufgeklärten“ wie Jossef und sein Vater verwenden mehr deutsche Ausdrücke.

Das Lustspiel in fünf Aufzügen *Reb Jone*¹¹⁹ (1864) ist in deutscher Sprache verfaßt, zur Charakterisierung der Personen benutzt Schwarz auch hier Wörter und Syntax des Jiddischen, die in die Sprache der einzelnen Personen einfließen. Die Handlung von *Reb Jone* ist „zwischen Ostern und Pfingsten, in einer der größeren jüdischen Gemeinden Österreichs“¹²⁰ angesiedelt. Der Titelheld Reb Jone Dreifuß ist ein reicher und geiziger Garnhändler, seine Frau Tolze dumm und ungebildet. Ihre Töchter Rosa und Rosalie sind im heiratsfähigen Alter, und

118 Reb Herschele Choßid (= Schwarz): *Reb Moire Nachrend'l*. Charaktergemälde in fünf Aufzügen.

Wien: Druck von U. Klopff und Alex. Eurich, 1858.

119 Schwarz, P. (Perez oder Paul). *Reb Jone*. Lustspiel in fünf Aufzügen. Proßnitz: Druck von Ignaz Rottberger, 1864.

120 Schwarz, *Reb Jone* (unter Personenverzeichnis).

um sie und die ihnen zugedachten bzw. von ihnen selbst erkorenen Bräutigame geht es in diesem Lustspiel. Gelöst wird die Situation, indem der nach Amerika ausgewanderte und dort reich gewordene Bruder Gedalje in der Verkleidung eines Bettlers zurückkehrt, um Jone zu testen. Er sieht, wie geizig und selbstsüchtig dieser ist und stellt ihm eine Falle, in die Jone prompt tappt. Als er seinen Bruder wieder erkennt, bereut er, und alle dürfen die ihnen angenehmen Bräutigame heiraten.

Schwarz setzt in *Reb Jone* die deutsche Sprache bzw. die Abstufungen jiddischer Sprachelemente teilweise in der Tradition der Haskala-Komödien ein. Die jungen, aufgeklärten Dramatis Personae sprechen ein fehlerfreies, sehr gutes Deutsch; die ungebildete, aber sehr um Ansehen bemühte Mutter – Frau Tolze – fällt manchmal in das Jiddische zurück, sie wird als eine Figur zwischen Deutsch und Jiddisch, zwischen Willen zur Bildung und völliger Kulturlosigkeit gezeichnet. Einer der Bräutigame – ein Talmudschüler – spricht ein Jiddisch, das so voller Fehler und Ungenauigkeiten ist, daß er als fromme, gläubige Person nicht ernst genommen werden kann, sondern nur als dessen karikiertes Abbild. In diesen Figuren setzt Schwarz die Sprache in der gleichen Absicht wie die Autoren der Haskala-Komödien ein: die aufgeklärten, positiv gezeichneten Charaktere sprechen ein fehlerfreies Deutsch, die rückständigen Personen ein Deutsch mit jiddischen Ausdrücken bis hin zu einem fehlerhaften Jiddisch. Doch im Gegensatz zu den Haskala-Autoren und auch zu seinem ersten Theatertext – *Reb Moire Nachrend'l* – hält Schwarz dieses einfache Zuweisungsschema nicht durch: Reb Jone, die als geizig und berechnend, also negativ gezeichnete Titelfigur, spricht ein ebenso fehlerfreies Deutsch wie sein positiv gezeichneter Bruder.

In *Reb Jone* wird das gutbürgerliche jüdische Milieu karikiert dargestellt. Geiz, Gier und Dummheit sind die treibenden Kräfte der handelnden Personen, deren Taten und Absichten nur durch den unvermutet sich zu erkennen gebenden, verschollen geglaubten Bruder (einem exemplarischen „deus ex machina“) vereitelt werden können. Es ist nicht weit her mit dem „Gutbürgerlichen“ in diesem Theaterstück; und ebenso traurig sieht es mit der jüdischen Tradition aus, die eigentlich das Zusammenleben der Familie regeln sollte.

Geprägt ist die Komödie von zahlreichen Elementen aus (nichtjüdischen) Lustspielen und Schwänken, etwa eine uneheliche Tochter, deren Vaterschaft anerkannt werden soll (sie ist Gedales Kind); ebendiese uneheliche Tochter wird von Gedalje ins Haus des geizigen Jone als Köchin geschleust, ebenso wie der Hausdiener Hädel, um die Familienverhältnisse auszukundschaften; die beiden verlieben sich und bekommen einander. Interessant ist die Figur des Hädel, er erinnert an die frechen, witzigen und gescheiten Nestroy-Figuren.

Reb Jone ist ein Theaterstück des Übergangs: es ist in deutscher Sprache geschrieben, jiddische Wörter und Syntax werden in karikierender Form zur Charakterisierung der Personen eingesetzt, aber nicht mehr nach dem Gut-Böse-Schema der Haskala-Komödien; formal ist *Reb Jone* vom Lustspiel und vom Schwank geprägt, und auch inhaltlich dominieren die Schwankelemente die Handlung, für die das jüdische Milieu nicht viel mehr als eine Folie abgibt.

Erst 14 Jahre nach *Reb Jone*, 1878, erschien ein weiterer Theatertext von Schwarz, das „Purim-Lustspiel“ *Reb Simmel Andrichau*¹²¹, verfaßt in einem späten Westjiddisch, gedruckt in lateinischen Buchstaben, mit einem umfangreichen Anhang von „Worterkklärungen“, ohne die der Text kaum verständlich ist. „Die Handlung spielt am Purim in einer kleinen jüdischen Gemeinde Ungarns“,¹²² der Titelheld Reb Simmel ist ein „zugereister Orach“, ein „wandernder Bettler; auch Gast“, wie erklärt wird. Reb Simmel, der durch ein Unglück seine Zwillingssöhne und seine Tochter aus den Augen verloren hat, kommt in den kleinen Ort und will am Purimfest teilnehmen, landet aber im Gefängnis. Nach zahllosen Verwicklungen stellt er den lokalen Rebbe bloß – es ist Reb Moire aus dem gleichnamigen Theaterstück –, kann das Gefängnis verlassen und findet seine Kinder wieder. Reb Moire aber, der Scharlatan, ergreift die Flucht.

Das Purimspiel beginnt mit einem Spiel im Spiel, in dem Reb Simmel dem Gabbe Reb Koppel und zwei Gemeindegewächtern ausführlich sein Unglück schildert, die Dummheit seiner Frau und den Zerfall der Familie. Dieses erste Spiel entspricht dem Umfang eines Purimspiels; Schwarz aber führt die Geschichte seines Haupthelden bis zur zumindest teilweisen Zusammenführung der Familie weiter, auch während der Titelheld im Gefängnis sitzt, und zwar durch das Auftauchen der getrennten Zwillingssöhne. Einer von ihnen ist im Ort bekannt und im Begriff zu heiraten, der andere aber völlig ahnungslos; beide sehen identisch aus, tragen aber unterschiedliche Kleidung und haben ebenso unterschiedliche Interessen und Wünsche; diese Konstellation führt zu zahllosen Verwicklungen, die drei Akte füllen, bis die Zwillingbrüder einander und ihren Vater wiederfinden.

Außer der offensichtlichen Freude des Autors am Verwechslungsspiel wird klar, daß sich dieser Text vor allem gegen die Anhänger des Chassidismus richtet, etwa als Reb Simmel über seine Töchter erzählt:

121 Schwarz, P[erez]. *Reb Simmel Andrichau*. Ein Purim-Lustspiel in vier Aufzügen. Wien: Mechitharisten-Buchdruckerei (W. Heinrich), Selbstverlag des Autors, 1878.

122 Schwarz, *Reb Simmel Andrichau*, 3.

„[...] E su lang ich wor e Zizisdreher, senn die Chassidim jimach Schemomm, Tog un Nacht wie die Ratzen bei mir ein – un ausgelaufen un hoben auch gedreht, ober nie Zizis, sundern Köpf hoben sie gedreht, dos heißt, sie hob[en] Weib e Kind die Köpf verdreht un bis in die Grundhöll hinein verdorben. Vun fünf Töchter is mir, wie durch e Wunder nur noch die jüngste koscher geblieben; die anderen ober senn mir Alle verführt un trefe geworden. Eine is mir plete mit einem Wischnitzer, Eine mit a Zadagorar, Eine mit e Chelmer un Eine mit e Tscheschanower Choßid. [...]“¹²³

Reb Simmel nennt seine Töchter nach ihrer Heirat mit chassidischen Männern „trefe“, also unrein, und zeigt damit seine Distanz zur chassidischen Glaubensrichtung. Diese wird noch größer, wenn man weiß (und die zeitgenössischen Leser bzw. Zuseher dieses Theaterstücks wußten das zweifellos), daß Städte wie Wischnitz und Zadagora, die Reb Simmel als Wohnort der Töchter bzw. ihrer Ehemänner nennt, Orte sind, die für die Größe ihrer chassidischen Gemeinden und für ihre Rabbiner und Wundertäter berühmt waren. Der Autor zeichnet seinen Titelhelden Reb Simmel als einfachen und vom Unglück verfolgten Juden, der aber trotz aller Einfachheit und gegen die familiären Bande eine sehr kritische Distanz zu den Chassidim wahr.

Distanz zu den Chassidim, Kritik an den Betrügereien mancher angeblicher Wundertäter und auch an der Leichtgläubigkeit der Juden werden in diesem Purimspiel deutlich; aber anders als in den bis jetzt genannten west- und ostjiddischen Komödien (von Halle-Wolffsohn, Euchel sowie Ettinger etc.) gibt es in *Reb Simmel Andrichau* keine Person, die auch nur annähernd Hochdeutsch spricht. Alle Dramatis Personae verwenden ein Westjiddisch, das dem sogenannten „Oberländer Jiddisch“ nahe sein könnte, das nachweislich bis ins 19. Jahrhundert in den traditionellen Gemeinden und Yeshives (Talmudschulen) in Westungarn gesprochen wurde.¹²⁴ Der Unterschied in der Verwendung des Westjiddischen durch die handelnden Personen resultiert aus deren Generationszugehörigkeit: Die junge Generation (die Zwillingbrüder, das Mädchen Vögele) verwendet deutlich weniger westjiddische Ausdrücke und Redensarten als die älteren Personen.

Formal zerfällt der als „Purim-Lustspiel in vier Aufzügen“ bezeichnete Text in zwei Teile: Erstens in das Spiel im Spiel, in dem der Vater vom Zerfall der Familie berichtet, und zweitens in die Verwechslungskomödie, die sich über drei Akte erstreckt. Erst die Wiedervereinigung der Familie am Ende des Stückes verbindet auch die beiden Handlungsstränge wieder.

¹²³ Schwarz, *Reb Simmel Andrichau*, 10.

¹²⁴ Vgl. Soxberger, *Jiddische Literatur und Publizistik in Wien*, 13.

P. Schwarz' Theaterstücke sind inhaltlich, formal und sprachlich von verschiedenen, zur gleichen Zeit neben- und miteinander existierenden Einflüssen geprägt. Inhaltlich sind sie, wie die Haskala-Komödien, Aufforderungen zu Vernunft und Aufklärung und wenden sich gegen angebliche Wundertätigkeit und gegen Wundergläubigkeit. Ebenfalls wie die Haskala-Komödien verwenden sie dramatische Formen, die aus der nichtjüdischen Theaterwelt stammen – den Schwank, das Volksstück, die Verwechslungskomödie. Angesiedelt sind sie in einem kleinbürgerlichen jüdischen Milieu, dessen Auswüchse (Vergessen der Tradition ebenso wie die Wundergläubigkeit!) gnadenlos an den Pranger gestellt werden. Das Besondere an diesen – soweit mir bekannt, völlig unerforschten – Theatertexten liegt in der Sprache. Zum einen sind sie Zeugnisse des westjiddischen Sprachzweigs, wie er bis in die 1870er Jahre in Westungarn (etwa im heutigen Burgenland), aber auch in Böhmen und Mähren gesprochen wurde;¹²⁵ zum andern setzte Schwarz die Nuancen des Westjiddischen anfangs – in *Reb Moire* – ein wie die Haskala-Autoren: Die Guten (= Aufgeklärten) sprechen Westjiddisch mit vielen deutschen Wörtern und entsprechender Syntax, die Personen im „choßidischen“ Haushalt ein ausgeprägtes Westjiddisch. Im nächsten Text – *Reb Jone* – durfte auch der negativ gezeichnete Titelheld schon Deutsch sprechen (Westjiddisch bleibt den ungebildeten Frommen und ungebildeten Frauen vorbehalten). In *Reb Simmel Andrichau* setzte Schwarz Nuancen des Westjiddischen für die Generationszugehörigkeit der handelnden Personen ein (die Jungen sprechen ein „deutsches“ Jiddisch) und löste sich damit vom gut-böse Schema der Haskala-Komödien.

125 Vgl. Naygreshl, *Di moderne yidishe literatur in Galitsie*, 368 (jidd.).

FORMEN JIDDISCHER UND DEUTSCHSPRACHIG- JÜDISCHER THEATERTEXTE

„Nichts taugt ja so sehr zum Gelächter wie das,
was uns auch bis in die Eingeweide erschüttern kann.“¹²⁶

GRUNDLAGEN DER JIDDISCHEN DRAMATIK

Aufgrund von Verfolgungen und Pogromen und dem Verbot des jiddischen Theaters 1883 in Rußland wanderten dessen Träger – Theaterleute wie Publikum – zunehmend aus, vor allem in die USA. Um die Jahrhundertwende in New York boten die jiddischen Schauspieler und Theater einander heftige Konkurrenzkämpfe, ein Teil dieser Konkurrenz bestand darin, jede Woche ein neues und wirksames Theaterstück auf die Bühne zu bringen. Die Folge war, daß es eine Reihe von Autoren gab, die sehr schnell sehr viele und qualitativ sehr unterschiedliche Theaterstücke verfaßten,¹²⁷ wie etwa Moyshe Hurvits und Joseph Lateiner, die beide aus Osteuropa nach New York kamen und dort für ihre konkurrierenden Theatertruppen eine Vielzahl von Texten schrieben (Hurvits soll über 200 verfaßt haben, Lateiner um 150). Den Bedarf an Novitäten für die jiddischen Bühnen deckten in späteren Jahren u.a. Nokhem Meyer Shaikevitch, Moyshe Zeifert, Antschel Schorr, Josef-Jehuda Lerner, Nokhem Rakow und die Schauspieler Sigmund Feinmann und Boris Thomaschewsky, die sich auch als Dramatiker betätigten. Musiker wie Josef Rumshinsky, Alexander Olschanetzky, Sholem Perlmutter und Sholom Secunda komponierten dazu Duette, Märsche und sentimentale Balladen.¹²⁸

Schon durch die Anzahl der Dramatiker und Komponisten und eine vorsichtige Einschätzung ihrer Produktivität (bzw. des Bedarfs der jiddischen Truppen) wird deutlich, daß ihre Theaterstücke nicht nur neue Stoffe und Plots beinhalten können. Viele basieren vielmehr auf Vorlagen aus der Weltliteratur und -dramatik, die in die jüdische Welt übertragen wurden. Grundlagen waren vollständige Dramen, aber auch Akte und Szenen aus dem deutschen, französischen, polnischen, rumänischen und russischen Repertoire (von Dumas, Kotzebue, Nestroy, Grillparzer u.a.). Dazu

126 von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, 141.

127 Vgl. Dalinger, *Verloschene Sterne*, 27f; Sandrow, *Vagabond Stars*, 91 ff.

128 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 114.

Ilana Bialik: „They changed the characters' names into Jewish names, inserted Jewish popular folk songs, scenes of Jewish holidays, weddings and Bar-Mitzvah ceremonies.“¹²⁹ Manchmal diente auch eine jüdische Quelle als Vorlage, etwa eine der Haskala-Komödien bzw. einer der Charaktere daraus.¹³⁰

Dieses Verfahren, Dramen und auch andere literarische Quellen als Basis eigener Theatertexte zu verwenden und der eigenen Sprache und Kultur anzupassen, ist in der Literatur- und Theatergeschichte keinesfalls ungewöhnlich.¹³¹ Ein Beispiel ist etwa die Adaption fremder Theaterstücke im 19. Jahrhundert in Wien, die, wie Georg Wacks beschreibt, laut dem Zeitgenossen und Mitgründer der Budapester Orpheumgesellschaft, Matthias Bernhard Lautzky, negative Auswirkungen auf die Wiener Theaterszene hatte:

„Die gängige Praxis, entweder französische Stücke in ihrer deutschen Übersetzung oder norddeutsche Lokalpossen, die von mehreren Autoren umgeschrieben und für Wiener Verhältnisse adaptiert wurden, zu bevorzugen, war in seinen Augen ein wesentlicher Grund für den Niedergang des Wiener Theaterlebens.“¹³²

Es wundert nicht, daß sowohl die ersten westjiddischen Haskala-Dramen, die am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland geschrieben wurden, als auch die osteuropäisch-jiddischen Theaterstücke, die im 19. Jahrhundert entstanden, in stofflicher und dramaturgischer Hinsicht auf nichtjüdische Dramen verweisen.¹³³ Ungewöhnlich an der Adaption nichtjüdischer Dramatik für jiddische Bühnen sind dennoch zwei Faktoren: 1. der relativ späte Zeitpunkt (um 1900), der durch die späte Entwicklung des professionellen jiddischen Theaters bedingt ist; und 2. der hohe prozentuelle Anteil von Adaptionen an der Gesamtzahl jiddischer Theatertexte. Dazu eine Angabe aus der *Jewish Encyclopaedia* von 1907, wo es unter dem Stichwort „Drama, Yiddish“ heißt, es würde etwa 50 gedruckte jiddische Dramen geben, man wüßte aber von etwa 500 geschriebenen Stücken – „Of these at least

129 Bialik, Audience Response to the Yiddish 'Shund' Theatre, 98; Lifson, The Changing Image of the Jew on Stage, 258f; Saposnik, The Yiddish Are Coming! The Yiddish Are Coming! Some Thoughts on Yiddish Comedy, 101; Dalinger, „Verloschene Sterne“, 29 f.

130 So wurde etwa Aaron Halle-Wolffsohns *Leichtsinn und Frömmerei* vom jiddischen Theatermann Moyshe Hurvits bearbeitet und unter dem Titel *Shabtai Zvi* aufgeführt. Vgl. Jutta Strauss und Gunnar Ochs, Nachwort, in: Halle-Wolffsohn, *Leichtsinn und Frömmerei*, 65.

131 Vgl. Weichert, Jakob Gordin und das jüdische Theater, 139.

132 Wacks, Budapester Orpheumgesellschaft, 7.

133 Vgl. „Die Entstehung der modernen jiddischen Dramatik“ sowie „Westjiddische Theatertexte des 19. Jahrhunderts“.

nine-tenths are translations or adaptations.“¹³⁴ Um den großen Bedarf jiddischer Bühnen an Spieltexten zu decken, wurde sehr viel übersetzt, und diese Situation führte dazu, daß dem jiddischen Theaterpublikum manche Dramen der Weltliteratur früher bekannt wurden als etwa dem amerikanischen: „Indeed, Chekhov’s *Uncle Vanya*, Strindberg’s *The Father*, Romain Rolland’s *Wolves*, Schnitzler’s *Professor Bernhardt* – all were performed in America in Yiddish translation before they were performed in English“,¹³⁵ wie Nahma Sandrow schreibt und im weiteren auch Henrik Ibsens Dramen als Bestandteil des ernstesten jiddischen Repertoires anführt.

Nichtjüdische Dramatik war also die wesentliche Grundlage der jiddischen Dramen, und das nicht nur in stofflicher, sondern auch in dramaturgischer Hinsicht. Die meisten jiddischen Singspiele, Operetten, Komödien, Possen und Revuen, aber auch Tragödien sind aufgebaut wie ihre anderssprachigen Äquivalente. Einige dramaturgische Formen aber nehmen – aufgrund des in der jüdischen Dramatik dominierenden Themas Familie – einen besonders breiten Raum ein, so das Lebensbild, das Melodram und die sogenannten (deutschsprachigen) „Jargonschwänke“.

DAS LEBENSBIKD : „BILDER“ AUS DEM JÜDISCHEN LEBEN,
IN DEUTSCHER UND JIDDISCHER SPRACHE

Besonders oft findet sich in der jiddischen Dramatik von etwa 1890 bis in die 1920er Jahre die Genrebezeichnung „Lebensbild“. In der jiddischen Theaterforschung wird der Begriff erst seit Kurzem hinterfragt, etwa von Leonard Prager in Zusammenhang mit dem Lebensbild *Di amerikaner kinder* (*Amerikanische Kinder*) von Luis Kremer (Louis Kramer):

“The term ‘lebensbild’ is a very common one in the Yiddish theater and I assume that its original force derives from the popular belief that dramas of ‚real life‘ are somehow more serious or more valid than merely invented ones. But it suddenly occurs to me that I do not really know the origin of this term. The NHG ‚Lebensbild‘ is defined by Cassell’s *New German Dictionary* (12th edition, 1969) as ‚sketch of a person’s life; short biography‘ and Langenscheidt’s *Handwoerterbich* [!] *Englisch* does not include the word at all. Did the sense ‚a realistic drama‘ exist somewhere in German or an-

134 Drama, Yiddish, in: *The Jewish Encyclopaedia*. Hg. Isidore Singer et al. New York, London: 1907. vol. IV, 653.

135 Sandrow, *Yiddish Theater and American Theater*, 26.

other language or was the term perhaps created in Yiddish? Why is the word missing in the main Yiddish dictionaries (MEYYED, Stutshkov and Harkavi)?¹³⁶

Daß sich der Begriff „Lebensbild“, der sehr viele jiddische dramatische Texte bezeichnet, auch in neueren deutsch-jiddischen Wörterbüchern nicht findet,¹³⁷ hängt vermutlich mit der mangelnden Kenntnis jiddischer Dramatik zusammen, von der es, im Gegensatz zur jiddischen Literatur, nur wenige Übersetzungen (ins Deutsche) gibt. Was in Arbeiten über jiddische Literatur auffällt, ist die Tatsache, daß die Floskel, jemand „male Bilder aus dem jüdischen Leben“ verwendet wird, um den Stil einzelner Autoren zu beschreiben, zum Beispiel Leon Kobrins: „Kobrin kannte das jüdische Leben in Rußland gut und war auch mit dem jüdischen Leben in Amerika vertraut. In seinen Erzählungen malte er Bilder vom jüdischen Leben in beiden Welten.“¹³⁸ Kobrin selbst berichtet: „In Amerika lebend, erinnerte ich mich an die Bilder aus der alten Heimat, und die stärksten, die am tiefsten in meine Seele eingegraben waren, gestaltete ich in Erzählungen.“¹³⁹

Tatsächlich aber wurden Begriff und Genre „Lebensbild“ im 19. Jahrhundert in Wien geprägt, vom Dramatiker Friedrich Kaiser (1814–1874),¹⁴⁰ einem Zeitgenossen Johann Nestroys, der mit seinen „Lebens- oder Charakterbildern“ den Typus eines „ernsten Volkstücks“ begründen wollte, wie er schrieb:

„Ich hatte einem neuen Genre, dem des von mir also getauften ‚Lebens- oder Charakterbildes‘, in welchem der Ernst immer gleichen Schritt mit dem Scherze hielt, Bahn gebrochen ... Ich gab mich der Hoffnung hin, daß das *Volkstück*, wie *ich* es mir dachte, nämlich als treues Bild des Lebens, ... seine Bedeutsamkeit *für* und seinen Einfluß *auf* das Volk wieder gewinnen werde.“¹⁴¹

136 Prager, ‚King Lear‘ on Orchard Street, in: Yiddish Theatre Forum (YTF), 31. August 2002. <http://www2.trincoll.edu/~mendeleytfarc.htm> [Zugriff: 18.9.2009]

137 Vgl. etwa Löttsch, Jiddisches Wörterbuch, 110.

138 Shulman, Leon Kobrin, 379. (jidd)

139 Kobrin, Gesammelte Schriften (1910), zitiert nach Shulman, Leon Kobrin, 379 (jidd.)

140 Friedrich Kaiser stand beim Direktor des Wiener Carltheaters, Carl Carl, unter Vertrag und schrieb um 160 Stücke, von denen er einige als Volkstücke, die meisten jedoch als Charakter- oder Lebensbilder bezeichnete. Ob diese Genres auf seinen eigenen Ideen basieren, war schon in der zeitgenössischen Rezeption umstritten. Vgl. Aust, Haida, Hein, Volkstück, 184f.; genauer in Yates, An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘, 50f.

141 Kaiser, Friedrich. Unter fünfzehn Theater-Direktoren: Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt. Wien: 1870, 119–126. Zitiert nach Yates, An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘, 50. [Hervorhebungen und Auslassungen folgen diesem Abdruck.]

Es ging dem Dramatiker, so die Volksstückforscher Aust, Haida, Hein „[...] um die Abzeichnung einer Welt, die vor jeder literarisch-stilistischen Scheidung ein buntes Nebeneinander von Ernst und Spaß bot“.¹⁴²

„Den dramatischen Zündstoff seiner Stücke fand Kaiser in Schwierigkeiten, Verirrungen, Problemen, Konfrontationen und Konflikten, wie sie grundsätzlich jeder seiner Zeitgenossen erfahren konnte. Die Psychologie der Rührung mit den von ihr ausgehenden Wandlungen und Erkennungen bezeichnet den Lösungsweg, der mit Vorliebe im Schlußtableau mündet. [...]“

Stilistisch äußert sich die polare Konfiguration als ein Gegeneinander von sentimental-melodramatischem und satirisch-parodistischem Ton. [...]

Im Rahmen des sentimental-satirischen Stils kommt die kritische Haltung Kaisers zum Ausdruck. Er rückt die Mißstände des öffentlichen Lebens in den Vordergrund, entlarvt ihre mannigfaltigen Verschleierungspraktiken und gibt sie dem Lachen preis.¹⁴³

Kaiser wollte mit seinen Charakter- und Lebensbildern das „Volk“ direkt ansprechen, als Stoff dienten ihm, nach eigener Formulierung, „treue Bilder des Lebens“, und erreichen wollte er sein Publikum vor allem durch eine Mischung aus ernsten und heiteren Elementen. Dabei strebte er eine Dominanz der ernsten vor komischen Szenen an, was sich nicht durchsetzen ließ, und doch hatte dies „[...] insofern strukturelle Folgen, als sich mit der Expansion des komischen Charakters eine offene Dramaturgie etablierte.“¹⁴⁴ Etwas polemisch schreibt Yates zu diesem Anspruch: „What this combination of jest and seriousness meant in effect was that thinly drawn comic figures were grafted on to a sentimental melodramatic plot.“¹⁴⁵ Auch Zeitgenosse Johann Nestroy nahm die Ambitionen des Kollegen aufs Korn, indem er der Figur des Titus Feuerfuchs (in *Der Talisman*) folgende Worte in den Mund legt: „[...] Wenn in einem Stück drei G’spaß und sonst nichts als Tote, Sterbende, Verstorbene, Gräber und Totengräber vorkommen, das heißt man jetzt ein Lebensbild.“¹⁴⁶ Der Erfolg von Kaisers Bemühungen um die Erneuerung des Volksstückes durch seine Charakter- und Lebensbilder werden in der Literatur ebenso unterschiedlich eingeschätzt wie der Bühnenerfolg der einzelnen Stücke;¹⁴⁷ fest

142 Aust, Haida, Hein, Volksstück, 183.

143 Aust, Haida, Hein, Volksstück, 184 f.

144 Aust, Haida, Hein, Volksstück, 183.

145 Yates, An Object of Nestroy’s Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘, 50.

146 Nestroy, Johann. Der Talisman, II, 24, zitiert nach Yates, An Object of Nestroy’s Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘, 47.

147 Vgl. Yates, An Object of Nestroy’s Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘, 47 f.

steht aber, daß sich grundlegende Elemente von Kaisers Lebensbildern auch in jiddischen Lebensbildern finden. Schon im Anspruch der jiddischen Dramatiker, ihr Publikum direkt anzusprechen, liegt eine Parallele zu Kaisers Ansätzen; und beide wählen dieselben Mittel: Sie zeigen „realistische Bilder aus dem Leben“ in einer offenen Dramaturgie, denn nur diese erlaubt das Nebeneinander von ernsten und komischen Szenen und Elementen und den Einsatz von Liedern und Couplets.¹⁴⁸ Außerdem verwendeten sowohl Kaiser als auch frühe jiddische Dramatiker sprechende Namen, und sie waren gewöhnt, ihre Stücke und die einzelnen Rollen den jeweiligen Ensembles anzupassen.

Jüdische Lebensbilder in deutscher Sprache bzw. im „Jargon“ gab es in Wien um 1897 erstmals zu sehen, verfaßt und gezeigt wurden sie vom Lehrer, Schauspieler und Sänger Albert Hirsch (Wien 1841–1928 ebenda),¹⁴⁹ wie Georg Wacks beschreibt:

„Hirsch ist deshalb so beachtenswert, weil er angeblich der erste war, der jüdisches Milieu aufs Brettl brachte und bekannte Figuren im jüdischen Jargon‘ sprechen ließ, vor allem in seinen Possen oder sogenannten ‚Lebensbildern‘. Diese wurden überhaupt zu einem Spezifikum der Budapester Orpheumgesellschaft und waren Teil ihres großen Erfolges. In den Lebensbildern brachten sie vor allem die kleinen Leute des jüdischen Viertels auf die Bühne. Eines davon war die Szene aus dem Volksleben *Chaim Katz vom Karmeliter Platz* von Josef Armin, ein anderes die ‚Szenen aus der Tiefe des Lebens‘ *Nachtasyl in der Schiffgasse* von Richard Grossmann.“¹⁵⁰

In Hirschs Lebensbildern wurde das kleinbürgerliche jüdische Leben in realistischer und komischer und, wie etwa Julius Löwy 1897 meint, harmloser Form gezeigt,¹⁵¹ und zwar im „Jargon“. Mit „Jargon“ ist hier nicht das Jiddische gemeint (das oft abwertend als „Jargon“ bezeichnet wurde und wird), sondern ein Wienerisch mit Ausdrücken und teilweise der Satzstellung aus dem Westjiddischen, das damals als Zweig des Jiddischen schon fast untergegangen war. Dieser „Jargon“, der auch „Jüdeln“ genannt wurde und wird, wurde zur Charakterisierung jüdischer Bühnenfiguren in Lebensbildern, in den „Leopoldstädter jüdischen Lokalposen“ und in weiteren „Jargonschwänken“ bzw. „Judenstücken“ eingesetzt.¹⁵²

148 Vgl. Yates, An Object of Nestroy’s Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘, 54.

149 Vgl. Wacks, Budapester Orpheumgesellschaft, 241. [Das Todesjahr Hirschs stammt aus einer NS-Quelle.]

150 Wacks, Budapester Orpheumgesellschaft, 41 f. [Hervorhebungen im Original.]

151 Vgl. Wacks, Budapester Orpheumgesellschaft, 41.

152 Siehe „Deutschsprachig-jüdische Lokalposen, Jargonschwänke‘ und sogenannte ‚Judenstücke‘“.

In der jiddischen Dramatik bezeichnet das Genre Lebensbild zum einen einen Ausschnitt aus dem Leben einer Dramatis Personae bzw. ihrer Familie, ein „bestimmtes Bild“ aus dem jüdischen Leben; es kann aber auch das ganze Leben einer Person (einer Familie) umfassen, wie dies etwa in Jacob Gordins Lebensbildern, aber auch in den von ihm selbst als „Dramen“ bezeichneten Theater texts, der Fall ist.¹⁵³ Die direkte Ansprache seines Publikums war Gordin dabei ebenso wichtig wie der Bezug zum wirklichen Leben, wie Kaufman beschreibt: „What Gordin and Adler meant by realism was that the plays should be about the lives and problems that faced Jewish families in America.“¹⁵⁴

Lebensbilder, ob im 19. Jahrhundert in Wien in deutscher Sprache oder um die Jahrhundertwende in New York in Jiddisch verfaßt, zeichnen sich durch den Einsatz von Liedern und Musik ebenso aus wie durch ein Nebeneinander ernster und heiterer Elemente und eine offene Dramaturgie. Durch diese Kennzeichen wird die Nähe des Genres zum Melodram deutlich, die auch in Yates' Analyse von Kaisers Lebensbildern thematisiert wird.¹⁵⁵ In der jiddischen Theaterforschung bildet das sogenannte „domestic drama“ einen Schnittpunkt zwischen dem Lebensbild und dem Melodram. „domestic“ heißt „häuslich, Haus ..., Haushalts ..., Familien ..., Privat ...“, könnte also als „Familiendrama“ oder „Familienstück“ übersetzt werden. Ilana Bialik verwendet „domestic plays“ als Übersetzung von „Lebensbild“,¹⁵⁶ während Nahma Sandrow das „domestic drama“ dem Melodram annähert.¹⁵⁷ Sandrow schreibt, daß um und nach 1900 in New York neben „historical operettas“ und „tsaytbildern“ vor allem „domestic dramas“ aufgeführt wurden:

“These eventually came to dominate the Yiddish stage. Plays of the cozy sort that people have laughed and cried over since Menander, they aimed at mirroring real life, and did so superficially. Domestic dramas pushed toward a satisfying conclusion at the final curtain, juxtaposed young star-crossed romances with lower-class comic characters, and indeed mixed sad and funny elements so violently that a French term for the genre was *comédie larmoyante* (tearful comedy). They also added such standard features of the nineteenth-century melodrama as: pathetic deathbeds, innocent children, rising suspense, dramatic music, stunning curtain lines, and above all, wrenching appeals to clearly defined social attitudes. (The nineteenth-century masters of this form were the

153 Siehe „Das Lebensbild: ‚Bilder‘ aus dem jüdischen Leben, in deutscher und jiddischer Sprache“.

154 Kaufman, *The Yiddish Theater in New York*, 59.

155 Vgl. Yates, *An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘*, 61.

156 Bialik, *Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre*, 98.

157 Vgl. dazu Simon, der „domestic dramas“ aufzählt, die Elemente von Scribes Prinzipien des „well-made-play“ enthalten. Simon, *The Problem Play in British Drama*, 17.

Frenchmen Scribe und Sardou; on the American stage, some hits at midcentury were *A Working Girl's Wrongs* [...], and *The Drunkard*; or, *The Fallen Saved*.)¹⁵⁸

Der Schnittpunkt zwischen Lebensbild und Melodram ergibt sich aus der grundlegenden, aber nicht ausschließenden Definition von Lebensbild bzw. Melodram. Lebensbilder zeigen Szenen aus dem jüdischen Milieu oder einer jüdischen Familie, und dies in offener dramaturgischer Form, die eine Handlung über Jahrzehnte hin ermöglicht; diese beiden Elemente – das Lebensbild als inhaltliche, die lose Aneinanderreihung von Szenen als formale Konstante – waren die grundlegenden Elemente des jiddischen Melodrams, wie es bis in die 1930er Jahre gezeigt wurde.

DAS JIDDISCHE MELODRAM

Im 18. und 19. Jahrhundert war das Melodram eine äußerst beliebte Form auf europäischen, aber auch auf nordamerikanischen Bühnen. Als Begründer des modernen Melodrams gilt der französische Dramatiker René-Charles Guilbert de Pixérécourt (Nancy 1773–1844 ebenda), der die dramaturgischen Prinzipien des Genres entwickelte. Elliott M. Simon gibt Pixérécourts Rezept für ein erfolgreiches Theaterstück an: „[...] one must present a moral and dramatic subject, write a simple and natural style, mix gaiety and serious interest in the plot, use the *mise-en-scène* to assist the illusion, and recompense injured virtue and punish crime in the denouement.“¹⁵⁹

Die zu diesem Rezept passenden Charaktere sind: die Heldin und/oder der Held, der Schurke und ein Narr, letzterer, um die ernsthafte Handlung durch Komik brechen zu können. Die Personen haben eindeutig festgelegte Charaktere, sie sind entweder gut oder böse, gescheit oder dumm, Schattierungen und Ambivalenz gibt es nicht. Demgemäß siegt auch immer das Gute über das Böse, die Guten werden belohnt, die finsternen Schurken bestraft. Um das erwartbare gute Ende möglich zu machen, werden auch sehr unwahrscheinliche Mittel eingesetzt, wie im letzten Moment auftauchende Briefe, die düstere Vorgeschichten enthüllen; oder die „Stimme des Blutes“, die die Heirat mit dem eigenen Bruder gerade noch verhindert; im viktorianischen Melodram waren außerdem Geister, Vampire, Blitze, die Schurken trafen, explodierende Schiffe u.ä. beliebt, um den Theaterabend zu einem guten Ende zu bringen.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Sandrow, *Vagabond Stars*, 115 f.

¹⁵⁹ Simon, *The Problem Play in British Drama*, 10.

¹⁶⁰ Vgl. Simon, *The Problem Play in British Drama*, 14.

Durch die Beliebtheit des Melodrams auf der französischen, italienischen, englischen und deutschen Bühne, die weit ins 19. Jahrhundert hineinreichte, entstanden zwischen den Melodramen der einzelnen Sprachen – bei gleichbleibenden Grundprinzipien des Genres, die oben kurz aufgezählt werden – doch unterschiedliche Varianten, was sich u.a. in einer Wandlung des Begriffs Melodram bemerkbar machte. So wird in einer Anmerkung zu Romain Rollands „ästhetischer Abhandlung über die Neugestaltung des Theaters“ *Das Theater des Volkes* (entstanden 1900–1903) auf die Unterschiede zwischen dem Begriff Melodram im Deutschen bzw. Französischen hingewiesen:

„In deutschen Ländern hat er seine ursprüngliche Bedeutung beibehalten, nämlich die des gesprochenen Wortes zu einer musikalischen Untermalung. [...] Beim französischen Publikum bedeutet der etwas verächtlich gebrauchte Begriff ‚mélo‘ nichts anderes als ein Theaterstück mit grellen Effekten, etwa das, was wir als ‚kinomäßig‘ bezeichnen würden, und hat mit Musik nichts mehr zu tun.“¹⁶¹

Für Rolland ist das Melodram eine „Kunstform des Volkstheaters“, er stellt es in eine Reihe von „Formen der Schaubühne“, denen das Volk seit hundert Jahren treu sei, wie er schreibt, und das seien der Zirkus, die Pantomime, die Posse und das Melodram.¹⁶² Im Weiteren nennt er Dramen von Sophokles und Shakespeare, die seiner Meinung nach auch Melodramen seien und sich dennoch von den zeitgenössischen unterscheiden würden. Rolland steht deren Verfassern sehr kritisch gegenüber und beschreibt (ähnlich wie Guilbert de Pixérécourt), wie diese ihre Erfolge zustande brächten:

„Nehmt zwei sympathische Personen, die eine als Opferlamm, die andere als treue Hundeseele, ferner einen Bösewicht, der zuletzt der Sündenbock in dieser Tragikomödie wird; nehmt noch ein paar komische Figuren hinzu, ein Vorgericht aus dem Speisezettel der alltäglichen Erfahrung, kleine Andeutungen der politischen, religiösen oder sozialen Tageskost, rührt ein bißchen Lachen und ein paar Tränen hinein und würzt den Schmaus durch ein Liedchen mit eingängigem Refrain. Fünf Akte, wenig Pausen – und das Rezept ist fertig.“¹⁶³

161 Rolland, *Das Theater des Volkes*, 94.

162 Vgl. Rolland, *Das Theater des Volkes*, 94f.

163 Rolland, *Das Theater des Volkes*, 96.

Im weiteren zählt Rolland Kennzeichen des Melodrams auf, die für ihn stark mit den „Gesetzen des Volkstheaters“ korrelieren:

„Lachen und Weinen, sich bei heiterem Zwischenspiel belustigen, das Böse mit dem Bewußtsein erkennen, daß das Gute stets siegen wird, und schließlich für sein Geld etwas zu sehen bekommen, das sind die vier Bedingungen, also 1. *wechselnde Gemütsbewegungen*, 2. *echte Lebenswahrheit*, 3. *einfache Moral* und 4. *gegenseitige Ehrlichkeit*.“¹⁶⁴

Rollands Beschreibung eines erfolgreichen Melodrams trifft im Wesentlichen auch auf die jiddischen Melodramen zu. Ernsthafte und gute Personen werden bösen gegenübergestellt, die ernsthafte Handlung wird durch eine heitere mit komischen Figuren kontrastiert. Was nicht paßt, ist der Funktionswandel des Bösewichts zum Sündenbock, denn oft ist der Schurke im jiddischen Melodram ein Antisemit, und es widerspricht jeder jüdischen Erfahrung, daß dieser zum Sündenbock wird. Dafür war er ein ebenso geeignetes Haßobjekt, wie der ihn kontrastierende verfolgte Jude der unbestreitbare Held war, dessen Charakter nicht in Zweifel gezogen wurde. „Yiddish Melodrama knew very well its audience’s common denominator: hatred for the antisemite and collective self-pity“,¹⁶⁵ analysiert Ilana Bialik. Demgemäß gab es, anders als in englischen und deutschen Melodramen, auch keine positive Identifikation mit dem (antisemitischen) Schurken. Wie Bialik berichtet, ging die Ablehnung dieser Figur so weit, daß das Publikum seine Lieblingsschauspieler nicht in dessen Rolle sehen wollte; als Sigmund Mogulesko etwa den Antisemiten in Hurvits’ *Tisa Essler* spielte, mußte er das darüber aufgebrachte Publikum mit einem komischen Lied, das nichts mit dem Drama zu tun hatte, beruhigen.¹⁶⁶

Unter „wechselnden Gemütsbewegungen“ versteht Rolland den Anspruch des Publikums, im Theater nicht zu lernen, sondern zu empfinden, und da sich das Publikum „[...] vollkommen seinen Empfindungen hingibt, so wünscht es, daß sie verschieden geartet seien: [...] Es will lachen, um sich vom Weinen zu erholen, und weinen, um sich nach dem Lachen auszuruhen.“¹⁶⁷ Diese Ausführungen erinnern an die jiddische Bezeichnung „*trern un gelekhter*“¹⁶⁸ („Tränen und Geläch-

164 Rolland, *Das Theater des Volkes*, 96 f. [Hervorhebungen im Original.]

165 Bialik, *Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre*, 103.

166 Vgl. Bialik, *Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre*, 103.

167 Rolland, *Das Theater des Volkes*, 96 f. Vgl. dazu Bentley, der als wichtigstes Kennzeichen des Melodrams „a good cry“ nennt und im Folgenden auf dessen Funktion eingeht. Bentley, *The Life of the Drama*, 196 ff.

168 „*trern un gelekhter*“ ist eine Redewendung für „Lachen unter Tränen“ und bezeichnet eine bestimmte Form des jüdischen Humors, der nicht bissig ist. Die Redewendung findet sich ferner als

ter“) für Theaterstücke, die das Publikum abwechselnd zum Weinen und Lachen brachten. Die Punkte „echte Lebenswahrheit“ und eine „einfache Moral“ finden sich ebenfalls in jiddischen Melodramen, und „die Ehrlichkeit“ in der Rollandschen Definition ist – auf den ersten Blick – geradezu ein Kennzeichen des jiddischen Theaters:

„Denn es gibt in der Tat eine Geschäftsehrlichkeit von seiten der Theaterleiter und Bühnenschriftsteller. Sie besteht darin, das Publikum nicht zu betrügen, indem man es vier Stunden einsperrt und ihm ein Schauspiel bietet, das nur 1¾ Stunden dauert.‘ Das Volk geht ins Theater, um das Stück zu sehen, um sich an den tragischen Gefühlen zu erbauen, nicht wie die vornehmen Leute, um sich das Haus anzusehen, gesehen zu werden, Klatschgeschichten zu erzählen und zu flirten.“¹⁶⁹

Auch das (Einwanderer-)Publikum der jiddischen Theater ging aus sozialen Gründen ins Theater, um Landsleute zu treffen und seine Muttersprache zu hören. Dieser Anspruch des Publikums an das Theater als sozialen Ort unterstützt und bedingt auch hier die „Ehrlichkeit“ des Melodrams.

Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen jiddischen und Melodramen anderer Sprachen werden weiters in Bezug auf das englische Melodram deutlich, über das Simon schreibt:

“Melodrama was a highly formalistic dramatic art designed for the theatre and intended for a general audience. Its themes, plots and characters were drawn from such diverse sources as Shakespeare, Jacobean drama, Defoe, Richardson, Fielding, Smollett, Radcliffe, Kotzebue, Goethe, Schiller, Prévost, Chateaubriand, George Sands, Godwin, Scott and countless other novellists and poets. These ‚borrowings‘ were revised and transformed into this theatrical medium. The theatrical elements of stage design, music and oration were often more significant in the production than plot and characterization. Where and how a line was delivered was artistically more important than the intellectual statement.”¹⁷⁰

Die Entnahme der Stoffe aus der Weltliteratur und -dramatik, die Dominanz der theatralen Elemente und der Musik gegenüber dem Theatertext, die Wichtigkeit

Bezeichnung für jiddische Melodramen, als Beispiel sei etwa Chaim Ehrenreich genannt, der die Theaterstücke, in denen Benzion Wittler auftrat, als „trern-un-gelekhter“-Stücke beschrieb. Vgl. Nachruf auf Ben-Zion Wittler, Forward, 16. Juni 1961.

169 Rolland, Das Theater des Volkes, 96 f.

170 Simon, The Problem Play in British Drama, 7.

des Schauspielers – diese Merkmale treffen auch auf das jiddische Melodram zu. Auch dessen Charaktere – Held und/oder Heldin, Schurke und Narr – finden sich in der jiddischen Dramatik wieder: das Waisenmädchen (die Heldin), der fromme Student (der Held), der Heiratsvermittler (der Narr) und die zänkische Frau (Schurkin oder Närrin). Als Mittel zur Auflösung der Verwicklungen dienen im jiddischen Theater ebenfalls unvorhergesehene Ereignisse wie das Eintreffen verschollen geglaubter Verwandter bzw. aufklärender Briefe oder sich unbeabsichtigt lösende Schüsse, aber auch Anlässe wie Feste, etwa ein Sabbathabend, eine Bar Mitzwah oder eine Heirat. Besonders entgegen kam den jiddischen Autoren auch die offene Form des Melodrams, die Gesangseinlagen ebenso erlaubt wie die abwechselnde Hervorbringung von „Tränen und Gelächter“ beim Publikum.

Die Verwendung schon vorhandener Stoffe und Plots, die Helden und Heldinnen, die Bevorzugung der offenen dramaturgischen Struktur und die Funktion dieser Theaterform beim Publikum – all dies macht das jiddische Melodram zu einer weiteren Variante des europäischen bzw. nordamerikanischen Melodrams. Der Punkt, an dem es sich von diesen unterscheidet, wird allerdings auch klar: Das jiddische Melodram wurde nie für „a general audience“ verfaßt, sondern immer für ein spezifisches Publikum, das sich schon durch die jiddische Sprache von der „general audience“ unterschied. Trotz der nichtjüdischen Stoffe, auf denen viele jiddische Melodramen basieren, werden in ihnen teilweise Konflikte aus der jüdischen Tradition und Kultur evident, und es werden in ihnen – wie in der Analyse der Theatertexte zu sehen sein wird – spezifisch jüdische Werte vermittelt.

Das Melodram als Teil des Volkstheaters, als populäre dramatische Form, die im Lauf der Zeiten heftig abgelehnt wurde,¹⁷¹ in den 1990er Jahren wieder verteidigt¹⁷² –, auf Basis von Eric Bentleys Sichtweise des Genres in seiner 1965 erschienenen Untersuchung *The Life of Drama*¹⁷³ – kann hier nicht erschöpfend behandelt werden. Für den Umgang mit jüdischer Dramatik ist die Auseinandersetzung mit der Rezeption des jiddischen Melodrams sowie mit dem Begriff „Schund“ grundlegend.

Exkurs: „Schund“ und „Jargon“

Um die Jahrhundertwende wurden Publikum wie Kritiker der jiddischen Theater anspruchsvoller, die Aneignung von Plots in melodramatischer Form wurde mehr

171 Vgl. Rolland, *Das Theater des Volkes*, 98.

172 Vgl. die Beiträge in: *Melodrama*. Ed. by James Redmond, in der Reihe „Themes in Drama“. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

173 Vgl. Bentley, *The Life of the Drama*, 195–218.

und mehr in Frage gestellt und abgelehnt, die betreffenden Theatertexte oft pauschal als „Schund“ abgetan.¹⁷⁴ Die Verwendung des Begriffes „Schund“ mit seinen negativen Konnotationen für einen Teil der jiddischen Dramatik hatte rezeptionsgeschichtlich weite Folgen. Als „Schund“ galt bald alle jiddische Dramatik (besonders in der deutschen und österreichischen Rezeption), der Begriff verhinderte eine (damals) unbelastete und analytische Auseinandersetzung mit ihr. Dazu kam, daß diese „Schund“stücke in Jiddisch (das wiederum fälschlich als „Jargon“ bezeichnet wurde) verfaßt waren und nur in wenigen Fällen (oft sehr schlechte) Übersetzungen vorlagen.

Ein neuer Zugang zu den Begriffen „Schund“ und „Jargon“ und den damit verbundenen Werken ist möglich, seit die populäre Kultur im Allgemeinen als interessant und untersuchenswert gesehen wird. Dazu David A. Brenner (1997):

“Historians of Western Europe and America have begun in recent years to explore the intersections of elite and popular culture after 1900. From the written word to the visual arts and the cinema, a war of taste was being waged, conditioned by the precepts of middle-class morality. The drive to make ‘low’ culture respectable was no less apparent in making *Jargon* respectable. In fact, the *Kunst/Schund* distinction in German and German-Jewish milieux was precisely paralleled by the *kunst/shund* debates taking place in Yiddish-speaking Eastern Europe.

Michael C. Steinlauf has recently written about the attacks on Yiddish popular theatre and the ‘social reality’ of its not particular *justes milieux*. Until the rise of avant-garde drama after the First World War – forever linked with S. An-Ski (Salomon R. Rapoport, 1863–1920) and the Vilna troupe – the audience and appeal of Yiddish theatre were overwhelmingly lower-class.”¹⁷⁵

In den 1970er Jahren begann die Auseinandersetzung mit dem Begriff „Schund“ im Hinblick auf das jiddische Theater. Nahma Sandrow widmet in ihrer erstmals 1977 erschienenen „World History of the Yiddish Theater“ *Vagabond Stars* dem Thema „*Shund* and Popular Theater“ ein ganzes Kapitel,¹⁷⁶ und in den 1980er Jahren setzten sich Dinnah Pladott und Ilana Bialik mit den Funktionen und der Beliebtheit der jiddischen Melodramen am Beispiel von Joseph Lateiners *Das jüdische Herz* (1908) detailliert auseinander.¹⁷⁷ Über den Begriff „Schund“ und dessen Bedeutung

174 Vgl. Dalinger, „Schund“, „Jargon“ und schöner Schein. Jüdische Erfahrung/en im jüdischen Theater.

175 Brenner, „Making Jargon Respectable“, 60 f.

176 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 91–131.

177 Vgl. Bialik, Audience Response in the Yiddish ‚Schund‘ Theatre; Pladott, *The Yiddish Theatre as a Species of Folk Art*.

in der jiddischen Dramatik schreibt Bialik: „The term ‚Shund‘ derived from the German ‚Schande‘ (shame and/or trash), generally related to trivial and popular literature, is used in Yiddish in regard to folk literature and folk drama as well.“¹⁷⁸ Die Grenzen zwischen „Shund“ und Kunst seien unklar, so Bialik, viele Schund-Elemente gäbe es auch in der klassischen Dramatik. „What is clear is that there is a need of reevaluation of the Yiddish ‚Shund‘ tradition from a theatrical point of view.“¹⁷⁹ In ihrer „keynote-adress“ anlässlich des Yiddish Theatre Workshops in Oxford 1999 betonte Nahma Sandrow erneut die Notwendigkeit einer Neusichtung der populären, so oft und lang als „Schund“ denunzierten jiddischen Dramatik. Diese und auch das jiddische Melodram bilden nur einen Teil der Theaterstücke, die in der vorliegenden Arbeit analysiert werden, daher ist in diesem Rahmen eine umfassende Neusichtung nicht möglich. Sehr wohl aber wird hier bewußt auf den Begriff „Schund“ verzichtet, und die jiddischen Melodramen werden als ebenso wichtige und interessante Facette der jüdischen Dramatik gesehen wie etwa die deutschsprachig-jüdischen und die später entstandenen anspruchsvollen jiddischen Theatertexte.

LEBENSBIKD, MELODRAM UND *well-made-play*:
JACOB GORDINS THEATERSTÜCKE

Lebensbild, Melodram und *well-made-play*: Elemente aus alle drei Genres finden sich in Gordins Theaterstücken. In seiner Studie über *Jakob Gordin und das jüdische Theater*¹⁸⁰ bezeichnet Michael Weichert alle Gordin-Texte als Lebensbilder, da er „das wirkliche Leben“ als deren Grundlage sieht: „Das Gerippe der *Handlung* ist ein einfacher alltäglicher Fall.“¹⁸¹ Im weiteren geht er auf Ausgangspunkt und Schwächen der Gordinschen Dramen und die Nachteile des Lebensbilds ein:

„In der Regel geschieht dieses Tatsächliche im Expositionsteil, gewöhnlich im ersten Akt; die unausbleiblichen verderblichen Folgen bilden das traurige Familiengemälde, das vor den Augen des Zuschauers entrollt wird. Es ist nicht ein starkes, zusammengeballtes Menschenschicksal, in kürzester, komprimiertester Form, nicht ein Moment

¹⁷⁸ Bialik, Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre, 97.

¹⁷⁹ Bialik, Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre, 97.

¹⁸⁰ Weichert, Michael. Jakob Gordin und das jüdische Theater, in: Der Jude. Eine Monatsschrift. Berlin, Wien: Löwit, 1918, Jg. 3, 27–32, 88–96, 130–139, 180–191.

¹⁸¹ Weichert, Jakob Gordin und das jüdische Theater, 180. [Hervorhebung im Original.]

im Leben, in dem sich das ganze Leben zum sinnbildlichen Ausdruck erhebt. Das belehrende Theaterstück umfaßt einen ganzen *Lebensausschnitt*, je breiter, je länger andauernd, von desto stärkerer, überzeugenderer Wirkung. ‚In vier Stunden überlebt man Jahrzehnte‘, sagt Gordin in einem seiner dramaturgischen Aufsätze. [...] Der Zuschauer muß unmittelbarer Zeuge all dieser Vorgänge sein, soll er befugt sein, ein Urteil zu sprechen. [...] Unter diesen Umständen kann die ein ‚Lebensbild‘ (und nicht Charakterbild) bildende Handlung nicht einen strengen architektonischen Bau darstellen, eine aufsteigende und fallende Linie, ein allmähliches Anschwellen und jähes Abnehmen. Sie verläuft vielmehr im Zickzack, bildet eine Revue, eine lose Aneinanderreihung breit ausholender Bilder mit langen öden Strecken dazwischen, ähnlich wie das mittelalterliche Passionsspiel.“¹⁸²

„Die meisten Stücke bezeichnet Gordin als Drama, einzelne als Lebensbild. Die letztere Bezeichnung wäre für alle zutreffender. Welche Merkmale für den Gattungsunterschied bestimmend waren, läßt sich nicht ermitteln. Auch in den Schriften findet sich kein Hinweis.“¹⁸³

Das deutschsprachig-jüdische Lebensbild (dessen Sprache ein Wienerisch mit westjiddischen Einschlägen war) und das jiddische Lebensbild zeigen Szenen aus dem Leben jüdischer Kleinbürger bzw. einer jüdischen Familie. Der Ausgangspunkt der Handlung ist, laut den Beschreibungen, ein alltäglicher Vorfall. In Gordins Theaterstücken haben diese von Weichert als „einfach und alltäglich“ bezeichneten Ausgangspunkte oder Grundkonflikte allerdings weitreichende Folgen, und diese bilden den weiteren Verlauf der Handlung, die sich über Jahrzehnte erstrecken kann und, wie Weichert feststellt, nur eine lose dramaturgische Struktur erlaubt. Sandrow konstatiert, daß der Aufbau von Gordins Theaterstücken über die „trern-un-gelekhter“ Dramaturgie der jiddischen Melodramen hinausgeht:

“He adopted a form that was ubiquitous on European and (later) American stages of the mid-nineteenth and twentieth centuries. Perfected by Eugène Scribe and Victorien Sardou, it was known as the ‘well-made play’: a melodrama that has been tightened until it ticks along like a machine, stringing together its sensational effects while the complicated plot resolves itself with inexorable logic. Although the events and characters are rather obviously manipulated, incidents are connected so as to make sense: to

¹⁸² Weichert, Jakob Gordin und das jüdische Theater, 181.

¹⁸³ Weichert, Jakob Gordin und das jüdische Theater, 182.

seem to happen the way things really do. Almost all Gordin's plays, though relatively loose and operatic, are fashioned after well-made plays."¹⁸⁴

Ein genauer Blick auf Gordins Texte bestätigt diese Beschreibung. Ihre Handlung ist durchdachter und realistischer als die vieler Melodramen; die Personen sind sorgfältig charakterisiert und lernfähig, vor allem aber sind sie nicht einfach gut oder böse, sondern durchgestaltete Figuren. Und, was besonders in Zusammenhang mit Melodramen zum Thema „*Gott's Schtroff* für falsche Partnerwahl und andere Jugendsünden“, die eine rigide Moral transportieren,¹⁸⁵ auffällt, ist, daß es in Gordins Theaterstücken, und mögen sie auch noch so melodramatisch sein, eine solche rigide Moral nicht gibt. In seinen Dramen werden die gängigen und oberflächlichen Wertvorstellungen und die daraus resultierenden Gepflogenheiten und gesellschaftlichen Repressionen in Frage gestellt. Diese Infragestellung bewirkt der Autor vor allem durch die Gestaltung seiner weiblichen Bühnenfiguren, der Titelheldinnen wie *Mirele Efros* und *Sappho* ebenso wie der buckligen Berta in *Der Unbekannte*.¹⁸⁶ Deutlich ist Gordins Anspruch als Didakt und Erzieher des Publikums, wenn er eine der Dramatis Personae über die Vorlagen oder Gestalten der Weltliteratur sprechen läßt, nach denen er das entsprechende Drama betitelt; so erzählt etwa der Lehrer Yaffe in *Der jüdische König Lear*¹⁸⁷ dem Vater, der seine Tochter vom Tisch verweist, von Shakespeares König Lear; und als Sofia Fingerhut vom sie verehrenden Apollon Sonnenschein „*Sappho*“ genannt wird, schlägt sie deren Namen nach und liest das Ergebnis vor.¹⁸⁸

In der Geschichte des jiddischen Theaters in aller Welt, aber auch der betreffenden Wiener Bühnen ist der Einfluß Gordins nicht zu unterschätzen. Viele seiner „melodramatischen well-made Lebensbilder“ waren bis in die Jahre des Ersten Weltkriegs in der Jüdischen Bühne zu sehen, etwa *Die Kreuzersonate*, *Der wilde Mensch*, *Die Schchite*, *Die Jesojme*, *Mirele Efros*, *Gott*, *Mensch und Teufel*, *Der jüdische König Lear*,¹⁸⁹ um nur die wichtigsten zu nennen. Außer ihrer inhaltlichen und for-

184 Sandrow, *Vagabond Stars*, 149. Im weiteren beschreibt Sandrow, daß Gordin in St. Petersburg die neuesten Dramen von Zola, Ibsen und Hauptmann gesehen hätte und auch von Tolstojs Romanen beeinflusst war.

185 Vgl. „*Gott's Schtroff* für falsche Partnerwahl und andere Jugendsünden“.

186 Zu *Mirele Efros* siehe „Generationenkonflikte und die Behandlung der Eltern“; zu *Sappho* und *Der Unbekannte* „Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen“.

187 Zu *Der jüdische König Lear* siehe „Generationenkonflikte und die Behandlung der Eltern“.

188 Vgl. Gordin, *Der jüdische König Lear*, 16 (jidd.); Gordin, *Sappho*, 46 (jidd.).

189 Zu *Die Kreuzersonate* siehe „Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen“; zu *Der wilde Mensch* und *Die Schchite* siehe „Jiddische Melodramen und ‚Legenden‘ über Mädchen, die sich nicht wehren können“; zu *Gott*, *Mensch und Teufel* siehe „Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem

malen Besonderheiten enthielten sie bei Schauspielerinnen und Schauspielern sehr beliebte Rollen, was vermutlich der Arbeitstechnik des Dramatikers, der manche seiner Stücke bestimmten Schauspielern widmete, zu verdanken ist.¹⁹⁰

DEUTSCHSPRACHIG-JÜDISCHE LOKALPOSSEN, „JARGONSWÄNKE“
UND SOGENANNT E „JUDENSTÜCKE“

Nachweisbar seit dem Volkssänger Albert Hirsch um 1900 war in Wien das kleinbürgerliche jüdische Leben in komischer Form auf der Bühne zu sehen,¹⁹¹ und ab den Jahren des Ersten Weltkriegs gab es vermehrt Bühnenstücke, die im jüdischen Milieu handeln. Darüber schrieb Max Pfeffer unter dem Titel „Jargonstücke“:

„In den letzten Jahren hat eine neue Gattung von Sprechkomödien einen größeren Raum in den Spielplänen einiger Wiener Prosatheater eingenommen, so daß es sich wohl lohnt, in kurzen Zügen einen Rückblick auf die Einbürgerung dieser Bühnenwerke zu werfen. Den Reigen dieser Komödien eröffnete am 30. Dezember 1915 das dreiaktige Lustspiel *Onkel Bernhard* von Armin Friedmann und Hans Kottow an der *Neuen Wiener Bühne*, dessen Entstehung einem merkwürdigen Zufall zuzuschreiben ist.“¹⁹²

Pfeffer berichtet, daß Armin Friedmann als Kritiker des *Extrablatts* im Frühjahr 1915 eine „wenig günstige Kritik“ über ein Stück von Hans Kottow geschrieben habe, das am Deutschen Volkstheater aufgeführt worden war. Auf deren Wunsch habe er die Herren bekannt gemacht und ihnen vorgeschlagen, gemeinsam ein Theaterstück zu verfassen:

Besitz des Nächsten“. Die hier genannten Titel sind nicht nach YIVO transkribiert, ihre Schreibweise folgt den zeitgenössischen Theaterspielplänen.

190 Vgl. den Gordin gewidmeten Artikel in Zylberweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 392–461, 421 f. (jidd.). Nach diesem Artikel gehörte das „Eigentumsrecht“ einzelner Texte bestimmten SchauspielernInnen, etwa *Sappho* der ersten Titelheldin Berta Kalich.

191 S. „Das Lebensbild: ‚Bilder‘ aus dem jüdischen Leben, in deutscher und jiddischer Sprache“. Im 19. Jahrhundert gab es bereits Lokalpossen und Schwänke, die jüdische Figuren auf die Bühne brachten oder im jüdischen Milieu handelten, wie etwa die Posse *Einer von unsere Leut’* (1851) von O. F. Berg, die David Kalisch 1858 in Berlin herausbrachte. Vgl. Bayerdörfer, ‚Lokalformel‘ und ‚Bürgerpatent‘, 170 ff.; Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, 105. Um die Jahrhundertwende zeigten ferner die Gebrüder Herrenfeld in Berlin deutschsprachig-jüdische Theaterstücke, die sehr populär waren. Vgl. Sprengel, *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*.

192 Pfeffer, Max. *Jargonstücke*, in: *Komödie*, 2. Jg./1921, 5. November 1921. [Hervorhebungen im Original.]

„Dieser literarischen Ehe ist die Entstehung des *Onkel Bernhard* zuzuschreiben [...] Damit hatte ich auch den Grundstein zu meinem unverdienten Ruf als Verleger von ‚Judenstücken‘ gelegt.

Onkel Bernhard hatte den Reigen eröffnet und alle anderen Jargonstücke folgten in kurzen Intervallen nach. Das *Theater in der Josefstadt* brachte am 29. April 1916 *Lili Grün*.“¹⁹³

Außerdem nennt Pfeffer folgende „Jargonstücke“: *Die Causa Kaiser*, eine „Advokatenkomödie“ von Adolf Eisler und Ludwig Stärk,¹⁹⁴ uraufgeführt am 15. Februar 1917 auf der Neuen Wiener Bühne; die „Judenkomödien“ *Prokurist Poldi* von Armin Friedmann und Ludwig Nerz sowie *Rosa Altschul* von Hans Kottow und Fritz Löhner, letztere uraufgeführt in der ehemaligen Volksbühne in der Neubaugasse am 18. September 1919; wieder von Armin Friedmann und Ludwig Nerz *Doktor Stieglitz*, laut Pfeffer ein „internationaler Erfolg“, der erstmals auf der Neuen Wiener Bühne am 18. Dezember 1919 zu sehen war; auf derselben Bühne kamen auch Armin Friedmanns und Gustav Beers *Präsident Stopper*, am 19. Februar 1920 und Paul Franks und Julius Wilhelms *Betty Kalmus* am 28. September 1921 zur Uraufführung. Dazu Pfeffer: „Dieses Stück hat dank der vortrefflichen Darstellung Gisela Werbezirks, die die Titelrolle verkörpert, einen beispiellosen Heiterkeitserfolg aufzuweisen und steuert der 100. Aufführung entgegen [...]“¹⁹⁵

Wie populär das Genre und die Volksschauspielerin Gisela Werbezirk¹⁹⁶ waren, belegt eine Reihe von Theatertexten, die von 1919 bis 1926 für sie verfasst und auf der Rolandbühne aufgeführt wurden. Werner Hanak bezeichnet sie als „Leopoldstädter jüdische Lokalposen“.¹⁹⁷ Sie handeln in einem kleinbürgerlichen jüdischen Milieu, und die Sprache der Protagonisten wandelt, wie Hanak schreibt,

„[...] zwischen einem wienerischen Deutsch und einem noch heute leicht verständlichen Jüdeln. Die tatsächlichen Schattierungen der gesprochenen Sprache sind heute

193 Pfeffer, Max. Jargonstücke, in: Komödie, 2. Jg./1921, 5. November 1921. [Hervorhebungen im Original.] Zu *Onkel Bernhard* erschien am 7. Jänner 1916 in *Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift* eine Kritik.

194 Laut Pfeffer war Adolf Eisler der Sekretär und Ludwig Stärk der Präsident des Österreichischen Bühnenvereins.

195 Pfeffer, Max. Jargonstücke, in: Komödie, 2. Jg./1921, 5. November 1921.

196 Gisela Werbezirk (Bratislava/Pressburg 1875–1956 Hollywood) begann erst mit 30 Jahren ihre Karriere als Schauspielerin in Bratislava/Pressburg, bald bekam sie Engagements in Wien und Berlin, wo sie bis 1938 auftrat. Sie war eine sehr populäre, volkstümliche Schauspielerin. 1938 ging sie mit Ehemann und Sohn in die USA, wo sie mit verschiedenen Emigrantentheaterinitiativen auftrat und in amerikanischen Filmen mitwirkte.

197 Vgl. Hanak, Leopoldstädter Ortmetamorphosen, 43 f.

nicht mehr nachzuvollziehen. Die jüdische Herkunft der Bühnenfiguren verraten vor allem einzelne sprachliche Ausdrücke sowie der Hang zur Thematisierung und Selbstkarikierung der jüdischen Identität und des Glaubens.“¹⁹⁸

Die Protagonisten waren – ebenso wie ihre Zuseher – Leopoldstädter, „größtenteils jüdischer Herkunft und deutscher Muttersprache [...]“, sie „selbst oder deren Eltern [waren] aus den nahen Gegenden Mährens, Böhmens oder Ungarns zugewandert.“¹⁹⁹

Im 19. Jahrhundert hatte die Lokalposse im deutschen Sprachraum ihre weiteste Verbreitung. Die Posse war ein Genre, dem oft vorgeworfen wurde, völlig apolitisch zu sein und keinerlei Absicht zur Besserung des Publikums zu beinhalten, sondern nur der Unterhaltung und Zerstreuung zu dienen.²⁰⁰ Doch gerade dieses populäre Genre bediente sich der in Wien wirkende Schauspieler und Dramatiker Johann Nestroy (1801–1862), in seinen Possen parodierte er seine Zeitgenossen und ihre politisch reaktionäre Haltung ebenso wie ihre kleinbürgerliche Lebensart. Die Darstellung der Bühnenfiguren der „Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen“ basiert auf zwei Traditionen: auf der Wiener Tradition volksnaher Unterhaltung, zu der auch das „Karikieren von Personentypen“²⁰¹ gehört, und auf der sogenannten jüdischen Selbstparodie oder, wie Hanak formuliert, dem „Hang zur Thematisierung und Selbstkarikierung der jüdischen Identität und des Glaubens.“²⁰² Beide Traditionen finden sich in zahlreichen deutsch-jüdischen Volkssänger- und Kabaretttexten, in den Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen und ähnlichen Jargonschwänken, die bis in die 1930er Jahre auch von nicht dezidiert jüdischen Theatern und Etablissements gezeigt wurden,²⁰³ etwa im Kabarett *Simplicissimus*, über dessen Texte mit jüdischem Hintergrund Eva Maria Haybäck schreibt:

198 Hanak, Leopoldstädter Ortmetamorphosen, 76.

199 Hanak, Leopoldstädter Ortmetamorphosen, 66 f.

200 Vgl. Sonnleitner, Posse und Volksstück, 47.

201 Denscher, Peschina, Kein Land des Lächelns, 32.

202 Hanak, Leopoldstädter Ortmetamorphosen, 76. Vgl. dazu auch Weitz, Vorbemerkungen, in: Drei jüdische Dramen 9–19, 13 f.

203 Zu den bekanntesten und heute noch gespielten Jargonschwänken gehört *Pottasch & Perlmutter* von M. Glas und E. Klein, der 1921 im Stadttheater gezeigt wurde. Dazu war in der *Komödie* zu lesen: „Armin Friedmann, Paul Frank, Hans Kottow, Glinger und Taussig – die Repräsentanten dieses Genres diessseits des Ozeans – geben in einem Einfall mehr Geist, Witz und Humor als die Herren Glas und Klein in ihrem ganzen ausgewachsenen Barturwald. Nichtsdestoweniger hatte ‚Potasch und Perlmutter‘ in Amerika einen Riesenerfolg.“ [Anonym.] Potasch und Perlmutter, in: *Komödie*, 2. Jg./1921, 3. Dezember 1921. In einer weiteren Nummer der *Komödie* werden „zwei possenhafte burleske Einakter im jüdischen Jargon-Niveau“ genannt, *Die abgetretene Frau* von F. Bach und *Der*

„Die Grundmerkmale der jüdischen Komik sind einerseits unbekümmert-lachende Geriebenheit und andererseits wehmütig-lächelnde Gescheitheit. [...] Die jüdische Komik ist fast immer eine Selbstpersiflage, eine ironisierte Darstellung des eigenen Volkes, wobei Eigenschaften zu – bis ins Groteske übersteigerten – Klischees werden.“²⁰⁴

Interessant ist die Frage, ob diese im deutschen Sprachraum tradierte Meinung von der besonderen Neigung der Juden zur Selbstpersiflage nicht ihrerseits ein Klischee ist, ein Klischee, das Fragen nach der Ursache und Wirkung ebendieser jüdischen Selbstpersiflage überlagert. Einen interessanten Ansatz bietet der Literaturwissenschaftler Gershon Shaked in seiner Arbeit *Die Macht der Identität*. In seiner Untersuchung des Jüdischen im Werk deutsch-jüdischer bzw. amerikanisch-jüdischer Autoren geht Shaked davon aus, daß diese Autoren eine doppelte Identität (als Jude und als Bürger ihres Landes) hatten und als Juden immer eine Minderheit waren. „Das Problem der Minorität ist, daß die Mehrheit sie stigmatisiert und, was noch schlimmer ist, daß die Minorität normalerweise dieses Stigma verinnerlicht. Deutsch-jüdische Dichter haben häufig diese Vorurteile akzeptiert.“²⁰⁵ Im Extremfall führte diese Stigmatisierung zum jüdischen Selbsthaß, dazu Elvira Grözinger:

„Es gibt verschiedene Meinungen darüber, was als das stiftende Element für die jüdische Identität gelten kann: die Sprache, die Tracht, die geographische Herkunft, die Religion oder die gemeinsame Geschichte – und der Antisemitismus ist gewiß eines davon: Je stärker der feindliche Druck von außen, um so stärker ist gewöhnlich der Zusammenhalt nach innen, inklusive Privatsprache (Wittgenstein), oder aber ‚Selbsthaß‘, denn mit Sander Gilman wird von manchen wiederum der umstrittene Begriff

rote Bernhard von Adolf Glinger und Otto Taussig. Vgl. [Anonym] Max und Moritz, in: Komödie, 2. Jg./1921, 5. November 1921. Auch in den 1930er Jahren blieb das Genre populär, interessant wäre etwa die Analyse der „Revue um jeden Preis in zwei Teilen“ *Der tanzende Shylock* von Geza Herczeg und Leo Straus, mit der im Spätherbst 1932 die Rolandbühne als Neues Lustspielhaus wiedereröffnet wurde. Hilde Haider-Pregler berichtet: „Die mit einer ‚Unmenge‘ an ‚Schlagerliedern‘ angeereicherte, angeblich die Selbstherrlichkeit von Moderegisseuren verulkende Backstage-Geschichte vom Kellner Moritz der für Max Reinhardt gehalten wird, daher an dessen Stelle den ‚Kaufmann von Venedig‘ inszenieren darf und den Shylock als ‚tanzende Revuefigur‘ auftreten lässt, war nach Meinung der Kritik, nur für ein ‚anspruchloses Publikum‘ geeignet.“ Haider-Pregler, „Jeder Zeit ihre Kunst“, 42. Zum ebenfalls sehr erfolgreichen Jargonschwank *Dreimal Hochzeit* von Anne Nichols siehe „Möglichkeiten und Scheitern interkonfessioneller Ehen“.

204 Haybäck, *Der Wiener „Simplicissimus“*, 78.

205 Shaked, *Die Macht der Identität*, 200.

jüdischer Selbsthaß‘ als die jüdische Antwort auf den Antisemitismus gesehen, die allerdings die jüdische Identität selbst zersetzt.“²⁰⁶

Der Diskurs um jüdische Identität versus Assimilation, um Antisemitismus und jüdischen Selbsthaß und die Verbindungen zur jiddischen Sprache, zum Jargon und zum Jüdeln, war von etwa 1880 bis 1933 bzw. 1938 auch in Bezug auf Theaterereignisse immer präsent.²⁰⁷ Als Beispiel wird hier auf P. Hallers Artikel „Das Jüdeln“ in der zionistischen *Wiener Morgenzeitung* eingegangen, der am 12. Mai 1926 erschien und in dem von einer „Protestversammlung gegen das Jüdeln“ berichtet wurde, die der assimilatorisch ausgerichtete „Zentralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens“ veranstaltet hatte. Haller beschreibt die Versammlung als

„[...] ein löbliches Unternehmen und ebenso löblich waren die Enunziationen der deutschen Presse, die ihr folgten. In diesen wie in jener kommt die Entrüstung über die ‚Verhöhnung der jüdischen Religion‘ in Theater, Kabarett usw. zum Ausdruck, inhaltlich und sprachlich geübt, mit den Mitteln des bekannten, jüdisches Wesen wiedergeben wollenden, karikierenden Witz- und Anekdotengenres.“

Im Weiteren führt Haller aus, daß „die Revolte gegen das Jüdeln“ selbstverständlich sei

„[...] bei jenen, welche das Judentum bejahen, ihm die Fortentwicklungsmöglichkeit zu sichern streben, jedes Surrogat ablehnen, den Weg zum Urquell, das ist zur jüdischen Normalisierung durch Staat und Sprache, freilegen. Wenn man sich von einer Krankheit befreien will, so meint man auch die Befreiung von ihren Begleiterscheinungen. Das Jüdeln ist eine der Begleiterscheinungen der jüdischen Galuthkrankheit. Die Revolte aber von Seiten der anderen ist neu und symptomatisch für die Radikalisierung des Assimilationswillens.“

206 Grözinger, „Judenmauschel“, 174. Zu Sander Gilman vgl. ders., *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*. Aus dem Amerikanischen von Isabella König. Frankfurt am Main, 1993.

207 Vgl. etwa die Rezeption der Darbietungen der Budapester Orpheumgesellschaft, dargestellt von Wacks, *Die Budapester Orpheumgesellschaft* (2003), 238 f. Oder den kurzen Beitrag (wahrscheinlich von Jesekiel Lifschütz) unter „Kleine Nachrichten“ in *Jüdisches Theater*, Nr. 1, 1. Jg., 1. Dezember-Hälfte (1920): „Onkel Bernhard‘, ‚Doktor Stieglitz‘, ‚Präsident Stopper‘ ... Im letzten Grunde eines wert des anderen ... Gegenwärtig geht in der ‚Neuen Wiener Bühne‘ allabendlich das letztere – die höchste Steigerung der beiden ersteren. All‘ die Stücke haben im wesentlichen einen Sinn: der Jude – als Unterhaltungsobjekt. Mancher Wiener Jude hat da seine ‚Hetz‘ – der weniger Selbstachtung ins Theater mitbringt –.“

Haller meint, daß die Assimilationswilligen das Jüdeln nur deshalb bekämpften, weil dieses von Antisemiten verwendet werden könnte, und Antisemitismus „[...] das stärkste, der vollen Assimilation entgegenstehende Hemmnis“ sei. Die Assimilationswilligen hätten, so Haller,

„[...] richtig erkannt, daß der dicke Herr Kohn und die beleibte Frau Pollak, die bei den jüdelnden Darbietungen in den Vergnügungsstätten von ‚Naches‘ [nakhes, jidd., Vergnügen, B.D.] zerfließen, auf halbem Wege stecken geblieben sind, zwar die jüdische Würde nicht mehr haben, aber noch eine Art von latentem Wohlgefallen an ‚Jüdischem‘, das einerseits die Nichtjuden an das Vorhandensein von Juden gemahnt, andererseits diesen für immer den Weg versperrt, selbst zu werden wie die anderen.

Es ist wohl nicht der innere Protest gegen die maßlos dumme und schäbige Verzerrung alles Jüdischen und gegen die innere Fäulnis derer, die an solchem Gefallen finden, sondern die Angst, es könnte sich in Antisemitismus und in weiterer Folge in Assimilationsunmöglichkeit verwandeln.

*

Die Angst ist es, die hier der treibende Motor und gleichzeitig der Konstrukteur eines ergötzlichen – ergötzlich, wenn er für uns nicht so traurig, so tragisch wäre – *circulus vitiosus* ist. Denn ebendieselbe Angst ist es, die das Jüdeln und den Genuß an ihm erzeugt. Es ist die billigste der Selbstverhöhnungsarten. Der Selbstverhöhnner ist sich der Unfähigkeit, andere zur Zielscheibe zu nehmen, zuinnerst bewußt und sucht im Selbsthohn eine Entschädigung für den verlorengegangenen Genuß, in der Hoffnung, sich gleichzeitig auch dadurch aus der Sphäre des Angegriffenwerdens durch andere zu ziehen – eine zumindest trügerische Hoffnung.“

Das „Jüdeln“, so schließt Haller, würde erst dann verschwinden, „wenn die Anomalien des jüdischen Volkes verschwinden“. Und: „Nicht der Protest des Zentralvereins wird es bewirken, wohl aber die Regenerationsarbeit des Zionismus.“

Hallers Analyse belegt nicht nur die Differenzen und Debatten zwischen Assimilationswilligen und Zionisten, wie sie in diesen Jahren in Deutschland und Österreich geführt wurden, sondern ist auch ein deutlicher Beleg von Gershon Shaked's These der „verinnerlichten Vorurteile“, die in den Werken mancher deutschsprachig-jüdischer Autoren zu finden sind.

Wie gestalteten die Verfasser der „Jargonkomödien“ nun ihre jüdischen Bühnenfiguren? Inwiefern und wie werden diese als Juden gezeichnet? Werden durch ihre Gestaltung antisemitische Vorurteile und Stigmata geschaffen und/oder tradiert?

Diese Fragen in allen Details und im Hinblick auf alle deutsch-jüdischen Bühnentele nachzugehen, würde eine eigene Untersuchung erfordern.²⁰⁸ Hier werden sie an einen Teil der entsprechenden Bühnenwerke angelegt, an die oben erwähnten Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen. Wie die meisten der deutsch-jüdischen Jargonschwänke handeln sie in einem kleinbürgerlichen Milieu. Die Hauptpersonen sind aus Böhmen und Mähren zugewanderte Juden bzw. Jüdinnen, die sich in Wien eine Existenz aufbauen und an ihrem sozialen und gesellschaftlichen Aufstieg arbeiten. Auch wenn sie jiddische Ausdrücke oder aus dem Jiddischen stammende Worte benutzen, sind sie weitgehend akkulturiert, denn sie tragen weder Perücke noch Bart und Kaftan, und es bleibt unklar, ob sie koscher essen. Sie verbergen ihr Judentum nicht, schämen sich nicht dafür, halten sich aber weder an religiöse Gebote noch an Bräuche wie etwa an die Beziehung eines Heiratsvermittlers für die Partnerwahl.

Ihre Kinder sprechen fast immer ein reines, gepflegtes Hochdeutsch, zum Teil sind sie bewußt zu einem besseren Leben erzogen. Sie und ihre Zukunft stehen im Zentrum des Wunsches nach einem sozialen Aufstieg.

Die Komik der jüdischen Personen resultiert aus ihrer Sprache. Diese Sprache der Einwanderergeneration, wie sie in den Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen porträtiert wird, setzt sich aus Hochdeutsch, Wiener Dialekt, westjiddischen und ostjiddischen Wörtern zusammen, wobei die Satzstellung fallweise dem Ostjiddischen folgt. Die Abgrenzungen und Überschneidungen zwischen Hochdeutsch, Wienerisch und Jiddisch sind ein Teil der Komik, wenn etwa aus der Feststellung, man habe etwas „mißverstanden“ – „miess verstanden“²⁰⁹ wird oder der „Messengerboy“ zum „Mesinger Goy“.²¹⁰

Außerdem verwenden einzelne Personen Fremdwörter falsch, wenn sie versuchen, sich besonders gewählt auszudrücken, wie etwa Mali Porlitzer, die nur einen „gut stimulierten Mann“²¹¹ (eigentlich gut situierten) für ihre Tochter akzeptieren will. Frau Porlitzer versucht immer wieder, sich gepflegt auszudrücken, und wechselt dabei die ihr nicht vertrauten Wörter – dies ist zugleich ein Zug ihres Charakters und der Komik des Textes; aber auch ein kritisches Element, denn ihre vergeblichen Versuche um eine gepflegte Sprache machen sie lächerlich. Diese Art

208 Zu diesem Thema s. Richter, Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933), in dem die dramatischen Texte *Die abgedankten Offiziere* (1770) von Gottlieb Stephanie d. J., die antisemitische Posse *Unser Verkehr* von Karl Borromäus Sessa (1813) sowie Arthur Schnitzlers Komödie *Professor Bernhadi* (1912) untersucht werden.

209 Rapp, Haim, *Die Würstelbraut*, 1. Akt, 19.

210 Rapp, Haim, *Die Würstelbraut*, 2. Akt, 4.

211 Rapp, Haim, *Die Würstelbraut*, 1. Akt, 25.

von Komik in der Sprache findet sich auch in nichtjüdischen Komödien, etwa zur Kennzeichnung naiver Zuwanderer vom Land in die Stadt.

Ein besonderes sprachliches Merkmal jiddischer Komödien ist die Zuweisung eines bestimmten Satzes, einer Phrase oder eines Wortes zu einer Bühnenfigur, der dieser – egal ob es paßt oder nicht – immer wieder in den Mund gelegt wird. Dieses komische Element findet sich auch in den Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen.²¹²

Außer durch Milieu und Sprache, wie kennzeichnen nun die deutsch-jüdischen Autoren die jüdischen Bühnenfiguren?

Die ältere Generation, die selbst zugewandert ist und sich ihren Lebensstandard hart erarbeiten mußte, ist nicht der hochdeutschen Sprache mächtig, sondern teilweise noch sehr stark dem Jiddischen verhaftet. Ebensowenig wie ihre Sprache sind ihre Manieren gepflegt – sie können und wollen ihr Benehmen nicht an die bürgerlichen Gepflogenheiten der Stadt anpassen. Aber: Sie wissen sich zu helfen. Ihre direkte, manchmal an Unverschämtheit grenzende Art, Probleme auszusprechen und anzugehen, hilft bei der Lösung von Konflikten, die teilweise aus ihrem Benehmen entstanden sind.

Außerdem sind sie ehrgeizig im Sinne einer sozialen und gesellschaftlichen Anerkennung. Es ist ein zentrales Element der betreffenden Theaterstücke, wie weit die Bühnenfiguren für die soziale Absicherung bzw. für die gesellschaftliche Anerkennung gehen. Zum Beispiel überschreitet die Geschäftsfrau Bertha Brecher in *Paula Pelikans Pleite* durch ihre Geschäftsgebarung bewußt die Grenze zur Kriminalität, für die soziale Absicherung ihrer Kinder betrügt sie (was ein Ausnahmefall in dieser Dramatik ist). Als ihre Betrügereien (durch einen unglücklichen Zufall) ans Tageslicht kommen, sorgt ihr Sohn dafür, daß die Mutter nicht angezeigt wird, wendet sich aber von ihr ab, er schämt sich für sie. Das ist eine Kennzeichnung und Stigmatisierung: Der älteren Generation wird ein Hang zu Betrügereien zugeschrieben. In *Paula Pelikans Pleite* wird diese Zuschreibung aber auch relativiert, und zwar in der Anlage der dramatischen Person, in der Personenkonstellation und im Dialog. In der Anlage der Figur dadurch, daß der Sohn nicht weiß, daß der längst verstorbene Vater ein Tunichtgut und Alkoholiker war und die Familie in tiefster Not zurückließ, sodaß die Mutter mit allen Tricks arbeiten mußte, um ihre Kinder ernähren zu können; ihre damalige Hilflosigkeit und Armut lassen diese Tricks auf-

212 Etwa in Friedmann, Nerz, *Paula Pelikans Pleite*, in dem der Reisende Leo Lang immer wieder sagt: „So wahr als mein Name ist Lang [...]“. Diese Wiederholungen dienten auch Kaiser in seinen Lebensbildern als komisches Element, vgl. Yates, *An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘*, 53.

grund der Zwangssituation als moralisch vertretbar erscheinen, was sie aber in der Situation, in der das Stück einsetzt, längst nicht mehr sind. Bertha Brecher ist also eine jüdische Geschäftsfrau, die sich aufgrund extremer Not kleiner Betrügereien bediente und sie später nicht aufgeben wollte. Als ihr Gegenspieler fungiert Konsul Berthold Báron, der ebenfalls Jude und Geschäftsmann ist, für den Betrügereien aber nie akzeptabel waren und sind. Durch diese Personenkonstellation versuchen die Autoren dem Vorurteil zu entgegnen, daß alle jüdischen Geschäftsleute betrügen. Wie prekär die Darstellung einer jüdischen Geschäftsfrau als Betrügerin war und daß dies den Autoren bewußt war, wird durch einen Dialog zwischen Konsul Báron und Frau Brecher klar. Einleitend meint er, er habe sein Geschäft vom Vater übernommen, brauchte sich also im Gegensatz zu ihr nicht hinaufzuarbeiten,

„[...] aber eins habe ich verstehen gelernt, dass unsere Zeit von jedem Kaufmann ein bissl primitive Schlauheit verlangt – ohne die geht’s einmal nicht – aber – gerade für uns gibt es eine Grenze. Man hat uns tausende Jahre gezwungen zu handeln und zu schachern und wir haben gelernt – wir habens sehr gut gelernt – und werden scharf beobachtet! Frau Brecher, wir müssen heute ehrlicher und rechtschaffener sein als Alle, verstehen Sie mich? Und jeder von uns, der es nicht ist, schmiedet furchtbare Waffen gegen uns!“²¹³

Es ist klar, daß Armin Friedmann und Ludwig Nerz, die Autoren von *Paula Pelikans Pleite*, hier sehr bewußt versuchten, dem Vorurteil vom betrügerischen Juden entgegenzuschreiben. Einerseits benutzen sie in der Gestaltung ihrer Bühnenfiguren gewisse antisemitische Klischees, wie etwa die sprachliche Unsicherheit, die fehlenden Manieren bis zur Unverschämtheit, den skrupellosen Geschäftssinn; andererseits versuchten sie – in *Paula Pelikans Pleite* – durch die Charakterisierung der Dramatis Personae, die Personenkonstellation und die Dialoge einer Generalisierung und Stereotypisierung von antisemitischer Seite entgegenzuwirken.²¹⁴

Ob alle Autoren der oben genannten Jargonkomödien so bewußt mit Klischees und Stigmata umgingen und versuchten, durch geschickte Dramaturgie und Verbalisierung des Problems eine antisemitische Umdeutung ihrer komischen bis betrügerischen Charaktere zu vermeiden, kann hier nicht in jedem Fall untersucht werden. Es ist aber klar, daß jeder komische und/oder negative Charakterzug einer jüdischen Bühnenfigur von antisemitischer Seite zur Stigmatisierung aller jü-

213 Friedmann/Nerz, *Paula Pelikans Pleite*, 3. Akt, S. 21.

214 Zum Antisemitismus in den Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen siehe „Komödien und Possen, in denen sich die Mädchen mit einer List zur Wehr setzen“.

dischen Mitbürger verwendet werden konnte und dies häufig geschah. Im Falle des jiddischen Theaters begann die negative Stereotypisierung mit Goldfadens komischer Schmendrik-Figur in der gleichnamigen Komödie in Moskau 1880 – alle Juden seien Schmendriks, hieß es anlässlich der Aufführungen.²¹⁵ Hier wird die Möglichkeit einer Verwendung von Bühnenfiguren, ihrer Eigenschaften und ihrer Sprache²¹⁶ gegen deren Schöpfer deutlich und die Möglichkeit, Charaktertypen des Theaters als Grundlage antisemitischer Stereotypen zu benutzen. Und daß Antisemiten alles verwendeten, was auch nur im Entferntesten dazu geeignet war, Juden zu verspotten und zu verunglimpfen, war in Moskau 1880 ebenso Tatsache wie in den 1920er Jahren in Wien.

215 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 60.

216 Zu einer ähnlichen Folgerung im Hinblick auf den Einsatz der Sprache gelangt Matthias Richter: „Für die Beantwortung der Frage, ob die Verwendung von Literaturjiddisch antijüdische Einstellungen stimuliert, folgt aus diesen Hinweisen, daß dies erst dann der Fall ist, wenn in dem zur Rede stehenden Text das feindselige Potential, das aus der Geringschätzung des realen jüdischen Soziolekts wie auch aus der Tradition antijüdischer Texte mit literaturjiddischer Figurenrede erwächst, auch tatsächlich aufs neue aktiviert wird. Ob dies der Fall ist, kann nur eine genaue Textanalyse klären.“ Richter, *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933)*, 129.

ZENTRALE THEMENBEREICHE
DER JÜDISCHEN THEATERSTÜCKE
AUF WIENER BÜHNEN

LIEBE UND PARTNERWAHL, EHE UND FAMILIE

Die Familie ist eine grundlegende Einheit des sozialen Lebens. Die Positionen und Funktionen ihrer Mitglieder sind, wie die Struktur der Familie im Ganzen, Änderungen und Wandlungen ausgesetzt. Ihren Grund haben diese Änderungen im sozialen und politischen Umfeld, in der Gesellschaft, die sie umgibt und deren Teil sie zugleich sind.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende war die europäische Gesellschaft tiefgreifenden Änderungen ausgesetzt, die sich auch in der Familienstruktur bemerkbar machten, etwa in der geänderten Stellung der Frau.²¹⁷ Die Auswirkungen der Industrialisierung – die Mobilität, das Entstehen der Arbeiterklasse – betrafen auch die Juden in West- und Osteuropa. Durch die Verbreitung der *Haskala* – der jüdischen Aufklärung – waren die jüdischen Familien zudem einer Säkularisierung ausgesetzt, die sie als Individuen ebenso beeinflusste wie die jüdischen Gemeinschaften als Ganzes.²¹⁸

Liebe und Partnerwahl, Ehe und Familie gehörten und gehören zu den dramatischen Themen schlechthin, besonders in der jüdischen Dramatik. Die westjiddischen Dramen des 18. Jahrhunderts wurden von ihren Autoren als „Familiengemälde“ bezeichnet; im Zentrum der ersten jiddischen Theaterstücke Osteuropas im 19. Jahrhundert, wie etwa *Serkele* von Ettinger sowie der frühen Komödien Goldfadens, steht ebenfalls die Familie.

Warum die Familie als Schauplatz jüdischer Dramen von so zentraler Bedeutung ist, wird schon nach einem ersten Blick auf die Welt dramatik klar: Schauplätze wie Königshöfe und Schlösser, ein dramatisches Personal von Königen, Grafen und Fürsten sind in der jüdischen Dramatik, wenn überhaupt, nur als Randfiguren oder übermächtige Herrschergestalten präsent, da diese nur im Ausnahmefall (etwa zu biblischen Zeiten) jüdisch waren. Etwas überspitzt könnte man sagen, daß die jüdi-

217 Ein erster Ein- und Überblick zum Themenkreis „Die jüdische Frau“ findet sich in den Beiträgen der *Encyclopaedia Judaica*, Year Book 1986/7, 12–36. Vgl. ferner Hyman, *Gender and Assimilation in Modern Jewish History* und *Jewish Women in Historical Perspective*, ed. by Judith R. Baskin. Einen kurzen, aber sehr informativen Einblick in das Leben jüdischer Frauen, die das Shtetl verließen (manche, um Schauspielerinnen zu werden), bietet Klanska, *Emanzipationswege galizischer Jüdinnen im 20. Jahrhundert*. Vgl. ferner Rütters, *Tewjes Töchter*; Malleier, *Jüdische Frauen in Wien (1816–1938)*.

218 Zur jüdischen Familie s. die Beiträge in: *Die jüdische Familie in Geschichte und Gegenwart*, besonders von Holbok, *Jüdische Kindheit zwischen Tradition und Assimilation*, 123–140, und Göllner, *Abschied vom Judentum? Bemerkungen zur Emanzipationsgeschichte jüdischer Frauen*, 142–160.

sche Familie, ihr Machtgefüge und ihr Zusammenhalt oder Wiedertzusammenfinden in der jüdischen Dramatik die Position des Königshauses oder Fürstenhofes in der Welt dramatik einnimmt. Diese Gleichsetzung oder Annäherung spiegelt sich etwa in Jacob Gordins Shakespeare-Adaptionen, in denen der Dramatiker sich u.a. der Fabeln von Shakespeares Königsdramen bediente und sie mit genuin jüdischem Personal ausstattete – ein Vorgang, der eine Umwandlung der Herrschergeschichte zu Familiengeschichte inkludiert. Dabei muß im Bewußtsein bleiben, daß der Großteil der jüdischen Theaterstücke nach den ersten bürgerlichen Trauerspielen geschrieben wurde und darin Themen aufgegriffen werden, die in diesen sowie in den Werken von Autoren wie etwa August Strindberg und Henrik Ibsen ebenfalls zu finden sind (wenn sie nicht sogar auf ihnen basieren). In seiner Studie über *Jakob Gordin und das jüdische Theater* geht Michael Weichert auf die zentrale Bedeutung der jüdischen Familie ebenso ein wie auf den Unterschied zwischen dieser und den Familien, wie sie in Strindbergs Dramen erscheinen:

„Die politische und wirtschaftliche Lage des Ostjudentums, seine historische Entwicklung hat eine ganz besondere Stellung der Familie innerhalb des gesellschaftlichen Körpers gezeitigt. Sie ist nicht eine nach dem Gesetz der geschlechtlichen Zuchtwahl eingegangene Verbindung, sondern eine aus außerpersönlichen Rücksichten geschlossene Kampfgemeinschaft, die in Stürmen des Lebens die Bande zwischen den sich zu Beginn fremd gegenüberstehenden Personen immer enger schmiedet. Sie ist nicht Keimzelle einer höheren Ordnung: des Staates; sie bildet eine geschlossene Einheit [...], die sich gegen eine Welt von Feinden zu behaupten hat. [...] So ist die Familie eine nach außen abgeschlossene Welt, ein Mikrokosmos, ein Ausschnitt, der den Ausblick auf die übrige Welt nicht gewährt, sondern verstellt. [...] Die Qual des ewigen ununterbrochenen Beisammenseins, das peinliche Bewußtsein, daß jede seelische und – körperliche Regung vom anderen belauscht werden kann, gab einem August Strindberg Stoff zu psychologisch tiefbohrenden szenischen Gebilden; dem Ostjuden ist die Familie ein Heiligtum. Sie ist Trägerin der Überlieferung, das Symbol der Gemeinschaft: der Austritt aus dem Judentum ist erst mit dem Ausscheiden aus der Familie vollzogen.“²¹⁹

219 Weichert, *Jakob Gordin und das jüdische Theater*, 130 f., vgl. auch 184, wo Weichert auf die Vorliebe des Theaterpublikums für die „sentimentalen Familieninterieurs“ der sogenannten „Judenstücke“ ironisch eingeht. Rhoda Helfman Kaufman beschreibt die Gründe für die zentrale Stellung des Konfliktfeldes Familie ähnlich, vgl. Kaufman, *The Yiddish Theater in New York*, 187; zur Bedeutung der Familie als Thema der jiddischen Literatur und des Theaters vgl. ferner Hakel, *Jiddisch*, 2, 5; Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater*, 174.

Wie wichtig und interessant der Themenbereich Familie für die jiddischen Theater und ihre Besucher war, zeigt das lebhaftes Interesse an Übersetzungen und Aufführungen entsprechender Dramen aus der Weltliteratur. Leonard Prager schreibt, August Strindberg sei vermutlich durch die Aufführung seines *Vaters* in den jiddischen Theatern Londons dessen Publikum früher bekannt gewesen als dem englischen.²²⁰ *Der Vater* gehörte noch zum beliebten Repertoire jiddischer Bühnen, als er außerhalb kaum mehr gespielt wurde und bei den Kritikern schon als überholt galt.²²¹

In der Vielzahl der dramatischen Texte, deren zentrale Themen Liebe und Familie sind, werden zwei Richtungen deutlich: 1. Dramen, die in einer geschlossenen jüdischen Welt spielen. Die Konflikte entstehen entweder durch bestimmte Bräuche und Traditionen der jüdischen Gesellschaft, die zunehmend in Frage gestellt werden, oder durch die Begierde einer der Dramatis Personae, sich einen bestimmten Wunsch zu erfüllen – das Erfüllen dieser Begierde bedroht das Individuum bzw. den Bestand der Familie (und damit der Gesellschaft).

2. Dramen, in denen die Änderung gesellschaftlicher Strukturen Änderungen (und fallweise Auflösungen) der Familien bedingen. Die die Familie bedrohenden Faktoren stammen entweder von Entwicklungen der jüdischen Umgebung oder der nichtjüdischen Umwelt. Zu den Einflüssen der nichtjüdischen Umwelt gehören etwa Antisemitismus und Pogrome sowie der Druck zu Akkulturation und Assimilation.²²² Zu den Entwicklungen innerhalb der jüdischen Gemeinschaften und Familien, die zu deren Auflösung führen, gehören vor allem der Verlust des Glaubens und der damit verbundenen Bräuche und Rituale, die den Alltag ebenso bestimmten, wie sie die Lebensabschnitte der Individuen regelten. Die Entstehung des Proletariats, Armut und Krieg bedrohten jüdische und nichtjüdische Familien gleichermaßen.

JÜDISCHE FAMILIEN IN EINER GESCHLOSSENEN JÜDISCHEN WELT

Konflikte rund um Partnerwahl und Verheiratung

Die ersten west- und ostjiddischen Dramatiker wollten ihre Zeitgenossen über die negativen Auswirkungen bestimmter Bräuche und Sitten aufklären. Dominierende Themen waren der Aberglaube und die Verführbarkeit des Menschen von Seiten betrügerischer Wunderrabbis, aber auch die negativen Auswirkungen von

²²⁰ Vgl. Prager, *Yiddish Culture in Britain*, 627.

²²¹ Vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 94f.

²²² Siehe „Trauerspiele der Assimilation“ und „Pogromdramen“; vgl. Dalinger, „Galizianer“ in Wien.

arrangierten Heiraten.²²³ In der traditionellen jüdischen Gemeinschaft wurde die Verheiratung der jungen Mädchen eingeleitet, indem sich ein Schadchen (= Heiratsvermittler) mit einem passenden Kandidaten an den Vater der künftigen Braut wandte oder indem deren Familie einen Schadchen um seine Dienste bat.²²⁴ Bot sich ein Bräutigam an, handelten die Eltern (meist die Väter) beider junger Leute einen Ehevertrag aus, in dem die Bedingungen der künftigen Verbindung festgelegt wurden, etwa die Mitgift und die Gütertrennung im Falle einer Scheidung. Üblich war es auch, daß die Familie des Bräutigams oder der Braut sich verpflichtete, einen gewissen Zeitraum lang für das junge Paar zu sorgen. Unter Umständen lernten die jungen Leute einander erst kennen, wenn diese Rahmenbedingungen geklärt waren – die Eltern waren sich also schon einig, ihre Kinder aber sahen einander erstmals bei der Verlobung. Schon aus diesem kurzen Einblick in die Art der Ehevermittlung wird deutlich, welches Konfliktpotential diese bot. Etwa die Mitgift: Erst wenn eine Familie überhaupt imstande war, eine gewisse Summe (oder gewisse Sachleistungen) ihrer Tochter mitzugeben, kam sie als Braut in Betracht, war das Mädchen jedoch aus sehr armer Familie oder eine Waise, war seine Chance auf Verheiratung klein. War das Mädchen aus begüterter Familie, konnte sich diese den Bräutigam aussuchen. Die Auswahl wiederum richtete sich nach den Werten innerhalb der Familie, denn in der traditionellen jüdischen Welt sollten Gelehrsamkeit und Thorakennntnis eines jungen Mannes mehr zählen als sein Vermögen. Dies erschien reichen Vätern oft nicht als solide Grundlage der Zukunft ihrer Töchter, und sie wählten – obwohl sie sich damit außerhalb des hergebrachten jüdischen Wertesystems stellten – einen reichen Bräutigam aus. Ein ähnlich konfliktträchtiger Punkt war das späte Kennenlernen des jungen Paares. Oft war einer von beiden schon in jemand anderen als den nun Ausgewählten (bzw. die Ausgewählte) verliebt oder faßte auf den ersten Blick eine Abneigung gegen den Wunschpartner der Eltern.

Bei dieser kurzen Darstellung darf nicht vergessen werden, daß ein großer Teil der hier beschriebenen Konflikte nur Möglichkeiten waren, die nicht alle bei jeder Eheanbahnung und Verheiratung wirklich eintraten.²²⁵ Klar ist aber, daß das in dieser

223 Vgl. „Erste Dramen in jiddischer Sprache – die Haskala-Komödien“.

224 Zu den grundlegenden Rollenzuschreibungen von Mann und Frau, sowie zur traditionellen Eheanbahnung und -schließung vgl. Herweg, *Die jüdische Mutter*, 31 f., 50 f. S. ferner Rüthers, *Tewjes Töchter*, 122 ff.

225 Immer wieder wird in Untersuchungen und in der Sekundärliteratur betont, daß viele der arrangierten Ehen harmonisch verliefen, unter anderem auch, weil sie nicht auf romantischer Liebe gründeten. Vgl. etwa die sehr interessante Analyse autobiographischer Zeugnisse von Alina Cala: *Modernity and Jewish Women in Poland between the Wars*, 10. Sehr ausführlich beschäftigt sich Rüthers mit diesem Themenbereich, vgl. Rüthers, *Tewjes Töchter*, 122 ff.

Form der Partnerwahl liegende Konfliktpotential sehr hoch und potenziell dramatisch war, also eine ideale Grundlage für Komödien, Melodramen und Tragödien.

Arrangierte Ehen: Das Mädchen und der ihm bestimmte Bräutigam

Komödien und Possen, in denen sich die Mädchen mit einer List zur Wehr setzen

Schon in den ersten Komödien von Abraham Goldfaden, die in Wien nicht oder selten gespielt wurden,²²⁶ ist die Partnerwahl ein zentrales Thema. Meist geht es darum, wie sich ein Mädchen gegen eine für sie arrangierte Ehe wehrt, wobei das Mädchen schon einen Wunschpartner hat, den es letztendlich auch heiratet. Einer der ersten schriftlich fixierten Texte Goldfadens ist die Komödie *Großmutter und Enkel* (*Di bove mitn eynikl*), die 1877 aufgeführt wurde und auf einem russischen Volkslied basiert. In *Großmutter und Enkel* brennt die Enkelin aufgrund einer drohenden Verheiratung mit ihrem Geliebten durch. Sie erreicht, was sie will, wie auch die Heldinnen in *Schmendrik oder Die komische Hochzeit* (*Shmendrik*) und in *Die beiden Kune-Lemel* (*Der fanatic, Di tsvey kuni-lemels*), die beide in den späten 1870er Jahren entstanden und Komödien in drei Akten sind. In *Schmendrik* und *Die beiden Kune-Lemel* müssen sich die jungen Mädchen gegen die ihnen zgedachten Partner mithilfe einer List zur Wehr setzen, was ihnen gelingt, und auch für den jeweils überlisteten Bräutigam wird eine passende Braut gefunden, sodaß die Eltern letztendlich ebenfalls zufrieden sind.²²⁷ Aufgrund ihrer Titelhelden, die als Synonym für bestimmte Typen jüdischer Komiker gelten (Jerry Lewis ist ein Schmendrik-Typ),²²⁸ waren diese Komödien sehr erfolgreich; die Namen der Titelhelden aber wurden von Antisemiten auch zur Verspottung der Juden benutzt, was Goldfaden in seiner Suche nach neuen Stoffen bestärkte.²²⁹

Mädchen, die sich mithilfe einer List gegen unerwünschte Ehepartner wehren, gibt es nicht nur im jüdischen Drama, der Stoff wie die Typen der geldgierigen Eltern und der schönen und gescheiterten Mädchen sind vielmehr Elemente der Komödie im Allgemeinen. Auffallend in der jüdischen Dramatik aber ist, wie präsent

226 Zur Aufführung von Goldfadens *Großmutter und Enkel* in Wien konnten keine Belege gefunden werden. Szenen aus *Schmendrik* und *Die beiden Kune-Lemel* wurden im März 1914 in der Jüdischen Bühne gezeigt, in deren Spielplan sich 1915 und 1916 *Die beiden Kune-Lemel* finden, aber deutlich seltener als etwa *Shulamit* und *Bar Kochba*.

227 Inhaltsangaben zu Goldfadens *Großmutter und Enkel*, *Schmendrik* und *Die beiden Kune-Lemel* finden sich in Dalinger, Quellenedition, 145, 150, 152f. Vgl. ferner den Goldfaden gewidmeten Artikel in Zylbercweig, Leksikon fun yidishn teater, Bd. 1, 288, 290, 304 (jidd.).

228 Vgl. Sandrow, Vagabond Stars, 48f.

229 Vgl. Sandrow, Vagabond Stars, 60.

dieser Stoff bis in die 1930er Jahre war und in wie vielen – tragischen und komischen – Varianten er gezeigt wurde. Eine zentrale Rolle nimmt er in Goldfadens Texten ein, etwa im Melodram *Shulamit*, in dem die Titelheldin, um ihren Schwur halten zu können, zur „Meschuggenen“ (= Verrückten) wird. In der historischen Operette *Bar Kochba* ist Dinas Abwehr unerwünschter Freier ein wesentlicher Teil der Handlung, ja, die Abweisung des hinterhältigen Papus hat innerhalb des Theatertexts die Niederlage Bar Kochbas zur Folge.²³⁰ In diesen Texten mischen sich tragische und komische Elemente in der Darstellung, wie sich diese jungen Frauen gegen unliebsame Verbindungen wehren.

Auch die jiddischen Dramatiker nach Goldfaden griffen den Stoff der Abwehr einer unerwünschten Partnerwahl auf, 1913 in Wien wurde etwa *Der Schabes-Goi* von Auer²³¹ gezeigt. *Der Schabes-Goi* handelt in Rußland, seine Komik beruht auf einer Verdoppelung der üblichen Geschichte, da nicht nur Rachel, die Tochter einer gutbürgerlichen Familie, verheiratet werden soll, aber schon einen anderen Auserwählten hat, sondern auch die Magd des Hauses, Jadwiga, von Freiern umschwärmt ist. Nach allerlei Verwicklungen wählt Jadwiga ihren Bräutigam, indem sie einen Wettbewerb veranstaltet; und Rachel überlistet die Eltern und erlangt die Zustimmung zur Heirat mit dem ihr genehmen Partner. Sehr raffiniert und durchsetzungsfähig ist auch die Titelheldin der „Posse in 3 Szenen“ *Malwinka will so*²³² von Jakob Wachsmann,²³³ die 1920 von der Jüdischen Bühne aufgeführt wurde.²³⁴

230 Siehe „*Shulamit oder Die Tochter des Morgenlandes* von Abraham Goldfaden (1879)“ bzw. „*Bar Kochba oder Die letzten Tage Jerusalems* von Abraham Goldfaden (1883)“.

231 Vgl. Auer. *Der Schabes-Goi* (Der Feuermann). Drei Aufzüge (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 45 S.), in: NÖLA 729. Über den Autor Auer konnte nichts ermittelt werden.

232 Wachsmann, Jakob. *Malwinka will asoj. Posse in drei Szenen* (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 14 S.), in: NÖLA 729. Dieser Fassung folgt die Inhaltsangabe. *Malwinka will so* (*Malwinke vil azoy*), Musik von I. Shlosberg, wurde im Jänner 1916 in Lublin uraufgeführt und war 1916 sowie 1925 etwa auch in London zu sehen. Vgl. Prager, *Yiddish Culture in Britain*, 432.

233 Jakob Wachsmann (Yankev Vaksman), (Lublin 1866–1942 Ghetto ebenda), war Schauspieler und Dramatiker bei jiddischen Theatertruppen. Wachsmann verfaßte sowohl Theaterstücke, die aus aktuellen Anlässen entstanden, wie das Pogromdrama *In jenen Tagen* (1906) oder *Mendel Beilis* (1918), als auch Operetten und Possen wie *Malwinka will so*. In dem ihm gewidmeten Artikel in Zylbercwegs Lexikon werden seine Verdienste als Übersetzer besonders hervorgehoben, Wachsmann hätte, so heißt es da, die europäische Operette auf die jüdische Bühne gebracht. U.a. übersetzte er Operetten von Franz Lehár (*Die Csardas-Fürstin*) und Johann Strauß (*Die Fledermaus*), aber auch Frank Wedekinds *Erdgeist* (1926). Sowohl seine eigenen Arbeiten als auch die Übersetzungen gehörten zum Repertoire des jiddischen Theaters. Vgl. Zylbercweig, *Lexikon fun yidishn teater*, Bd. 5, 3771–3780 (jidd.).

234 Unter dem Titel *Malwinka will asoj* war am 22. Oktober 1920 in der Jüdischen Bühne Premiere, die Posse blieb in der Saison 1920/21 im Spielplan.

Malwinkas Geliebter Max soll darin nicht sie, sondern Helene heiraten; worauf Malwinka sich in der Rolle eines jungen Mannes präsentiert, in der sie (er) Helene in sich verliebt macht; als diese Verkleidung fällt und klar wird, daß Max Malwinka nach wie vor liebt, gibt Helene ihn frei, ihr Vater schenkt ihm auch noch die Mitgift, und im Schlußlied wird Malwinkas starker Wille besungen.

Interessant ist das Mittel, das Malwinka zur Durchsetzung ihres Willens benutzt: Sie verkleidet sich als Mann. Denn nur so kann sie mit Helene flirten, ihre Verführbarkeit zeigen und sie dazu bringen, Max freizugeben, was auch geschieht.

Exkurs: Hosenrollen im jiddischen Theater

In Wien waren seit 1904 bei jiddischen Vorstellungen Frauen in Männerkleidern zu sehen, etwa die Volkssängerin Pepi Litmann, die sich in „[...] der bekannten Tracht der östlichen Juden“²³⁵ zeigte. Die Idee, in Männerkleidung aufzutreten, ist vermutlich vom Operetten- und Singspielrepertoire²³⁶ ebenso beeinflusst wie vom Auftreten nichtjüdischer Volkssängerinnen, etwa der sogenannten „Fiaker-Milli“, die in den 1870er Jahren in einem Jockeydress auftrat, was damals als „Gipfel der Verruchtheit“²³⁷ galt. Pepi Litmann blieb mit ihrer Vorliebe für Hosenrollen nicht allein, Franz Kafka berichtet 1911 von einer „Herrenimitatorin“, die er bei einer „Jüdischen Gesellschaft“ in Prag gesehen hatte,²³⁸ und nach dem Ersten Weltkrieg gab es eine ganze Reihe populärer jiddischer Schauspielerinnen – Molly Picon,²³⁹ Jenny Lovic,²⁴⁰ Sevilla Pastor²⁴¹ –, deren Theater- (und teilweise Film-) Repertoire Hosenrollen enthielten. Interessant ist, daß um die Jahrhundertwende nur traditionelle osteuropäische Juden und „yeshive bokhrim“ (Talmudstudenten) von Frauen gespielt wurden, in den 1930er Jahren aber auch Schlosser und Polizisten, also Männer in Berufen, die keine Verbindung zur jüdischen Welt haben.²⁴²

235 A.K.: Edelhofer's Volksorpeum, in: Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 22. April 1904.

236 Vgl. Holtmont, Die Hosenrolle, 156 f.

237 Holzer, Wiener Volks-Humor, 173.

238 Vgl. Kafka, Tagebücher 1910–1923, 52.

239 Molly Picon wurde 1920 in der Titelrolle des *Yankele* populär, eines „yeshive bokhers“; in Wien drehte sie 1922 den Film *Ost und West*, in dem sie in einer Szene auch als „bokher“ zu sehen ist; im 1935 gedrehten Tonfilm *Yidl mitn Fidl* ist Picon wieder als „Yidl“, als Bub, zu sehen.

240 Jenny Lovic spielte die Rolle des Moritz Scharf in Arnold Zweigs *Ritualmord in Ungarn* (= *Die Sendung Semaels*) in den 1930er Jahren in Wien. Vgl. „*Ritualmord in Ungarn (Die Sendung Semaels)*“ von Arnold Zweig (1914).

241 Sevilla Pastor spielte etwa einen „yeshive bokher“ in *Tanzt, Jidalech, tanzt* und einen Schlosser in *Liebe zu verkaufen*, beides in den 1930er Jahren in den Jüdischen Künstlerspielen.

242 Vgl. Dalinger, Women in the Yiddish Theater in Vienna.

Warum nun schlüpft Malwinka in die Rolle eines Mannes? Der Anlaß für Hosenrollen ist sehr unterschiedlich, einer liegt in der spielerischen Vertauschung der Rollen, der Geschlechterzuweisungen und Geschlechtsidentitäten als einer der Grundlagen der Lust am (Schau-)Spiel überhaupt. Theaterhistorisch hatten Hosenrollen ihren jeweils feststellbaren Zweck, im Singspiel des 17. Jahrhunderts etwa wurden Burschen von jungen Mädchen verkörpert, als Ausdruck und Spiel mit ihrer noch unausgeprägten Sexualität; ganz andere Gründe hatten etwa Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts, wenn sie den *Hamlet* gaben.²⁴³ Auch in bestimmten jüdischen Dramen wurden Burschen und junge Männer oft von Schauspielerinnen dargestellt, etwa der Titelheld von Karl Gutzkows *Uriel Acosta* oder Moritz Scharf in Arnold Zweigs *Ritualmord in Ungarn*. In diesen Beispielen wird ganz bewußt eine Männerrolle von einer Frau besetzt; in den jiddischen Komödien (und Filmen) aber schlüpft die Frau erst im Verlauf der Handlung in die Rolle eines Mannes, um sich mithilfe dieser Verkleidung als vollwertiger Mensch zu beweisen. Malwinkas Verkleidung ist Teil ihrer List, die darin besteht, ihrem Bräutigam Max seine Gefühle für sie bewußt zu machen. Da er diese nach wie vor hegt, gelingt es auch. In Komödien wie *Malwinka will so* wird die Verkleidung als Mann, die Hosenrolle, als Mittel zur Aufklärung verwendet, denn nur in der Maske des Mannes kann die Frau ihrer Umwelt ihre Gleichwertigkeit beweisen. Daher wundert es nicht, daß auch in jiddischen Komödien mit ganz anderen Konflikten als der Partnerwahl Mädchen zur Hose greifen, etwa in Antschel Schorrs „Operette in 4 Aufzügen“ *Die Amerikanerin oder das Mädgl von der West*, in der das „Mädgl“ beweist, daß junge Männer ebenso viele Probleme verursachen können wie junge Mädchen;²⁴⁴ und in *Chantsche in Amerika*, einer „Operette in vier Akten“ von Nokhem Rakow, in dem die Titelheldin Chantsche zeigt, daß ihre Arbeit der eines Mannes gleichwertig ist.²⁴⁵

Zurück zum Thema der Partnerwahl in jüdischen Familiendramen. Außer im jiddischen Komödien- und Possenrepertoire ist dieses Thema in den Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen zu finden, die in den Jahren 1919 bis 1926 in der Rolandbühne gezeigt und vor allem für die populäre Schauspielerin Gisela Werbezirk verfaßt worden waren. Werbezirk stellte meist eine resolute Witwe dar, die sich mit allen möglichen familiären und geschäftlichen Problemen auseinandersetzen muß. In

243 Vgl. Holtmont, Die Hosenrolle, 162f., 176f.

244 Vgl. Schorr, Antschel. Die Amerikanerin oder Das Mädgl von der West. Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 50 S.), in: NÖLA 729.

245 Vgl. Rakow, Nokhem. Chantsche in Amerika. Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 22 S.), in: NÖLA 729.

Die Würstelbraut, einer „Posse in drei Akten“ von Arthur Rapp und Rudolf Haim,²⁴⁶ spielt sie Mali Porlitzer, die Inhaberin einer Selcherei, die versucht, ihre Töchter Martha und Hella angemessen zu verheiraten. Martha will den gebildeten, aber armen Dr. Neugröschl heiraten, was ihre Mutter nicht akzeptiert. Nach allerlei Verwicklungen geht sie ohne Wissen der Mutter mit ihm weg; erst fünf Jahre später kann die nun ebenfalls verheiratete Hella die Mutter mit Martha, deren Ehemann Dr. Neugröschl (der es inzwischen natürlich zu Wohlstand gebracht hat) und den beiden Töchtern aussöhnen.

Die Würstelbraut ist – wie die Wiener Fassung von *Malwinka will so* – eine Posse mit klarem dramaturgischem Aufbau und einem Plot, wie er auch in der jiddischen Dramatik denkbar ist, ebenso wie die Figur der resoluten Mutter, die sich in jeder Situation zu helfen weiß und den gesellschaftlichen Aufstieg für ihre Töchter genau plant, und ihre Töchter, die ihren eigenen Willen durchsetzen. Gemeinsam haben die beiden Texte auch, daß sie in einem kleinbürgerlich-städtischen Milieu handeln, in akkulturierten Familien. Im Grad der Anpassung zeigen sich die Unterschiede, da im – in Lublin geschriebenen – *Malwinka will so* ein Heiratsvermittler eine zentrale Rolle einnimmt; einen Heiratsvermittler gibt es in der (Wiener) *Würstelbraut*, in der es sogar zwei zu verheiratende Töchter gibt, nicht. In *Malwinka will so* stehen die Titelheldin und ihr Handeln im Zentrum des Theaterstücks; in der *Würstelbraut* hingegen steht nicht die Braut, sondern deren Mutter im Zentrum, und deren Entschlossenheit zur Verhinderung dieser Heirat kann sich die unglücklich verliebte Tochter nur durch Flucht entziehen. Ein weiterer Unterschied zwischen den Texten besteht in ihrer erotischen Komponente. In *Malwinka will so* ist diese kaum vorhanden, am ehesten noch in der Szene, in der Malwinka als Sigmund mit Helene flirtet, und hier nur im Rahmen des Geschlechtertausches, der dem Publikum bekannt ist. Anders in *Die Würstelbraut*, in dessen erstem Akt die erwachsene Hella ein Mädchen spielen muß – um die Heiratschancen ihrer älteren Schwester nicht zu mindern – und dabei zwischen Kind und Frau laviert. Hella redet mit Otokar in der dritten Person, im Spiel muß sie als unschuldiges Mädchen agieren, als Kind, das sich seiner Ausstrahlung als Frau schon deutlich bewußt ist.

HELLA

[...] Hella bringt ihnen, was sie wünschen! ... (*sieht ihn kindlich kokett von der Seite an und steckt dabei das Zeigefingerchen in den Mund*)

246 Rapp, Arthur u. Haim, Rudolf. *Die Würstelbraut*. Posse in drei Akten, 2. Akt, 21. Über Arthur Rapp und Rudolf Haim konnte nichts eruiert werden.

OTTOKAR

(*leidenschaftlich*) Ja, du meine süsse kleine Göttin! ... Küsse will ich nippen von deinen Lilienlippen ... Nektar saugen aus deinen Rosenaugen!

[...]

HELLA

(*erregt abwehrend, aber doch innerlich entzückt*) Nicht so stürmisch, mein Herr! ... Das Alles darf Hella jetzt noch nicht verstehen ... dazu ist Hella noch viel zu klein. (*Aus der Rolle fallend, ganz natürlich*) – erst bis meine ältere Schwester geheiratet hat

...²⁴⁷

Ein weiterer Unterschied zwischen *Malwinka will so* und der *Würstelbraut* besteht darin, daß es in letzterer deutliche Anspielungen an den in Wien verbreiteten Antisemitismus gibt. Interessant ist, welcher Person eine antisemitische Einstellung in welcher Form zugeschrieben wird. In der *Würstelbraut* ist dies die Nebenfigur Alois, ein Portier, der inmitten einer jüdischen Gesellschaft total betrunken meint: „[...] Nieder mit die Juden!“ Als ihm nun der Mund zugehalten wird, schwenkt er ohne weiteres um zu: „Hoch die Juden! – alle Juden sollen leben!“²⁴⁸ Deutlich wird, daß der Antisemitismus in der Wiener Umgebung immer präsent ist; hier wird er als eine Art „beiläufige“ Judenfeindschaft gezeigt, eine Feindschaft, die von unzuverlässigen und zwielichtigen Gestalten wie dem ewig betrunkenen Portier verkündet, aber ebenso schnell wieder zurückgenommen wird.²⁴⁹

Die cleveren und selbstverständlich hübschen Mädchen in jüdischen Komödien entgehen einer unerwünschten Verheiratung durch Flucht (*Großmutter und Enkel*, *Die Würstelbraut*), Verkleidung (*Malwinka will so*) oder Enttarnung des wahren Wesens der Bräutigame. So werden in *Die beiden Kune-Lemel* die körperlichen und geistigen Mängel des von den Eltern erwählten Bräutigams erbarmungslos zur Schau gestellt; in anderen Komödien werden die Schwächen der unerwünschten Heiratskandidaten (meist Häßlichkeit oder Alter) und die Unangemessenheit ihrer Wünsche durch das Unterschieben einer falschen Braut deutlich gemacht. Möglich ist dieses Unterschieben durch den Schleier, der bei der „khasene“ (Hochzeit) das Gesicht der Braut verdeckt; und so macht Schmendrik im gleichnamigen Theaterstück knapp vor der Zeremonie die Entdeckung, daß er ein Mädchen ehelicht, das schielt und hinkt wie er (was ihn nicht weiter aus der Ruhe bringt, so lange es

²⁴⁷ Rapp, Haim, *Die Würstelbraut*, 1. Akt, 9.

²⁴⁸ Rapp, Haim, *Die Würstelbraut*, 2. Akt, 21.

²⁴⁹ Eine ähnlich „beiläufige“ Erwähnung des Antisemitismus findet sich auch in der jüdischen Lokalposse *Frau Pessl in Venedig*. Burleske in drei Akten von Emil und Arnold Golz, 26f. Vgl. Dalinger, *Popular Jewish Drama in Vienna in the 1920s*, 186.

bei der Feier Honigkuchen gibt). Auch alten Bräutigamen, die junge Frauen heiraten wollen,²⁵⁰ werden gerne ihnen gemäße Bräute untergeschoben, etwa in der beliebten Operette die *Die rumänische Hochzeit* (*Di rumenische khasene*) von Moshe Schor, Musik von Perez Sandler, die 1923 in New York uraufgeführt und von jiddischen Bühnen in aller Welt gespielt wurde. In der 1936 in Wien entstandenen und aufgeführten jiddischen Revue *Chassene im Städtel* von Abisch Meisels findet sich ebenfalls das Motiv der untergeschobenen Braut; der Text dieser Revue ist nicht erhalten, die Enttarnungsszene jedoch, in der der frisch Verheiratete erkennt, wen er da eigentlich geehelicht hat, ist in einer Serie von Szenenfotos dokumentiert.²⁵¹

Jiddische Melodramen und „Legenden“ über Mädchen,
die sich nicht wehren können

Das Thema der Abwehr ungeliebter, von den Eltern bestimmter Ehepartner findet sich in jiddischen Melodramen und anspruchsvollen Theaterstücken, in denen die Mädchen ihren Willen nicht durchsetzen können und so zu Opfern werden. In diesem Zusammenhang häufig ist das oben genannte Motiv vom alten Mann, der eine junge Frau heiraten will. Im „Lebensbild in 4 Aufzügen“ *Mutterherz* von Joseph Lateiner entkommt das Mädchen Goldele dieser Situation, indem die Mutter des gewünschten, aber angeblich erblich belasteten Bräutigams gesteht, sein wirklicher Vater sei nicht der bis jetzt als solcher Bezeichnete, erblich belastete gewesen, sondern ein Geliebter ihrer Jugend; damit ist für Goldele und ihren Bräutigam der Weg frei, und der alte Eisik, der Goldele selbst heiraten wollte, wird wahnsinnig (und damit ereilt ihn das Schicksal, das er Goldeles jungem Bräutigam zudedacht hatte).²⁵² Meist aber geht die Sache bei Weitem tragischer aus, etwa in Jacob Gordins sehr populärem Drama *Der wilde Mensch*, in dem die Heirat des alten Samuel mit der jungen Selda den Wahnsinn des geistig zurückgebliebenen Sohnes Lemach auslöst und dieser die junge Frau – aus Liebe – ermordet.²⁵³ Wahnsinn und

250 Das Motiv „alter Mann und junge Frau“ wurde von David Pinski in *Professor Brenner* (1911) und Schalom Asch in *Onkel Moses* (1918) in ernsthafter Weise aufgenommen; *Onkel Moses* wurde, mit Maurice Schwartz in der Titelrolle, 1932 in den USA verfilmt; vgl. dazu Hoberman, *Bridge of Light*, 161 ff.

251 Vgl. Abisch Meisels' Fotoalbum, das sich im Archiv des Jüdischen Museum Wien befindet; vgl. Die Stimme, 31. Dezember 1936.

252 Vgl. Lateiner, Joseph. *Mutterherz. Lebensbild in vier Aufzügen* (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA 729.

253 Vgl. Gordin, Jacob. *Der wilde Mensch. Lebensbild in vier Akten* (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 211–224; zu dieser Zensurfassung s. 103 f.

Mord finden sich ferner im „Drama in vier Akten“ *Die Schchite (Das Schächten)*,²⁵⁴ ebenfalls von Gordin, das 1899 in New York uraufgeführt wurde, 1907 erstmals in Europa (in Polen)²⁵⁵ zu sehen war und 1911 in der Jüdischen Bühne in Wien, am Beginn der 1920er Jahre auch im Repertoire der Freien Jüdischen Volksbühne gezeigt wurde.²⁵⁶ Es handelt in Mohilow, Rußland, in der Gegenwart. Im Zentrum der Handlung steht die vom Vater gewünschte Verheiratung Esterkes mit dem alten, aber reichen Rappaport. Esterke liebt Schmiel Josel, der zwar die Gesetze über die richtige Schächtung studiert, aber ansonsten recht faul ist. Als er zufällig hört, daß Esterke ihn liebt, schwören die beiden, einander eher mit dem Schlachtmesser zu ermorden, als die geplante Heirat zu erdulden. Die Heirat wird auch von den erwachsenen Kindern Rappaports abgelehnt. Dennoch kommt dieser, um die Verlobung zu fixieren und die Braut zu sehen, parallel dazu schärft Schmiel Josel das Messer. Als Rappaport²⁵⁷ Esterke den Verlobungsring geben will, tötet sie ihn in einem Anfall von Wahnsinn.

Diese blutige Lösung des Konflikts ist für jiddische Melodramen sehr ungewöhnlich, und es bleibt auch unklar, was aus Esterke und ihrem Bräutigam wird.²⁵⁸ Interessant ist, daß das Mädchen durch die bevorstehende Verheiratung in den Wahnsinn getrieben wird. Durch das Vortäuschen von Wahnsinn konnte sich Shul- amit in Goldfadens gleichnamigem Melodram einer unerwünschten Verheiratung

254 „Shkhite“ heißt wortwörtlich „Schächten“, metaphorisch steht der Ausdruck für Gemetzel, Pogrom, Schlacht. Auf folgender Zensurfassung basiert die Inhaltsangabe: Gordin, J. *Die Schchite (Das Schechten)*, (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 22 S.), in: NÖLA 729. Zu gedruckten Ausgaben vgl. Artikel über Jacob Gordin in Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 392–461, 455 (jidd.).

255 Vgl. Artikel über Jacob Gordin in Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 392–461, 416 (jidd.).

256 1911 in Wien war das Drama kein Erfolg, nach dem Jänner 1911 findet es sich nicht mehr im Spielplan der Jüdischen Bühne; dennoch gehört es zum internationalen Repertoire. Von der Freien Jüdischen Volksbühne wurde *Die Schchite* 1920/21 gezeigt, vgl. *Jüdisches Theater*, 1. Jg, 1. Juli 1921, Nr. 9, Titelblatt.

257 Wie zeitgenössische Kritiker anmerken, könnte die Figur des despotischen Rappaport auf den Einfluß des russischen Dramatikers Alexander Ostrowski hinweisen. Vgl. [anonym] Gordins Zalel Rapaport [!], in: *Jüdisches Theater*, 1. Jg, 1. Juli 1921, Nr. 9, 4; David Pinski im Artikel über Jacob Gordin in Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 392–461, 416 (jidd.).

258 Dieser offene Schluß weist auf eine gekürzte Fassung des Zensurtextes hin. Im Zusammenhang mit Gordins *Der wilde Mensch* weist Peter Sprengel nach, daß in Berlin und Prag eine gekürzte Fassung zu sehen war, der der letzte – versöhnliche und erklärende – Aufzug fehlte, vgl. Sprengel, *Scheunenvierteltheater*, 103 f.; ähnlich könnte es sich auch mit dieser Wiener Zensurfassung der *Schchite* verhalten. Dafür spricht auch eine Beschreibung von Hutchin Hapgood, die in Sandrows *Vagabond Stars* abgedruckt ist und nach der die junge Frau schon mit dem alten Mann verheiratet war und von ihm gequält wurde, bevor sie ihn erstach. Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 150 f.

entziehen;²⁵⁹ andere Bräute wie Lea im *Dibbuk* und Chanele in Hirschbeins *Das Gelöbnis*, die ebenfalls zur Heirat mit einem ungeliebten Bräutigam gezwungen werden, entkommen dieser nur durch ihre „Besessenheit vom Geist des Geliebten“, einer Besessenheit, die erst mit dem Tod endet.²⁶⁰

Was geschieht, wenn junge Männer verheiratet werden

Eine Nebenfigur in An-Skis *Dibbuk* ist Menasche, Leas Bräutigam, der nur sehr wenig zu Wort kommt. Als er mit seiner Familie auf die Braut wartet, wendet er sich an seinen Lehrer Reb Mendel:

MENASCHE

[...] (*leise*) Rabbi, ich habe Angst ...

REB MENDEL

Warum hast du Angst?

MENASCHE

Ich weiß nicht ... gleich als wir von zu Hause weggefahren sind, hat mich diese Unruhe und Angst überfallen ... Alles ist so fremd, die Dörfer, die Häuser, die Menschen ... ich möchte am liebsten allein sein, mich irgendwo verstecken ... aber hier kommen diese fremden Leute von allen Seiten auf mich zu, ich muß mit ihnen reden, muß ihnen antworten, muß sie ansehen ... Und am meisten fürchte ich mich vor ihr ... vor der Braut ...²⁶¹

Menasche, der von Leas vergeblicher Liebe zu Chanan nichts weiß, spricht hier von seiner Angst vor der ungewohnten Umwelt, den neuen Menschen, vor allem aber vor der bevorstehenden Heirat in einer Form, von der vorstellbar ist, daß Mädchen sie ähnlich ausdrücken würden. Ungewöhnlich ist, daß der Bräutigam diese Angst ausspricht. Diese Angst des Mannes vor der Frau wird in der Verfilmung des *Dibbuk* genußvoll ausgespielt.

Von Mädchen, die sich einer ungewollten Heirat durch List oder durch Wahnsinn bzw. Besessenheit entzogen, sich ihrer Angst also zu stellen hatten und sie meisterten oder daran zugrunde gingen, war oben die Rede. In den genannten Theatertexten, von Possen wie *Schmendrik* bis zur chassidischen Legende *Der Dib-*

259 Vgl. „*Shulamit oder Die Tochter des Morgenlandes* von Abraham Goldfaden (1879)“.

260 Vgl. „Besessen‘ vom Geist des Geliebten: *Der Dibbuk* von An-Ski und *Das Gelöbnis* von Perez Hirschbein“.

261 An-Ski, *Der Dibbuk*, 42 (Übersetzung Landmann).

buk, sind die jungen Männer zwar Anlaß der Verwicklungen, bleiben aber Nebenfiguren. Das bleiben sie auch, wenn sie verheiratet werden, wie Jossele in *Mirele Efros oder Die jüdische Königin Lear* von Jacob Gordin,²⁶² oder ihre Frau selbst wählen wie Mischa in *Die Mutter* von David Pinski.²⁶³ Beide Dramatis Personae nehmen innerhalb der Texte eine Nebenrolle ein; ihre Entscheidung begründet aber den Grundkonflikt beider Dramen. In beiden wird das Motiv von der ausgewählten Braut umgekehrt, es richtet sich gegen die Mütter. In *Mirele Efros* erklärt Jossele, bevor er Schejndele trifft, daß er ein städtisches, gebildetes Mädchen bevorzugt hätte. Mirele hat ihre Schwiegertochter ohne Einverständnis des Sohnes nach ihren Vorstellungen ausgewählt und nicht überprüft, ob diese mit der Realität übereinstimmen; doch nicht ihr Sohn ist Opfer ihrer Wahl, sondern sie selbst. Ähnlich verhält es sich mit Rahel in Pinskis *Die Mutter*: Trotz ärgster Bedenken gegen die Schwiegertochter und deren Familie (die sich nicht erfüllen) gibt sie ihrem Sohn nach, ja, sie macht das Haus für dessen Frau frei. Dennoch kommt es zum Bruch mit Sohn (und Tochter), einem Bruch, an dem die Mutter stirbt.

Die Partnerwahl ist der auslösende Moment für den dramatischen Grundkonflikt dieser Theatertexte, in deren Zentrum aber die Titelheldinnen stehen, die durch die Brautwahl der Söhne zu Opfern werden.

Schüchternheit und Angst eines jungen Mannes vor der Eheschließung und vor einer für ihn ausgewählten Frau zeigt Chanan im *Dibbuk*; Jossele und Mischa haben ihre Partnerin selbst gewählt, und dieser selbstbewußten Wahl opfern sie ihre Mütter; alle drei sind in den entsprechenden Dramen Nebenfiguren. Zu Titelhelden werden abgewiesene Bräutigame wie der Abdecker Mendel, der aufgrund seines verachteten Berufs „Newejle“, Aas, genannt wird, und der Musiker Yoshke, der „Sänger seiner Trauer“, im gleichnamigen Drama.

Auf den ersten Blick haben die beiden abgewiesenen Bräutigame einiges gemeinsam. Beide sind durch ihre Berufe Außenseiter, Mendel als Abdecker, Yoshke als Musiker, und beide enden aufgrund ihrer unglücklichen Liebe im Wahnsinn. Doch sie haben sehr unterschiedliche Ausgangspositionen und Reaktionen: In Perez Hirschbeins²⁶⁴ *Nezweje* (entstanden 1905)²⁶⁵ ist Mendel als einfacher, aber

262 Gordin, Jacob. *Mirele Efros*. Drama in vier Aufzügen. Übersetzt von Alexander Eliasberg, in: Jüdisches Theater, Bd. 1, 197–326. *Mirele Efros* gehört zu den heute noch gespielten Dramen des jiddischen Repertoires, genaueres dazu siehe „Generationenkonflikte und die Behandlung der Eltern“.

263 Pinski, David. *Die Mutter*. Drama in drei Akten. Warschau: Verlagsgesellschaft Zentral, 1913 (jidd.). UA 1901. Genaueres siehe „Gott's Schtrotf' für falsche Partnerwahl und andere Jugendsünden“.

264 Zu Perez Hirschbein siehe „Besessen' vom Geist des Geliebten: *Der Dibbuk* von An-Ski und *Das Gelöbniß* von Perez Hirschbein“.

265 Perez Hirschbeins *Nezweje (Aas)*, Drama in vier Akten, erschien 1905 auf Russisch, kurz darauf

gutmütiger Bursche gezeichnet, der von der begehrten Reisl höhnisch abgewiesen wird und sogar von seiner Mutter – aufgrund seines Berufs – gemieden und zurückgewiesen wird. Sein Vater, ein Alkoholiker, hat Mendel zu seinem Beruf gezwungen, und ihm gibt er nun alle Schuld. Er ermordet ihn, danach macht er sich für Reisl fein, die er jetzt zu erlangen glaubt, doch seine Tat und sein Wahnsinn werden bald entdeckt.

Durch die permanente Zurückweisung seiner Person verliert Mendel sein Gefühl für Recht und Unrecht und reagiert (ähnlich wie Gordins Figuren Lemach in *Der wilde Mensch* und Esterke in *Die Schchite*) mit Wahnsinn und Mord. Der Epilog von Ossip Dymows „Drama in drei Akten“ *Yoshke muzikant*²⁶⁶ (1914) beginnt mit der Frage eines kleinen Mädchen nach Yoshke, dem „meschuggenen“ Dorfnarren, der ihr unheimlich ist. Von ihrem Vater will sie wissen, warum er verrückt wurde, und da sie ohne Antwort nicht schlafen kann, beginnt der Vater dessen Geschichte zu erzählen, bis Yoshke erscheint und das Mädchen in seine Erzählung mitnimmt.

Yoshkes Unglück beruht auf seiner unerwiderten Liebe zum armen Mädchen Sheyne, das ihrerseits in Semiontschik verliebt ist und von ihm ein Kind erwartet; um ihre Liebe zu ermöglichen, überläßt Yoshke der Angebeteten seinen Lotteriegewinn. Als die Leute nun hören, daß Yoshke wieder arm ist und zudem seiner Verlobten einen Bräutigam „kaufte“, wird er verhöhnt, und er wird darüber verrückt.

Im sehr kurzen Epilog erzählt der Vater seiner Tochter, daß Yoshke nun schon seit einigen Jahren umherwandere, als „[...] a hungeriker, a halb-meshugener ... a dikhter, vos hot lib gehat mentshn, mer vi zikh aley, un fun vemen dos leben hot azoy khoyzek gemakht ...“ („[...] ein Verhungertes, Halbverrücktes ... ein Dichter, der die Menschen mehr liebte als sich selbst, und den das Leben so zum Narren gehalten hat ...“).²⁶⁷

in einer vom Autor stammenden jiddischen Übersetzung. *Nezejle* wurde zuerst nur von Liebhabertruppen und Hirschbeins eigenem Ensemble (der bekannten Hirschbein-Truppe) aufgeführt, bevor es ins Repertoire des professionellen jiddischen Theaters übernommen wurde. In Wien war *Nezejle* als Gründungsvorstellung der Freien Jüdischen Volksbühne am 7. Juni 1919 im Carltheater zu sehen; im April 1922 wurde es von der Wiener Habima in hebräischer Sprache aufgeführt. Zu Aufführungsgeschichte und Druckfassungen vgl. Artikel über Perez Hirschbein in: Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 613–629, 614 f. (jidd.). Zu den Wiener Inszenierungen vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“, 122, 245.

266 Dymov, Ossip. *Der Sängler seiner Trauer* [*Yoshke muzikant, Der zinger fun zayn troyer*]. Ein Drama in 3 Akten, mit Prolog und Epilog. Die Inhaltsangabe folgt dieser Druckfassung: Dymov, Ossip. *Yoshke muzikant (Der zinger fun zayn troyer)*. A drame in 3 aktin mit a prolog un epilog. Iberzetzet fun rusishn original fun I. Yulin, artist fun Riger yidishn miutum-teater. Riga: farlag „bilike – bikher“ [o.J.] (jidd.).

267 Dymov, Yoshke muzikant, 59 (jidd.).

Diese Inhaltsangabe von *Yoshke muzikant* folgt einer undatierten, vermutlich aus den späten 1920er Jahren stammenden, gedruckten Ausgabe aus Riga, auf deren Titelblatt folgendes zu lesen ist: „Aus dem russischen Original übersetzt von I. Yulin, Künstler des Rigaer Jüdischen Minderheiten-Theaters“. Die erste Fassung war in Russisch geschrieben, die erste – erfolglose – Aufführung in jiddischer Übersetzung, 1914, produziert von Boris Thomashefsky, unter dem Titel *Der gekaufte Bräutigam (Der gedungener khosn)*.²⁶⁸ Nach einer weiteren jiddischen Inszenierung 1921 in Minsk unter dem Titel *Der Sänger seiner Trauer* und in Wien 1922 wurde das Stück durch die Übersetzung und Bearbeitung für eine Aufführung der Wilnaer Truppe, die der Schauspieler und Regisseur Joseph Buloff und der rumänisch-jiddische Dichter Jacob Sternberg vorgenommen hatten, bekannt. Luba Kadison, Schauspielerin und Partnerin Buloffs, schreibt über die Originalfassung:

“The basic story that Buloff undertook to rewrite and restage is of a village musician and letter-writer, Yoshke Musicant, who loves the servant girl Shaineh. She is in love with Simonchek, her stern mistress’s spendthrift son. When Simonchek shows up with a rich bride and her overbearing family, Shaineh is thrown into despair. Things seem to take a lighter turn when Yoshke wins a lottery and imagines that he can now wed Shaineh. But she tells him that she is going to have a baby by Simonchek, whom she still loves. In a most galant manner, Yoshke manages to lose all his money to Simonchek in a card game in order to enable the playboy to wed Shaineh and give her unborn child a name. At the end, all the town beggars descend on Yoshke, strip him of his remaining possessions, and – as the curtain falls – leave him a broken man.”²⁶⁹

Nach dieser Beschreibung des Originals bedienten sich sowohl Buloff als auch I. Yulin, dessen Übersetzung die obige Inhaltsangabe folgt, der Grundgeschichte, änderten aber wesentliche Details (Semiontshiks reiche Braut etwa wird in der oben besprochenen Fassung nur erwähnt, sie tritt nicht auf) und die Charakterisierung der Figuren. Luba Kadison über Buloffs Fassung:

“To play this simplistic script in a realistic style was as impossible in 1925 as it would be today. Instead, Buloff set out to present it as pure fantasy. Accordingly, he added a prologue, in which an old woman is about to narrate a story to her grandchild Rosalie, but suddenly the granny changes into Yoshke, and the main story begins. The audi-

²⁶⁸ Zu den Übersetzungen, Bearbeitungen sowie zur Bühnengeschichte vgl. den Dymow gewidmeten Artikel in Zylbercweigs *Leksikon fun yidish teater*, vol. 1, 557–562, 558 (jidd.).

²⁶⁹ Kadison, Buloff, *On Stage, Off Stage*, 51.

ence thus is induced to view the action through the eyes of the child Rosalie. With her, it sees everything as larger and more colorful than real life.

The childlike vision was maintained throughout. In Buloff's production, the actress portraying an old chicken vendor mimicked and was costumed as a hen. A Chimney sweep, black with soot from head to toe, made his entrances and exits through the stove. And all other characters similarly bore the exaggerated features of their respective occupations."²⁷⁰

Die Übersetzung und Bearbeitung von Buloff und Sternberg wurde unter dem Titel *Der Sänger seiner Trauer* von der Wilnaer Truppe 1924 aufgeführt, die Inszenierung war eine der herausragenden in der Geschichte des jiddischen Theaters, sie wurde etwa dem rumänischen Königshaus gezeigt und in New York, und Joseph Buloff war bis in die 1970er Jahre in der Rolle des Yoshke zu sehen.

Ein genauer Vergleich zwischen den einzelnen Übersetzungen und Bearbeitungen des in den Folgejahren sehr oft aufgeführten Dramas ist in dieser Arbeit nicht möglich; kurz wird aber auf wesentliche Punkte der Rigaer Fassung im Zusammenhang mit jiddischer Dramatik eingegangen. *Yoshke muzikant* beinhaltet dramaturgische Elemente, die in der jiddischen Dramatik oft verwendet wurden: eine Rahmengeschichte (wie etwa in *Das zehnte Gebot*; *Gott, Mensch und Teufel*; *Von Sechistow nach Amerika*); der abwechselnde Einsatz von komischen und tragischen Elementen und Figuren, der an die „gelekhter-un-trern“-Stimmung der Melodramen erinnert; die Charaktertypen: die Mutter, die ihren Sohn gut verheiraten will; das verliebte Mädchen, das seinen Willen schließlich durchsetzt. In *Yoshke muzikant* werden diese bekannten Elemente und Charaktere eingesetzt, aber gleichzeitig überwunden bzw. erweitert. Die kurze Rahmengeschichte ist, im Gegensatz zu den oben genannten Dramen, kein „Prolog im Himmel“, sondern beruht auf der Frage eines kleinen Mädchens, das – und mit ihm das Publikum – in die Beantwortung seiner Frage vom Titelhelden hineingeführt wird. Die nun folgenden drei Akte vermitteln einen Eindruck von Geschlossenheit, der durch die Bühnenräume sowie den Zeitablauf entsteht. Der erste und der dritte Akt handeln in der gutbürgerlichen Küche der Madam Lurie, der zweite Akt in deren Wohnzimmer, und obwohl es keine Zeitangaben im Text gibt, scheint sich die Geschichte innerhalb von drei Tagen abzuspielen. Dymow (bzw. sein Übersetzer Yulin) bedient sich hier einer offenen Struktur und eines Nebeneinanders von „trern-un-gelekhter“, wie sie für das jiddische Lebensbild und Melodram kennzeichnend sind, strafft sie aber gleichzeitig durch die Verwendung von nur zwei Innenräumen (wobei im ersten

270 Kadison, Buloff, *On Stage, Off Stage*, 51.

und dritten Akt derselbe Raum zu sehen ist), und einem knappen Zeitablauf. Ähnlich werden aus der jiddischen Dramatik wohlbekannte Figuren und Versatzstücke verwendet: die dominante Mutter, die Klatschbase (eine Verwandte des Heiratsvermittlers), der unsolide Musikant, die schöne und arme Verwandte, die unter der Fuchtel der dominierenden Hausfrau steht, und, sehr beliebt, das große Los und dessen Gewinn. Doch die Figuren in dieser Fassung von *Yoshke muzikant* sind keine eindimensionalen Charaktere. Sheyne ist arm und schön und wird als Verwandte wie ein Hausmädchen behandelt, doch sie ist auch schon verführt und schwanger und, vor allem, sie geht wider besseres Wissen zu dem von ihr geliebten Semiontshik zurück. Sie weiß, daß sie Yoshke mit diesem Schritt zerstört; dennoch bittet sie ihn, auch das Geld behalten zu dürfen, weil sie weiß, daß Semiontshik sie ohne das Geld nicht heiraten würde, sie braucht es für ihren zukünftigen Mann. Sehr deutlich nimmt Dymow auch das Motiv der geldgierigen Mutter auf, sie und (als ihre Karikatur) die Hühnerfrau zeigen völlige Ignoranz gegenüber den Gefühlen der jungen Leute, es ist ihre offene Gier nach Geld, die die Handlung bestimmt.

Yoshke, der Musikant, ist zwar arm, aber aufgrund seines Berufs beliebt und zudem etwas gebildet, da er sich mit dem Schreiben von Briefen ein zusätzliches Einkommen verschafft. Seine große Tragik wird durch den Geldgewinn deutlich. Wäre er arm geblieben, hätte Sheyne in ihrer Zwangslage ihn vielleicht geheiratet und zu lieben begonnen; hätte er ihr nicht sofort das Geld geschenkt, wären sie ebenfalls zusammengeblieben; doch Yoshke schenkt seiner Geliebten das Geld und ermöglicht ihr damit die Loslösung von ihm, die sie vollzieht. Das große Los, der große Gewinn haben sich auch in diesem jiddischen Drama gegen den Gewinner gewandt, es macht ihn geradezu zum tragischen Helden, der im Wahnsinn endet.

Parallel zum tragischen Plot findet sich in *Yoshke muzikant* eine komische Ebene, vertreten durch die Hühnerfrau Hodes, die in ihrer Gestalt an ihren Handelsartikel – ein Huhn – erinnert und immer auf der richtigen, das heißt ihr profitabel erscheinenden Seite steht; auch Semiontshik, der sich vor allem durch Eitelkeit und Dummheit auszeichnet, ist eine komische Figur. Ferner wird mit den Bedeutungen von Räumen gespielt – die Küche, so Madam Lurie, sei nichts für bessere Geschöpfe wie ihre Tochter, sie könne dort nur Niedriges sehen; dabei ist klar, daß die Schlechtigkeiten in diesem Drama nicht von der Küche ihren Ausgang nehmen. Sehr berührend ist die Szene, in der Yoshke den Brief Sheynes (die er liebt) an (den von ihr geliebten) Semiontshik schreibt. Erst fühlt er sich dazu nicht imstande, aber schließlich legt er – ein jüdischer Cyrano – sein ganzes Gefühl für seine Geliebte in den Brief an deren Angebeteten.

Anders als die vielen Nebenhelden in jüdischen Dramen, deren Partnerwahl durch ihre Bräute bestimmt bzw. verhindert wird oder die ihre Mütter opfern, wer-

den Mendel in *Nevejle* und der Titelheld *Yoshke muzikant* selbst zu Opfern ihrer unerwiderten Liebe, eine Konstellation, die sich nur selten in der jiddischen Dramatik findet. *Yoshke muzikant* ist zudem ein sehr poetisches Drama, das auch heute auf der Bühne denkbar ist;²⁷¹ Nahma Sandrow nennt es den „biggest success“ von Ossip Dymow.²⁷² Wie oben beschrieben, wurde *Yoshke muzikant* durch die Fassung der Wilnaer Truppe 1924/25 als *Der Sänger seiner Trauer* bekannt, es wurde in mehrere Sprachen übersetzt, in Deutsch war es etwa 1929 in einer Inszenierung von Heinz Hilpert in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin zu sehen.

In Wien wurde *Yoshke muzikant* – unter den Titeln *Der Sänger seiner Trauer* bzw. *Der Singer fin seiner Trauer* – 1922 und 1928 in Jiddisch inszeniert, 1922 von der Freien Jüdischen Volksbühne unter der Spielleitung von Siegfried Schmitz, 1928 in den Jüdischen Künstlerspielen. Da schon in der Kritik zur Premiere, die am 17. Februar 1922 in der Rolandbühne stattfand, von einem „Spiel in drei Akten mit einem Vor- und einem Nachspiel“ die Rede ist, relativiert sich Luba Kadisons Angabe, Joseph Buloff hätte 1924 dem Originalstck ein Vorspiel hinzugefügt, denn offensichtlich war dieses in Dymows Fassung, die die Grundlage der Wiener Inszenierung 1922 war, bereits vorhanden. Und ein weiteres Element, für das die Aufführung der Wilnaer Truppe berühmt wurde, findet sich bereits in Wien, nämlich die Verschränkung zwischen realistischem Stoff und Märchen. Otto Abeles' Rezension beginnt folgendermaßen: „Man lasse sich von dem pathetisch-elegischen Titel nicht abschrecken. Das Stück ist eine Dichtung, ein lebensvolles, buntgestaltetes Märchen. Kommt, Kinder, und hört, wie Joschke, der Musikant und Briefschreiber, ein trauriger Narr wurde.“ Laut Abeles' Kritik wurde in dieser Inszenierung auch die Gegenüberstellung bürgerlicher Wohnraum – Küche (die in der Rigaer Fassung deutlich ist) ausgespielt. Er beschreibt ein weiteres Element, für das erst Buloffs Inszenierung bekannt wurde: „Mit den Augen des Kindes Oljuschka hat der Spielleiter (Dr. Siegfried Schmitz) das Märchen wunderschön inszeniert. Eine lichte, blitzblanke Küche, überreich an Dingen, deren Anblick fesselt [...], bunte, frische Figuren aus dem Stadtl, alles frisch, hell, derb, sinnfällig.“ Und der Kritiker schließt: „Die jüdischen Kinder sollen dieses Märchen hören: Das Märchen vom Idealismus, der von der Jagd nach Gewinn und Wohlleben zerbrochen wird, von einem selbstlosen Liebenden, der den guten Leuten des Stadtl ein ‚Verrückter‘ ist.“²⁷³

271 Zur Inszenierung von *Yoshke muzikant* in den 1970er Jahren in New York vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 395, 406. In <http://yap.cat.nyu.edu/> (Yoshke Musicant) war 2003 zu lesen, daß die New Yorker jiddische Folksbiene das Drama „recently“ als „a simple folk tale entitled *A Klezmer Tale*“ produziert hätte.

272 Vgl. Sandrow, Introduction. *Yiddish Drama in the Yiddish World*, 25.

273 Wiener Morgenzeitung, 19. Februar 1922. [Hervorhebungen im Original.]

Daß nicht nur der mit dem jiddischen Theater vertraute zionistische Kritiker Otto Abeles diese Inszenierung schätzte, belegt eine Besprechung in der konservativen *Wiener Zeitung*, die nur mit „-er“ gezeichnet ist:

„So viel aus dem bewegten Szenengange hervorgeht, ist's eine rührende Liebesgeschichte armer gedrückter Menschen: einer Magd und eines Geigenspielers. Wurzeln im typischen Realismus einer polnischen Kleinstadt, eröffnet sich Märchenpoesie. Es ist seltsam, wie aus dieser kleinen, grauen, gedrückten Welt immer wieder die Sehnsucht nach Schönheit, Glück und Glanz bricht. [...]

Naiv wie der Sinn sind auch die Logik, der Aufbau des Stückes, und doch nimmt es gefangen, wirkt es als Dichtung, weil es menschlich ist.“²⁷⁴

Diese frühe – und in der Geschichte des Dramas bis jetzt nicht berücksichtigte – Aufführung von Dymows *Yoshke muzikant* oder *Der Sänger seiner Trauer* gefiel wegen der poetischen Qualität des Textes und aufgrund der geschickten Verwebung von realistischen und märchenhaften Elementen, Elementen also, derer sich auch Joseph Buloff und Jacob Sternberg in ihrer 1924/25 berühmt gewordenen Inszenierung bedienten. So weit aus den Kritiken hervorgeht, war deren Inszenierung ein Vorbild für die zweite, wieder sehr positiv besprochene Wiener Produktion des *Sängers seiner Trauer* in den Jüdischen Künstlerspielen 1928, unter der Regie von Shmuel Iris (der selbst bei der Wilnaer Truppe gewesen war), die vom Regisseur der Produktion 1922, Siegfried Schmitz, rezensiert wurde.²⁷⁵

„*Gott's Schtroff*“ für falsche Partnerwahl und andere Jugendsünden

Falsche Partnerwahl in jungen Jahren oder eine voreheliche sexuelle Beziehung, die in manchen Fällen in der Geburt eines Kindes resultiert, sind beliebte Themen jiddischer Melodramen, die in den Jahren 1910 bis 1915 den Spielplan dominierten und bis in die 1930er Jahre zu sehen waren.

Eines der ersten Mädchen, das sich in der Partnerwahl verschätzte, war Goldfadens *Die kapriziöse Braut* (*Kaptsnzon et hungerman*) (1877). Ähnlich wie Jettchen in Aaron Halle-Wolffsohns Komödie *Leichtsinn und Frömmerei* (1796) hat Hanele Ideale, die aus romantischen Romanen stammen. Sie verliebt sich in einen Tunichtgut, der sich wie ihr bevorzugter Romanheld Franz nennt, und weist die Werbung

274 Wiener Zeitung, 18. Februar 1922. Robert Musil verfaßte ebenfalls eine sehr positive Besprechung, die in der *Prager Presse* publiziert wurde. Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 79.

275 Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 94f.; dies., Quellenedition, 47–50.

des ehrlichen Witwers Solomon zurück. Sie heiratet Franz, der sie sehr schlecht behandelt. Im Gegensatz zu Jettchen, die aus ihrer unerträglichen Situation errettet wird, kommt Hanele um, sie geht ins Wasser, und Solomon kann nur ihren toten Körper bergen.²⁷⁶

Jettchen und Hanele sind junge Mädchen, die für ihre falsche Partnerwahl bestraft werden. In später verfaßten jiddischen Melodramen stehen erwachsene Frauen im Mittelpunkt, die sich plötzlich einer „Verfehlung“ zu stellen haben, den Folgen eines Vorkommnisses oder bestimmten Verhaltens in ihrer Jugend, für das sie und ihre Familien Jahre und Jahrzehnte später zu büßen haben. Zu diesen Melodramen gehört Joseph Lateiners²⁷⁷ *Das jüdische Herz* (*Dos yidische harts*, 1908),²⁷⁸ das Nahma Sandrow als Beispiel eines „domestic dramas“ analysiert. *Das jüdische Herz* spielt im Rumänien der Gegenwart und beginnt mit einem Preis, den der jüdische Student Yankev für sein Gemälde „Die sündige Mutter“ erhalten hat, was seinen Kollegen Viktor zu antisemitischen Attacken veranlaßt. Im Verlauf des Dramas stellt sich heraus, daß Viktors Mutter Madame Popeska auch Yankevs Mutter ist, die ihn und seinen Vater früh verlassen hat. Madame Popeska stellt sich ihrer Vergangenheit und versöhnt sich mit ihrem ersten Sohn, was Viktor aufbringt und (unabsichtlich) zu dessen Tod führt, für den Madame Popeska die Schuld übernimmt. Von Reue überwältigt, stirbt sie. Am Ende singt Yankev ein Lied, das er schon im ersten Akt sang und dessen Refrain lautet: „Always remember your mother’s song.“²⁷⁹

Aus Sandrows und weiteren Analysen²⁸⁰ geht hervor, daß es sich hier nicht nur um ein rührseliges Melodram über die Wiedervereinigung von Mutter und Sohn handelt, sondern daß dessen zentrales Motiv die jüdische Identität ist. Diese wird besonders im Umgang zwischen den beiden Halbbrüdern ins Zentrum gestellt, im Verhältnis zwischen dem bewußten und stolzen Juden Yankev und dem antisemitischen Viktor, wobei Yankev letzterem in moralischer, aber auch in künstlerischer

276 Goldfadens *Die kapriziöse Braut* (*Kaptsnzon et hungerman*), auch: *Di kaprizne tokhter; oder Kaptsnzon et Hungerman* war ein frühes und sehr beliebtes Drama, wurde aber in Wien nicht aufgeführt. Zu Halle-Wolffsohns *Leichtsinn und Frömmel* siehe „Erste Dramen in jiddischer Sprache – die Haskala-Komödien“.

277 Joseph Lateiner (Rumänien 1853–1935 USA) gehörte neben Moshe Hurwitz zu den frühen jiddischen Dramatikern. Er ging 1890 nach New York, wo er um die 150 Theatertexte verfaßte, bis in die 1910er Jahre wurden auch einige in Wien gezeigt. Vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 138.

278 Sandrow, *Vagabond Stars*, 116–129. Die Inhaltsangabe folgt Sandrows Analyse.

279 Zitiert nach Sandrow, *Vagabond Stars*, 121 f.

280 Dinnah Pladott interpretiert Lateiners *Das jüdische Herz* auch nach Freud und Jung; vgl. Pladott, *The Yiddish Theatre as a Species of Folk Art*, 76 ff. Ilana Bialik vergleicht diesen Theatertext mit August von Kotzebues Melodram *Menschenhaß und Reue*, an dem sich Lateiner eventuell orientierte; vgl. Bialik, *Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre*.

Hinsicht (wie die Verleihung des Preises an ihn zeigt) überlegen ist. Die Auseinandersetzung mit jüdischer Identität findet sich weiters in der Gestalt der Madame Popeska, deren Geschichte auch im Zusammenhang mit dem Thema Partnerwahl der jungen Mädchen interessant ist. Sie sei, so sagt sie ihrem Sohn Yankev, mit fünfzehn Jahren dazu gezwungen worden, seinen reichen Vater zu heiraten. Mit achtzehn habe sie sich dann zum ersten Mal richtig verliebt und für den christlichen Mann ihren Ehemann und Sohn verlassen, was sie bald zu bereuen begonnen hätte, aber dann seien schon zwei weitere Kinder da gewesen.²⁸¹ Madame Popeska hat sich mit dem Verlassen ihrer Familie nicht nur gegen diese gestellt, sondern auch gegen die Werte der jüdischen Gemeinschaft, der sie den Rücken kehrte; und, wie Sandrow formuliert, ganz im Sinne der Moral von Melodramen: „Madame Popeska, who deserted the Jewish community, pays for her sin.“²⁸² Im Weiteren, so Sandrow, werden die Themen Schuld und die Beziehung zwischen Mutter und Kind angesprochen, Themen also, die an die Erfahrungen der jüdischen Einwanderer in New York, die zu einem Teil ihre Eltern in ihrem Herkunftsland zurückgelassen hatten, anknüpfen.

Das jüdische Herz zeichnet sich durch geschickte Kontrastierung ernster Szenen mit heiteren aus, durch eine komische Nebenhandlung und den Einsatz von Liedern und Musik. Es war beim zeitgenössischen New Yorker Publikum außerordentlich populär und wurde auch in Wien 1911, 1915 und 1916 aufgeführt.²⁸³

Ein ähnlicher Plot wie in Lateiners *Das jüdische Herz* findet sich im „Family drama in 4 Acts“ *Gottes Strafe* (in der Quelle: *Gott's Schtroff*, nach YIVO Transkription: *Gots shtrof*) von Zalmen Libin.²⁸⁴ Auch hier hat eine Mutter ihr Kind verlassen, was ein weiteres Unglück nach sich zieht – sie verliert ihre zweite Tochter –, schließlich aber in Versöhnung der Generationen endet. Wie in *Das jüdische Herz* wird auch in *Gott's Schtroff* die Aussöhnung zwischen Mutter und Kind durch ein Lied initiiert; und in beiden Melodramen müssen die Kinder für die Fehler ihrer Mütter büßen, in beiden Fällen mit ihrem Tod. Hier wie da gibt es eine Frau, die in jungen Jahren einen Fehler gemacht hat: einen ungeliebten Mann samt ih-

281 Sandrow bringt auch Auszüge aus Lateiners *Das jüdische Herz*, vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 116–121, 124–126, hier 118.

282 Sandrow, *Vagabond Stars*, 122.

283 Vgl. die Spielpläne in Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 1911, 1915, 1916.

284 Die Inhaltsbeschreibung folgt dem Programm zu *Gott's Schtroff*: Di ertshlung fun der berihmter drama *Gott's Schtroff* fun Z. Libin. New York: Hebrew Publishing Company, 1910. Unter dem Titel *Gotts Straf* wurde es 1921 von der Jüdischen Bühne in Wien gezeigt, Otto Abeles verfaßte eine Kritik, in der es u.a. heißt: „Eine gar rührselige Sache ohne jede literarische Bedeutung.“ Und: „Das Publikum war mäuschenstill und kein Frauenauge blieb tränenleer“, in: Wiener Morgenzeitung, 25. Februar 1921.

rem Sohn verlassen; ihre fünfjährige Tochter verlassen. Die Bestrafung ist rigide: Jede der Frauen bezahlt ihren Verrat mit dem Leben eines weiteren Kindes, dem Schlimmsten, was einer Mutter – und ein Motiv dieser Dramen ist die Mutterliebe – zustoßen kann. In diesen Texten wird eine strenge Moral transportiert: Fehler und Verhaltensabweichungen in der Jugend können böse Folgen haben, und zwar nicht nur für diejenigen, die diese Fehler begehen, sondern auch für die von ihnen am meisten geliebten Menschen. Durch deren Tod werden die einst Leichtsinnigen bestraft, ihre späte Einsicht in das Unrecht der Tat und ihre Reue sind vergeblich.

Doch nicht nur Frauen trifft *Gott's Schtrotff* für falsche Partnerwahl, sondern auch die Männer bezahlen für frühe Fehleinschätzungen, wie etwa Max im „Lebensbild in 5 Aufzügen“ *Fluch der Liebe* von Eigenfeld. Max wird von Lisa geliebt, weist sie aber zugunsten einer Schauspielerin zurück, was Lisa fast in den Tod treibt. Schließlich aber heiratet sie einen anderen; Jahre später sieht sie Max wieder, er und sein Kind betteln, und sie nimmt beide auf.²⁸⁵ Ähnlich ist der Inhalt von Nokhem Rakows *Die einzige Tochter*, „Lebensbild in 4 Aufzügen“, das zum Großteil in den USA spielt. Die einzige Tochter Marie hat heimlich geheiratet und wird dafür vom Vater verstoßen, und auch der Ehemann verschwindet. Jahre später sieht sie diesen wieder, als Herrn eines reichen Hauses, in dem sie eine Anstellung bekommen hat, um ihr Kind ernähren zu können. Marie erkennt ihn sofort, sie will sich von ihm scheiden lassen, doch als seine Frau alles erfährt, nimmt er Gift.²⁸⁶

Lebensbilder und Melodramen ähnlichen Inhalts dominierten den Spielplan der Jüdischen Bühne in Wien von etwa 1910 bis 1915, 1916, und sie blieben bis in die 1930er Jahre ein sehr populäres – und immer wieder angefeindetes – Genre der jiddischen Bühnen. Dazu gehörte auch die 1902 in New York uraufgeführte *Kreutzersonate* von Jacob Gordin, die seit ihrer europäischen Erstaufführung 1907 in Polen zum Repertoire des jiddischen Theaters gehörte und bald auch in englischer Sprache (in Chicago und New York) zu sehen war.²⁸⁷ Wie im Abschnitt „Lebensbild, Melodram und well-made-play“ ausgeführt, sind Gordins Theatertexte und Dramatis Personae vielschichtiger und realistischer als die oben kurz beschriebenen,

285 Vgl. Eigenfeld, *Fluch der Liebe*. Lebensbild in fünf Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729.

286 Vgl. Rakow, N. Bas Zechide (*Die einzige Tochter*). Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 28 S.), in: NÖLA 729.

287 Zu Gordins *Kreutzersonate* vgl. den Gordin gewidmeten Artikel in Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 392–461, 422 f. (jidd.). In Wien war sie in den Jahren 1910 bis 1912 sehr oft im Spielplan und hielt sich bis 1916, als die Jüdische Bühne jede Woche einen Gordin-Abend veranstaltete.

wenn sie auch großteils eine melodramatische Struktur aufweisen. In der *Kreutzer-sonate* geht es auf mehreren Ebenen um unglückliche Partnerwahl und „Gottes Strafe“ dafür: Die weibliche Hauptperson Miriam muß mit dem Selbstmord ihres Geliebten, dessen nichtjüdische Eltern eine Heirat mit ihr verbieten, fertig werden. Sie muß einen ungeliebten Pianisten heiraten, bei dem sie und ihr Sohn leben und von dem sie unterdrückt werden; und schließlich verliert sie diesen an ihre Schwester, worauf sie beide erschießt.²⁸⁸ Der Titel *Kreutzer-sonate* hat innerhalb und außerhalb des Theatertextes Bezüge. Er verweist auf Leo Tolstois gleichnamigen Roman,²⁸⁹ der von der unglücklichen Liebe eines Mädchens zu einem Pianisten handelt, erschienen 1891²⁹⁰; im Theatertext wird dieser Roman von Miriam gelesen, die dem Publikum erklärt, daß sie ihn gerne liest, weil der entsprechenden Romanfigur das Herz ähnlich gebrochen worden sei wie ihr;²⁹¹ außerdem wird er von ihrer Schwester eifrig gelesen; und in diesem Buch hat Miriam die Andenken an ihren ersten Geliebten, ein Photo und einen Brief aufbewahrt, bis sie von ihrem Ehemann vernichtet werden.

Trotz des in dieser Kürze äußerst melodramatisch erscheinenden Plots der *Kreutzer-sonate* wird in ihr nicht vorrangig das Thema der unglücklichen Partnerwahl und der späten Buße dafür angesprochen, sondern die Scheinmoral, die zum Unglück und Tod der Hauptpersonen führen. Dies ist bezeichnend für Gordins Dramen und macht ihren Erfolg aus: Sie basieren auf einem traditionellen und konservativen Wertsystem, das in seinen Theatertexten aus unterschiedlichen Gründen und in verschiedenen Formen angegriffen oder verletzt wird; doch für diese Verletzungen und Infragestellungen werden die Ausführenden im Gegensatz zu den oben beschriebenen Melodramen nicht einfach bestraft, sondern ihre Taten werden verständlich und diskutierenswert. Gordin regt in seinen Stücken dazu an, Wertvorstellungen zu überdenken, wobei er, wie die Gestaltung seiner weiblichen Figuren zeigt, als Autor auf der Seite derer steht, die die traditionellen Werte in Frage stellen.²⁹²

288 Diese Inhaltsangabe folgt einer englischen Fassung: Gordin, Jacob. *The Kreutzer Sonata*. Adapted from the Yiddish by Langdon Mitchell. New York: Harrison Grey Fiske, 1907.

289 Vgl. Henry, Jacob Gordin's Dialogue with Tolstoy: *Di Kreytser Sonata*.

290 Laut einer in Zylberweigs Leksikon wiedergegebenen Anekdote war der Anlaß des Dramas folgender: Die Schauspielerin Berta Kalich, deren schönes Haar Gordin bewunderte, forderte ihn auf, ein Stück für sie zu schreiben, und erinnerte ihn an die Heldin in Tolstois *Kreutzer-sonate*, die dieser als eine Frau mit besonders schönem Haar beschrieben hatte. Vgl. Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, 422 (jidd.).

291 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 157.

292 Vgl. „Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen“.

Doch neben und nach Gordins Texten, in denen die Werte und die Moral der sich auflösenden jüdisch-bürgerlichen Gesellschaft nicht einfach transportiert, sondern in Frage gestellt werden, blieben die Melodramen mit eindeutigen Botschaften beliebt. Wie eine Warnung für junge Mädchen und Männer, sich auf keinen Fall auf eine voreheliche Beziehung einzulassen, lesen sich viele von ihnen, etwa Ossip Dymows „Melodrama in vier Akten“ *Die nichtgeborenen Kinder*,²⁹³ das im Amerika der Gegenwart handelt und in dem eine Frau für ein frühes Verhältnis gleich doppelt büßt. Sie hat sich in einen verheirateten Arzt verliebt, von dessen Ehe sie nichts weiß. Als sie schwanger wird, nimmt er an ihr eine Abtreibung vor und unterbindet ihre Fähigkeit, erneut schwanger zu werden, ohne sie zu informieren. Sie bezahlt für ihre Liebe mit der Fähigkeit, Kinder zu bekommen, und schließlich mit dem Tod. Die Botschaft ist eindeutig: Einer Frau, die sich vor der Ehe mit einem Mann einläßt, kann alles passieren, ungewollte Schwangerschaft, deren Abbruch und die Folgen, die das ganze Leben zerstören.

Die obige kurze Beschreibung von Dymows Text, der eine für diesen Autor ungewöhnlich melodramatische Handlung und strikte Moral hat, basiert auf einer ausführlichen Inhaltsangabe; die Beschreibung der „Tragödie mit Musik“ *Die Schickerte*²⁹⁴ (*Die Trinkerin*) stammt vom Zuseher Herbert C. Kelman, der sich folgendermaßen an diesen Erfolg der Jüdischen Künstlerspiele 1935 erinnert:

„Die Geschichte ist, daß diese Frau [die Trinkerin, B. D.] sich in ihrer Jugend von einem Mann verführen ließ. Der Mann hat sie dann verlassen, und sie begann zu trinken und wurde eine Schickerte. Jetzt hat sie eine junge Nichte, und diese Nichte hat sich in denselben Mann, der sie verführte, verliebt und will mit ihm gehen. Die Tante bittet sie, nicht denselben Fehler zu machen, den sie selbst machte, denn sie sieht, daß sich die ganze Geschichte wiederholen wird.“²⁹⁵

Wie *Die Schickerte* endet, weiß der damals noch sehr junge Zuseher nicht mehr; deutlich geht aber aus seinem Bericht hervor, daß auch die Protagonistin dieser „Tragödie“, die wohl mehr ein Melodram war, an ihrer Jugendliebe zerbrach.

293 Dymov, Ossip. *Die nichtgeborenen Kinder*, in: NÖLA 729, 1923. Diese Zensurfassung ist kein vollständiger Text, sondern nur eine Inhaltsangabe, der die obige folgt.

294 *Die Schickerte* wurde im Jänner 1935 erstmals aufgeführt, vom 1. bis 4. Februar gezeigt und stand in den folgenden Monaten mindestens einmal wöchentlich auf dem Spielplan. Am 28. Jänner 1936 fand die 100. Aufführung statt.

295 Gespräch mit Herbert C. Kelman, Wien, 4.7.1994.

Außer in den Theatertexten Jacob Gordins, die sich, wie oben beschrieben, formal und inhaltlich von ihnen unterschieden, wurde in den jiddischen Melodramen eine rigide Moral transportiert. „Gottes Strafe“ für unbedachte Liebesverhältnisse in der Jugend traf Frauen ebenso wie Männer, wenn auch auffällt, daß die Frauen, vor allem die Mütter, durch den Verlust der Kinder bzw. den Verlust ihrer Gebärfähigkeit besonders hart bestraft wurden. Zur Weitergabe der konservativen Wertvorstellungen wurden alle Mittel des melodramatischen Genres eingesetzt, sich unabsichtlich lösende Schüsse etwa oder Lieder, die ein Wiedererkennen auslösen; daß sie trotz dieser bekannten Effekte beliebt blieben und bis in die 1930er Jahre gespielt wurden, ist vermutlich auf zwei Punkte zurückzuführen: erstens auf den Einsatz von außertextlichen theatralen Mitteln und Musik und die Beliebtheit einzelner Schauspieler und Schauspielerinnen, die im Zentrum der Aufführungen standen; zweitens auf das Bedürfnis des Publikums nach einer heilen Welt mit einfach zu durchschauenden Werthaltungen und mit einer Moral, die zwar vertraut, aber außerhalb des Theaters längst abhanden gekommen war.

Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen

In den bisher besprochenen Familiendramen ging es um Mädchen, die sich gegen eine von der Familie arrangierte Heirat wehrten bzw. deren Opfer wurden; um junge Männer, die ihre Mütter ihrer Brautwahl opferten oder aus unerwidelter Liebe wahnsinnig wurden; um Frauen und einige Männer, die für ihre Jugendsünden bestraft wurden. Der dramatische Konflikt wurde in diesen Fällen „von außerhalb“, von den Zwängen der Eltern bzw. der Gesellschaft bedingt oder im Falle der wahnsinnigen Männer durch unerwiderte Liebe; diese äußerlichen Zwänge sind auch in den im folgenden genannten Dramen von Bedeutung, aber nicht zentral. Im Zentrum stehen nun selbständig handelnde Mädchen- und Frauenfiguren, die sich sehr bewußt für oder gegen einen bestimmten Partner entscheiden. Der dramatische Konflikt liegt in den Gründen für (oder gegen) die Wahl eines bestimmten Partners und/oder in den Folgen ihrer Entscheidung. In diesen Dramen und der Gestaltung ihrer Figuren ist der Einfluß des norwegischen Dramatikers Henrik Ibsen deutlich, dessen Werke, wie Sandrow beschreibt, zum Repertoire der jiddischen Theater um die Jahrhundertwende in New York gehörten: „Ibsen's *A Doll's House* and *An Enemy of the People* were staples in the serious Yiddish repertoires, and Gordin and others consciously took the fusion of symbol and structure in Ibsen's problem plays as their inspiration.“²⁹⁶ Laut Leonard Prager übersetzte Mo-

²⁹⁶ Sandrow, *Yiddish Theater and American Theater*, 26. Kaufman gibt an, daß Nora in der jiddischen

ris Vintshevski 1894 *Nora* für die Londoner und New Yorker Theater ins Jiddische, und Gordin adaptierte *Ein Volksfeind* (*Der folks-faynd*).²⁹⁷ Nora als Bühnenfigur, die ihr Leben selbst in die Hand nimmt und sich damit gegen ihren Mann und die Werte der Gesellschaft stellt,²⁹⁸ kann als Vorbild für Sophie Fingerhut in *Sappho* und die bucklige Berta in *Der Unbekannte*, beide von Gordin, gesehen werden.

Sappho, ein „Lebensbild in vier Akten“,²⁹⁹ wurde in der Saison 1899/1900 unter dem Titel *Die jüdische Sappho* erstmals im Thalia-Theater in New York aufgeführt. Es war eines der „Ehrenstücke“ für eine bestimmte Schauspielerin – für die junge Berta Kalich – und fiel bei der Uraufführung durch.³⁰⁰ *Sappho* handelt in den 1880er Jahren in Odessa, in der Familie Fingerhut mit den Töchtern Sofie und Lisa. Anders als Nora, ist Sofie in einem „Puppenheim“ nicht vorstellbar, denn sie erhält mit ihrer Arbeit bei einem Fotografen die ganze Familie und ist zudem schön, gebildet und intelligent. Sofie fühlt sich nur ihren eigenen Moralvorstellungen verpflichtet und verachtet die Scheinmoral der Gesellschaft, sie ist selbständig, selbstbewußt und selbstbestimmt. Als sie knapp vor der Hochzeit mit Boris, von dem sie ein Kind erwartet, erfährt, daß dieser ihre Schwester Lisa liebt, gibt sie ihn frei und bleibt ledig, ihr Kind gilt als ihre Nichte. Jahre später, als sie den Pianisten Apollon Sonnenschein kennenlernt, hat sie mit ihm, auch nach dessen Heirat, ein Verhältnis; und es ist Apollon, der sie als seine Sappho bezeichnet. Doch Apollon ist auch schwach und nicht imstande, sich zu seiner Liebe zu Sofie zu bekennen, daher

Adaption zurückgekommen sei und sich mit ihrer Familie ausgesöhnt hätte. Vgl. Kaufman, *The Yiddish Theater in New York*, 41.

297 Leonard Prager schreibt, daß Ibsen für die jiddischen Schriftsteller und Dramatiker sehr interessant gewesen sei, einige seiner Dramen wurden ins Jiddische übersetzt und in London gedruckt: *Di sh-titsen fun der gezelschaft* (1906), *Di froy fun yam* (1908), *Ven mir toyte ervakhen* (1908), *Gayster* (*Ghosts*), *Nora*, *Rosmersholm* und *Hedda Gabler* sowie *Der folks-faynd*. Vgl. Prager, *Yiddish Culture in Britain*, 323.

298 Nach Sol Liptzin war Gordins Vorlage für *Sappho* Sudermanns *Magda*, vgl. Liptzin, *The Flowering of the Yiddish Literature*, 153. Interessant wäre auch ein Vergleich von Gordins Heldinnen mit der Titelheldin *Malka Szwarcenkopf*, einem polnisch-jüdischen Drama der Autorin und Schauspielerin Zapolska (Maria Gabriela Stefania Piotrowska, 1857–1921), das 1897 in Warschau uraufgeführt wurde. Darin besteht die Titelheldin auf ihrem Recht auf selbstgewählte Partnerschaft; zudem behandelt das Drama Themen wie den Aufbruch aus dem Ghetto in die moderne Welt sowie die Bildung von Frauen. Vgl. Steinlauf, *Polish-Jewish theater: The case of Mark Arnstein*, 104–112.

299 Gordin, Jacob. *Sappho. Lebensbild in vier Akten*. New York: Hg. v. Jacob Gordin Literatur-Kreis, 1907 (jidd.). Die obige Inhaltsbeschreibung folgt dieser Ausgabe. Auszüge aus *Sappho* in englischer Übersetzung sowie eine Einschätzung des Lebensbilds finden sich in Sandrow, *Vagabond Stars*, 142–149.

300 Vgl. den Gordin gewidmeten Artikel in Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 392–461, 420 f. (jidd.).

löst sie die Verbindung. Am Ende des Lebensbilds geht sie doch eine Vernunftehe ein, sie heiratet Boris, dessen Frau inzwischen verstorben ist, um ihrer Tochter ein Elternhaus bieten zu können.

In manchen Zügen ist diese jüdische Sappho der Hauptfigur Berta in *Der Unbekannte*, „Drama in vier Akten“,³⁰¹ ebenfalls von Gordin, sehr ähnlich. Wie Sofie ist Berta selbstbewußt und selbständig, sie sorgt nach dem frühen Tod ihrer Mutter für ihre jüngeren Geschwister und vertritt den Vater bei seinen Geschäften, die sie ebenso geschickt leitet wie er. Berta ist hübsch, hat aber einen Buckel und sieht sich daher als für Männer uninteressant, bis ihr der von ihr geliebte Verwalter Bernard einen Heiratsantrag macht, den sie akzeptiert. Vor der Verlobung sieht sie, daß ihre jüngere Schwester ebenfalls in ihren Bräutigam verliebt ist, und sie verzichtet – wie Sofie Fingerhut – auf ihre Liebe. Berta ist und bleibt aber das Zentrum der ganzen Familie, auch als ihr Vater eine neue Ehefrau ins Haus bringt, nach einem Schlaganfall gelähmt bleibt und schließlich stirbt. In *Sappho* wirkt Sofie Fingerhut wie ein Sprachrohr Gordins zu den Themen freie Liebe und Partnerwahl; in *Der Unbekannte* ist Berta sein Sprachrohr, hier zu den Themen Liebe bis zur Selbstaufopferung und Verantwortung. In dieser Funktion beeinflusst Berta auch die weiteren weiblichen Figuren, sie ermutigt die Mädchen zum Studium, um einen Beruf zu erlernen und möglich selbständig zu sein; und der neuen Frau des Vaters, Sophia, die nun zum zweiten Mal verwitwet ist und auch für ihre Tochter sorgen muß, macht sie klar, wie wichtig es für sie ist, selbständig zu bleiben und nicht gleich nach einer nächsten Heirat (und damit Versorgung) Ausschau zu halten. Berta bietet ihr an, in der Familie zu bleiben, was die mittellose und verzweifelte Sophia erleichtert annimmt. Durch den Verzicht auf ihre Liebe und durch ihre Klugheit wird auch der Hauptkonflikt im *Unbekannten* gelöst, der darin besteht, daß Berta zusehen muß, wie ihre Schwester nach der Heirat ihren (von Berta ebenfalls geliebten) Mann betrügt. Als diese Affäre zu Ende ist, bittet Berta ihren Schwager, Lisa zu verzeihen, und erinnert ihn daran, daß er ihr gegenüber auch sein Wort gebrochen hatte und sie ihm ebenfalls verzieh.

Sowohl in *Sappho* als auch in *Der Unbekannte* (UA 1905 im Thalia-Theater in New York) wird eine ganze Anzahl weiterer Themen behandelt; in *Sappho* etwa die Problematik des Mäzenatentums bzw. des „gekauften“ Bräutigams, die Lächerlichkeit der Neureichen und die Scheinheiligkeit der gesellschaftlichen Moralvorstellungen. Der Ausgangspunkt in *Der Unbekannte* ist eine Wette zwischen dem Unbekannten (= der Tod) und einer Frau (= die Liebe), in der es darum geht, wer

301 Gordin, Jacob. *Der Unbekannte*. Ein Drama in 4 Akten, mit Prolog, in: Jakob Gordins Dramen, Bd. 2 (Prachtausgabe) [o.O.]. Verlag vom „Kreis der Freunde Jacob Gordins“, 1911 (jidd.).

auf der Welt herrsche.³⁰² Außerdem liest sich das Drama, als wolle Gordin darin so viele weibliche Rollenmodelle wie möglich zeigen:³⁰³ außer der klugen, verantwortungsbewußten Berta zeichnet er in Sophia die mittellose und völlig vom jeweiligen Ehemann abhängige Witwe; in Lisa das unbeschwerte, verwöhnte junge Mädchen, des Vaters Prinzessin, das erst den Mann der Schwester verführt und ihn dann betrügt; das musikalisch begabte, sensible junge Mädchen Nina (Sophias Tochter), dessen Ausbildung ein wichtiger Grund für ihre Mutter auf der Suche nach einem weiteren Ehemann ist und die sich schließlich in den Sohn des Hauses verliebt, einen Studenten und Revolutionär; das Mädchen Milli, dem eine unbeschwerte Kindheit geboten werden soll. Angesprochen werden außerdem Themen wie die Berufstätigkeit der Frau; die Notwendigkeit der industriellen Erneuerung (in Zusammenhang mit dem Familienbetrieb); das Aufkommen der revolutionären Bewegung (*Der Unbekannte* handelt in einer russischen Provinzstadt der Gegenwart, der Text wurde 1904 verfaßt).

Konzentriert auf die persönliche Tragik der Hauptperson ist David Pinski's „Schauspiel in einem Akt“ *Vom Glück vergessen*,³⁰⁴ das ebenfalls 1904 verfaßt wurde und auch in einer russischen Provinzstadt der Gegenwart handelt. Personengestaltung, Thema und Motiv sind vertraut. Es geht um eine tüchtige, aber vorerst unglücklich verliebte Frau, Fanny, die sich entschließt, den ungeliebten, aber wie sie allein stehenden Hines zu heiraten. Sie hofft, daß sie beide als „vom Glück vergessene“ Personen gemeinsam ein Glück finden, das nicht auf romantischer Verliebtheit basiert, sondern auf Zuneigung und Vertrauen und dem Gefühl, einander Halt und Stütze zu sein.

Sofie Fingerhut in *Sappho*, Berta in *Der Unbekannte* und Fanny in *Vom Glück vergessen* wählen ihre Ehepartner bewußt bzw. weisen sie bewußt ab. Anders als weibliche Figuren in den früher besprochenen Melodramen sterben sie dabei weder an gebrochenem Herzen, noch werden sie für frühere Vorkommnisse bestraft. Sie entscheiden sich als selbstbewußte, selbständige Frauen für ein bestimmtes Leben;

302 Laut einer Besprechung des *Unbekannten* ist dessen Prolog „[...] eine Nachahmung von Leonid Andrejews *Das Leben des Menschen* [...]“ und wurde in der Inszenierung der Freien Jüdischen Volksbühne 1921 weggelassen. Vgl. Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 5, 1. Februar-Hälfte (1921).

303 Nach einer Kritik von David Pinski, die in Zylberweigs Leksikon abgedruckt ist, schrieb Gordin *Der Unbekannte* gezielt für sein Ensemble. Daher, so Pinski, „kann er das Thema nicht nach dem Leben, das es in sich trägt, entwickeln. Ständig stehen die Schauspieler zwischen ihm und dem Thema. Und wir sehen, daß Gordin seine Einbildungskraft nicht dazu einsetzt, sein Thema künstlerisch umzusetzen, sondern dazu, die Rollen bühnenmäßig zu gestalten.“ Zitiert nach dem Gordin gewidmeten Artikel in Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 392–461, 428 (jidd.).

304 Pinski, David. Vom Glück vergessen. Schauspiel in einem Akt. Übersetzt von Leo Goldhammer, in: Unsere Hoffnung. Monatsschrift für die reifere jüdische Jugend. 3. Jg. 1906. 628–640.

dazu verzichten sie auf die sprichwörtliche große Liebe. Verzichtet wird zugunsten der verliebten Schwestern; aber auch, weil sich die geliebten Männer als schwache, leicht beeinflussbare Charaktere erweisen. Außerdem wären andere Lösungen in der Entstehungszeit der Dramen kaum akzeptiert worden, wie Nahma Sandrow in Bezug auf *Sappho* schreibt:

“[...] the tactic rules on the Lower East Side, as on Broadway, would not have permitted Sappho to end up happily with another woman’s husband, especially not while her child’s father was alive. (Only George Bernard Shaw was daring enough for that in 1892; most writers and audiences were not.)”³⁰⁵

Ähnlich argumentiert Sol Liptzin, der auch auf Gordins Vorbild für die Gestaltung der *Sappho* eingeht:

“In *Sappho*, Gordin presented the emancipated woman who was prepared to follow the call of love wheresoever it lead her and whatever the consequences she must endure from outraged public sentiment. Sudermann’s *Magda* had electrified European audiences with its thesis of woman’s right to absolute truthfulness to her own emotions. But while Sudermann carried his thesis to its logical conclusion by making his heroine in the final act balk at marrying the father of her child and by having her defy the ever mounting pressures of familiy and public opinion, Gordin weakened the message he was expounding by letting his heroine agree in the final scene to marry for the child’s sake the man she had ceased to love. This concession was necessary when writing for a Jewish audience that had only recently acquired to choose mates in marriage on the basic of love and that was not prepared to sanction love without marriage.”³⁰⁶

Es ist denkbar, daß auch das Ideal der jüdischen Mutter, die sich selbstlos für ihre Kinder aufopfert, in Gordins Gestaltung des Endes – die Heirat zwischen den Eltern – einfloß. Wie sehr die jüdische Sappho und ihr Einsatz für freie Liebe und selbständige Partnerwahl dem zeitgenössischen Publikum fremd war, belegen entsprechende Kritiken und die „Vorrede“ zur gedruckten Ausgabe des Textes 1907. Anlässlich der Uraufführung schrieb Abraham Kahan, das Lebensbild sei zu thesenhaft, es vertrete eine Idee, die freie Liebe, die Handlung sei aber unnatürlich.³⁰⁷ Der gedruckten Aus-

305 Sandrow, *Vagabond Stars*, 149.

306 Liptzin, *The Flowering of Yiddish Literature*, 152 f.

307 Vgl. den Gordin gewidmeten Artikel in *Zylbercweig, Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 392–461, 420 f. (jidd.).

gabe der *Sappho* stellte H. Zolotarov eine Vorrede voran, um das Drama zu „beleuchten“, offensichtlich um den Schock über dessen Inhalt zu mildern.³⁰⁸

Gordins *Sappho* war in Wien von 1910 bis Ende der 1920er Jahre in der Jüdischen Bühne zu sehen; die Freie Jüdische Volksbühne zeigte *Der Unbekannte* und – weit seltener – Pinskis *Vom Glück vergessen*. Auch anlässlich der Wiener Inszenierung des *Unbekannten* 1919 und 1921 fiel auf, wie viele bühnensichere Rollen dieser Text enthält.³⁰⁹ Populär war – neben der eindrucksvollen Berta, die hier von Lea Weintraub-Graf gespielt wurde – vor allem der Vater Bernards, Shloyme Huts, der als in der Jugend leichtsinnig, im Alter aber weise und klug gezeichnet ist, ohne es an Witz fehlen zu lassen. Shloyme Huts war eine der Paraderollen des „jüdischen Girardi“ Jona Reissmann.³¹⁰

Pinskis *Vom Glück vergessen* wurde bei der ersten Aufführung in Wien in deutscher Sprache gespielt, am 24. Jänner 1909 vom Verein „Jüdische Bühne“ im Intimen Theater (Nestroyhof),³¹¹ in Jiddisch wurde es 1920 von der Jüdischen Bühne gezeigt, mit Lea Weintraub-Graf als Fanny Segal und Isaak Deutsch in der Rolle des Hines, und bekam eine sehr gute Kritik.³¹²

Zu Beginn der 1920er Jahre findet sich im Repertoire der Freien Jüdischen Volksbühne ein weiteres Drama von David Pinski, *Jakob der Schmied*,³¹³ ein „Schauspiel in vier Akten“, das 1906 entstand. Wie Gordins *Der Unbekannte* ist *Jakob der Schmied* nach dem männlichen Helden betitelt; im *Unbekannten* ist dennoch Berta die zentrale Figur, wie in *Jakob der Schmied* das Mädchen Tamara, das seine Frau wird. In diesem Schauspiel geht es um die Frage, ob sich ein Mensch grundlegend ändern kann, ob Zuneigung und Vertrauen, die in ihn gesetzt werden, dazu beitragen, und in welcher Form. Der Frauenheld und Trinker Jakob ist Tamara zufällig begegnet, er kann sie nicht mehr vergessen und beschließt, ihr zuliebe sein Leben zu ändern, mit dem Trinken und dem leichtsinnigen Leben aufzuhören, und er hält um ihre

308 Als Thema von *Sappho* sieht Zolotarov die Liebe: „[...] Liebe in der Brust eines freien Menschen, einer erwachten Seele – die Liebe einer Frau, die nicht erlauben kann und will, daß ihre Persönlichkeit, ihre Selbständigkeit aufgrund der herrschenden Umstände unseres falschen [...] Lebens vernichtet wird, und das ist das Thema des Dramas.“ Zolotarov, H. Vorrede, in: Gordin, Jacob. *Sappho. Lebensbild in vier Akten*. New York: Hg. v. Jacob Gordin Literatur-Kreis, 1907, I-VIII, II (jidd.).

309 Vgl. Wiener Morgenzeitung, 26. Februar 1919, 12. April 1921, 30. Jänner 1921. Neue Freie Presse, 14. Juni 1921, in: Freie Jüdische Volksbühne, *Pressestimmen*, 26–33, 31 f.

310 Vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 106 ff.

311 Vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 4, 169.

312 Vgl. Wiener Morgenzeitung, 4. März 1920.

313 Pinski, David. *Jakob der Schmied. Schauspiel in vier Akten*. Deutsch von Fega Frisch. Berlin: Eduard Bloch, 1911.

Hand an. Tamara nimmt an, sie entscheidet sich bewußt für ihn und zeigt keine Angst vor den ihm zur Last gelegten Ausschweifungen. Sie glaubt an seinen guten Willen – und Jakob wird zum treuen und guten Ehemann, durch eigene Einsicht und die Kraft und das Vertrauen, das seine Frau ihm entgegenbringt.

Innerhalb des Dramas wirken sich die Eigenschaften der Figur Tamara, ihre Ruhe, Besonnenheit und ihr Selbstbewußtsein, die auch in ihrer Liebe zu ihrem Mann begründet sind, positiv auf die sie umgebenden männlichen Personen aus. Jakob und sein Vater verwöhnen sie, ihr Onkel ist ihr ebenso zugetan. Die weiteren Frauen in diesem Drama sind sehr viel negativer gezeichnet; außer Tamara und Jakob sind alle nach Grundcharakteren der jiddischen Dramatik geformt: die geizige und hartherzige Tante; die komische Heiratsvermittlerin; die ewig jammernde, von ihrem Ehemann immer wieder als „Vieh“ bezeichnete, nicht einsichtige Schwiegermutter; und – ein seltener Typ in der jiddischen Dramatik – Riwke, die ihren Mann schlägt und Jakob, definitiv aus sexuellem Interesse, geradezu verfolgt. Im jiddischen Original bezeichnet sie sich selbst als Verkörperung des „bösen Triebes“,³¹⁴ in der deutschen Übersetzung als „Versucherin“,³¹⁵ in einer englischen Fassung als „Lilith“³¹⁶. Dazu die Übersetzerin Sandrow: „Lilith is a folklore figure, a female demon and, in some accounts, Adam’s first wife.“³¹⁷ Der mythologischen Figur der Lilith werden Eigenschaften zugeschrieben, die in Pinski’s Gestaltung der Riwke einfließen, so gilt sie etwa als Männer zerstörende Verführerin, die zudem Kinder töte.³¹⁸

An männlichen Typen finden sich der einfache Simche (Jakobs Vater), ein „rauh-aber-herzlich“-Typ, der die Zuneigung seiner Schwiegertochter ehrlich erwidert; der nette und gebildete, aber schwache Onkel Tamaras, Reb Aaron; und der seiner Frau Riwke ewig hinterher hechelnde Wucherer Raphael, der trotz der Schläge, die er von ihr bezieht, alles tun will, um sie an sich zu binden. Jakob ist der Titelheld, der sich aus eigenem Willen und aus Liebe zu seiner Frau ändert; Tamara aber ist, wie der zeitgenössische Kritiker Ab[raham] Kahan 1909 schrieb, „[...] ein stilles, taktvolles, kluges, häusliches Mädchen. Sie repräsentiert den Typ der wahren jüdischen Frau.“³¹⁹

314 Pinski, Yankl der shmid, in: *Di yidishe drame fun 20ten yarhundert*. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 217–298, 277.

315 Pinski, Jakob der Schmied, 86.

316 Eine Inhaltsangabe von *Yankl the Blacksmith* sowie die Verführungsszene zwischen Riwke und Jakob in englischer Sprache finden sich in Sandrow, *God, Man, and Devil*, 315–318, hier 317.

317 Sandrow, *God, Man, and Devil*, 316.

318 Vgl. Zingsem, *Lilith*. Adams erste Frau, 30, 41 f.

319 Ab[raham] Kahan, im *Forwerts*, 7. und 8. Dez. 1909, zitiert nach Shulman, *Dud Pinski’s Yankl der Shmid*, 376 (jidd.).

Die Uraufführung von *Jakob der Schmied* fand 1907 in Warschau statt, mit Leyzer Rapel und E. R. Kaminska in den Hauptrollen, danach kam das Drama ins Repertoire der Hirschbein-Truppe, in New York wurde es am 25. November 1909 in David Kesslers Thalia-Theater aufgeführt, seitdem gehört es zum Spielplan des jiddischen Theaters und wurde in deutschen, russischen und hebräischen Inszenierungen gezeigt.³²⁰ 1938 wurde eine Filmversion herausgebracht, eine musikalische Komödie mit dem Titel *Der Zingendiker Shmid* (auch: *Yankl der Shmid*, *The Singing Blacksmith*), das Drehbuch stammte von David Pinski und Ossip Dymow. Ben Zwi Baratoff wirkte mit, die Hauptrolle war mit dem damals sehr populären Kantor Moyshe Oysher besetzt.³²¹ Nach Sandrow stammen der Schmied als Figur sowie die Tänze und Lieder (des Films) eher aus der russischen Tradition und Folklore als aus der jüdischen Welt. Auch 1997/98 wurde *Jakob der Schmied* aufgeführt, von der Folksbiene in New York.³²²

Bereits 1911 erschien eine deutsche Übersetzung des Dramas, über deren Entstehung Shulman³²³ folgendes berichtet: 1909 sei Pinski nach Berlin gekommen, habe sich mit Rudolph Schildkraut befreundet und ihm *Jakob der Schmied* vorgelesen. Schildkraut wollte die Rolle des Jakob spielen, und Ephraim und Fega Frisch übersetzten das Drama ins Deutsche. Danach sei es, laut Shulman, von Schildkraut an Max Reinhardt gegeben worden, dem es gefallen hätte, der aber schließlich ein anderes Theaterstück Pinskis, *Der Schatz*, herausbrachte. Reinhardt meinte zu seiner Wahl, daß er für die Aufführung von *Jakob der Schmied* von der Presse angegriffen worden wäre, denn Stücke wie dieses gebe es auch in der deutschen Literatur, eine Komödie wie *Der Schatz* hingegen nicht, und so könne er begründen, warum er ein jüdisches Stück von einem jüdischen Autor bringe.³²⁴ In Wien wurde *Jakob der Schmied* (unter dem Titel *Jekel der Schmied*) u.a. am 4. Dezember 1920 zur Eröffnung der Jüdischen Kammerspiele (dem eigenen Theater der Freien Jüdischen Volksbühne) in Jiddisch gezeigt.³²⁵ Anlässlich dieser Vorstellung befaßte sich (vermutlich) Jesekiel Lifschütz in der Zeitschrift *Jüdisches Theater* ausführlich mit Pinskis Drama, und – anders als Max Reinhardt – hatte er keine Schwierigkei-

320 Vgl. Shulman, *Dud Pinskis Jankl der Shmid*, 371 (jidd.).

321 Vgl. Hoberman, *Bridge of Light*, 265 f.

322 Vgl. Sandrow, *God, Man, and Devil*, 315 f.

323 Vgl. Shulman, *Dud Pinskis Jankl der Shmid*, 370 f. (jidd.).

324 Tatsächlich scheint Pinskis *Der Schatz* in deutscher Sprache uraufgeführt worden zu sein, 1911 am Deutschen Theater in Berlin. Vgl. „Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem Besitz des Nächsten“.

325 Zu Aufführungen von *Jakob der Schmied* (auch unter den Titeln *Jekel der Schmied* oder *Yankev der Schmied*) siehe Dalinger, „Verloshene Sterne“, 68, 72, 271.

ten, dessen spezifisch jüdische Bezüge zu orten. Lifschütz beschreibt erst kurz den Inhalt und geht danach auf die Figur des Jakob ein:

„Ende gut – alles gut. Ein Alltagskonflikt und eine Alltagslösung des Konflikts.

Diese durchsichtige Konzeption erscheint aber dadurch erweitert, daß Jekel [= Jakob, B. D.] vom Dichter den leichten Anhauch einer der tiefsten Symbolisierungen der Weltichtung erhält – der unsterblichen Don Juan-Gestalt.“

Im folgenden schreibt Lifschütz über die Figur des Don Juan und deren dramatische Ausformungen und bezweifelt, daß es einen jüdischen Don Juan geben könne, denn diese Gestalt korreliere mit einer gewissen Weltanschauung:

„Die ‚Sünde‘ als permanenter Zustand, eine Art tiefen Wohlgefallens an diesem Zustand – das wird wohl zu den Grundelementen jener Weltanschauung gehören, der die Don Juan-Gestalt entwachsen ist. Von da aus ist auch Don Juan als Idealgestalt sehr wohl begreiflich, begreiflich auch die zierliche Märtyrerkrone, die ihm gewöhnlich verliehen wird.

Von da aus tritt aber diese Idealgestalt der Weltliteratur in einen schroffen Gegensatz zu den Grundtendenzen jüdischer Ethik und der festen Traditionen unseres Familien- und Gemeinschaftslebens. So ist es auch sehr bezeichnend, wenn's mit unserem Jekel eine ganz eigene Bewandnis hat. Nicht gleichsam seelenlos und abwesend wie Don Juan schreitet er über die Leichen der Weiber – er ist auf Kampf mit seinem Teufel eingestellt und hat dafür eine feste Burg in der jüdischen ‚Schul‘, in die er sich zum T'hilim [Psalmen, B. D.] rettet, wenn ihn der Zwiespalt nieder zu werfen droht. ‚Warum bist du nicht zehn Weiber?‘ ruft er seiner Tamara in naiver Unbefangenheit des Sinnentaumels zu – denn er kann nicht mehr wie Don Juan den vielen, das eine Weib zum Opfer bringen. Jekel ist menschlicher als sein übermenschlicher Bruder in der Weltliteratur ...“³²⁶

Lifschütz bringt hier eine Titelgestalt eines jüdischen Dramas mit einer Gestalt aus der Weltliteratur und -dramatik in Verbindung, und im Vergleich der nichtjüdischen mit den jüdisch-dramatischen Ausformungen dieser Gestalt wird deren jüdische Basis ebenso klar wie ihre durch ihr Jüdisch-Sein zumindest mitbegründete Entwicklung innerhalb des Dramas.

Wie eine Parodie auf die bis jetzt gezeigten selbstbewußten jungen Mädchen und teilweise recht schwachen jungen Männer wirken die Dramatis Personae in

³²⁶ Anonym, vermutlich vom Herausgeber Lifschütz, Jesekiel. Erste Vorstellung der ‚Jüdischen Kamerspiele‘, 4. Dezember 1920, in: Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 1, 1. Dezemberhälfte 1920.

Schalom Aschs „Komödie in drei Akten“ *Familie Großglück*, die 1909 in deutscher Sprache erschien und in einer größeren Provinzstadt in der Gegenwart handelt. Die Mitglieder der Familie Großglück, die ihr gutes Einkommen aus der eigenen Fabrik bezogen hatten, die die Mutter ebenso wie die Familie leitete, stehen nach dem überraschenden Tod der Mutter vor dem Nichts. Keiner der männlichen oder weiblichen Familienmitglieder ist imstande, die Geschäfte weiterzuführen oder auch nur das alltägliche Leben zu organisieren. Da greift eine energische Tante ein, die kurzerhand den ältesten Sohn Leon mit der tüchtigen und wohlhabenden Wirtstochter Rose verheiratet.

Im Zentrum dieser Komödie steht zuerst die tote Mutter, die ihre Familie und deren Geschäfte managte und sie völlig hilflos zurückließ; und danach Rose, die ihren Platz mit Tatkraft, aber auch mithilfe ihres Vermögens einnimmt. Anfangs die Tante, dann Rose und die jüngste der Großglück-Töchter, Zosia, sind die aktiven Personen, sie treiben die männlichen Protagonisten mehr oder weniger unwidersprochen vor sich her. Asch karikierte in dieser Komödie einige Grundtypen der jiddischen Dramatik: die selbstbewusste junge Frau, die sehr durchsetzungsfähig und tüchtig ist, aber doch, als Neureiche, einen schlechten Geschmack hat; die Tante, der es vor allem um die eigene Versorgung geht, die aber mit den angeheirateten, sozial niedrig stehenden Familienmitgliedern nichts zu tun haben will; die Großbürgerstochter, die sich entweder vollkommen zurückziehen oder unbeschwert vergnügen. Viel schlechter als Rose und die Großglück-Töchter aber kommen die Männer weg: Leon ist von geradezu erschütternder Naivität und Dummheit, sein Vater vollkommen hilflos und im Grunde, wie sein Sohn, nur am eigenen Wohlergehen interessiert. Leon erinnert an Semiontschke in Dymows *Der Sänger seiner Trauer*, seine Interessen sind ähnlich „breit“ gefächert – Kleidung, Wohlergehen und Reisen – und er ist ebenfalls ein „gekaufter“ Bräutigam. Sehr ironisch werden in *Familie Großglück* auch Themen wie soziales Standesbewußtsein bzw. Milieuzugehörigkeit, der Unterschied zwischen Kleinbürgern und Großbürgertum sowie die Geschmacklosigkeiten der Neureichen angesprochen.

Die Aufführungsgeschichte und Rezeption von Aschs Komödie ist noch nicht aufgearbeitet; in Wien wurde 1913, anlässlich des 11. Zionistischen Weltkongresses, der Versuch gemacht, *Familie Großglück* zu zeigen. Einige Jahre vorher war Aschs skandalumwittertes Drama *Gott der Rache* in Berlin aufgeführt worden, daher lehnten die Zionisten, wie ein überlieferter Briefwechsel zeigt, die Aufführung eines Theaterstückes von Schalom Asch ab.³²⁷

327 Vgl. den betreffenden Briefwechsel, in: Central Zionist Archives, Z 3 Central Zionist Office, Berlin (Zionistisches Zentralbureau) 1911–1920.

Als weitere Beispiele jüdischer Dramen, in denen selbstbewußte Mädchen ihre Partner wählen und die Verheiratung durchsetzen,³²⁸ sollen hier noch zwei sehr unterschiedliche Theatertexte genannt werden: *Grüne Felder*, das man als „ländlich-romantische Komödie“ bezeichnen könnte, von Perez Hirschbein, entstanden 1916; und *Liebe zu verkaufen*, eine musikalische Komödie, die 1936 in Wien aufgeführt wurde.

*Grüne Felder*³²⁹ spielt um die Jahrhundertwende auf dem Bauernhof einer jüdischen Familie in Rußland, die ein idyllisches Leben führt, allerdings ohne Möglichkeiten, sich selbst oder die Kinder zu bilden. Da erscheint der gelehrte junge Mann Levi-Yitskhok, der auf Wanderschaft ist und von den Bauern eingeladen wird, ihre Kinder zu unterrichten und zumindest eine Weile zu bleiben. Natürlich verlieben sich die jungen Mädchen in den jungen Gelehrten, und er heiratet schließlich das Mädchen Tsine.

Auch Hirschbein baut auf den Grundcharakteren der jiddischen Dramatik auf, er zeigt aufgeweckte und tüchtige junge Mädchen, agile Mütter und patriarchalische, aber gutmütige Väter.³³⁰ Bemerkenswert sind Tsines Verlangen nach Unterricht (*Tsine*: Teach me. I'll learn like a boy. *Levi-Yitskhok*. Women are not required to learn. Their husbands learn for them.),³³¹ das sie schließlich auf Umwegen erfüllt (sie läßt sich von ihrem jüngeren Bruder, der unterrichtet wird, alles berichten); und die Änderung ihrer Haltung und Kleidung, als sie sich verliebt.

Grüne Felder ist ein erstaunlich idyllisches Drama, das in einer heilen jüdischen Welt spielt, deren einziges Problem darin besteht, daß es wenig Unterricht und Bildung auf dem Land gibt; und der einzige dramatische Konflikt besteht aus den Liebeswirren und Begehren der jungen Leute. Sandrow schreibt, die Geschichte von *Green Fields* gehöre eher zum populären als zum literarischen jiddischen Drama, sie sei romantisch und vermittele Werte wie gutes Benehmen, Gesundheit, frische Luft – und vor allem Harmonie mit der Natur, und das mache aus der Welt von *Green Fields* ein Paradies für Emigranten und Daheimgebliebene: „There is no anti-Semitism. The subtext is nostalgia for a lost homeland and lost innocence.“³³² Rhoda

328 Über die hier besprochenen Theatertexte hinaus gehören etwa auch Peretz Hirschbeins *Die verlassene Schenke* zu diesem Abschnitt; zum Inhalt vgl. Dalinger, Quellenedition, 148.

329 Hirschbein, Peretz. *Green Fields* (Grüne Felder). Ins Englische übersetzt und herausgegeben von Nahma Sandrow. Nach dem jiddischen Text *Grüne Felder (Trilogie)* im Vilnaer Verlag fun B. Kletsk (Vilnius 1929). In: *God, Man, and Devil*. USA: Syracuse University Press, 1999, 96–138. Eine jiddische Fassung findet sich auch in: *Di yidische drama fun 20ten yorhundert*. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., 1977, vol. 2, 61–106.

330 Vgl. Sandrow, Introduction, 15.

331 Hirschbein, *Green Fields*, 115. Jiddische Fassung: 80.

332 Sandrow, Introduction, 15. Zu *Grüne Felder* vgl. Birnboym, Peretz Hirschbein, 231 f.; zur Rezeption

Helfman Kaufman meint in ihrer sehr ausführlichen Analyse von *Grüne Felder*, es stehe nicht nur für die Nostalgie nach der „alten Heimat“, sondern auch nach dem „Ritual“, dem traditionellen jüdischen Leben, das es in den 1920er Jahren in New York in dieser Form nicht mehr gegeben hätte.³³³

Wie beliebt Familienstücke, in denen es um Heirat und Partnerwahl geht, bis in die 1930er Jahre waren, zeigt auch die Beschreibung der musikalischen Komödie *Liebe zu verkaufen* von Kalmanovicz, Musik von Hermann Wohl,³³⁴ deren Inhalt aus der Besprechung zitiert wird:

„Mirjams Mutter ist blind, aber eine Operation, die 3000 Dollar kosten würde (das Stück spielt in Amerika), könnte ihr das Augenlicht wieder verschaffen. Das Geld ist nicht vorhanden, und so entschließt sich die schöne Mirjam, ein Inserat, illustriert mit ihrem Photo, in die Zeitung zu geben, und gutsituierte Leute aufzufordern, sich ihre Liebe und ihre Hand für 3000 Dollar zu kaufen. Sie hat einen Verlobten, den sie liebt, aber sie will sich für ihre Mutter opfern.

Da erscheint der junge Schlosser Itzig auf dem Plan. Er hat ein paar tausend Dollar Bargeld und er bewundert Mirjam aus der Ferne seit langem. Sofort entschließt er sich, ihre Liebe zu kaufen. Aber er erfährt dann, daß Mirjam bereits einen anderen liebt. Großherzig tritt er von seinen Rechten zurück, doch nicht von seinem Versprechen, das Geld für die Heilung der Mutter herzugeben.

Die Mutter wird operiert, sie sieht wieder, und Itzig ist glücklich-unglücklich Zeuge des Jubels der Familie. Inzwischen sind aber seelische Komplikationen in Mirjam eingetreten. Sie hat sich in Itzig verliebt und hat ihm das in einem Brief auch zu verstehen gegeben – ohne daß er es allerdings endgültig verstanden hätte. Aus Pflichtgefühl will sie Saul, ihren Verlobten, heiraten, doch zum Glück erweist der sich als bodenloser Schuft. Er hat eine Freundin Mirjams verführt und sitzenlassen.

Itzig und Mirjam werden ein Paar, und darüber ist jetzt auch Reb Schlojme, Mirjams Großvater, dem der Schlosser zuerst nur ein Schlosser gewesen ist, überglücklich.

Den Schlosser spielt *Sevilla Pastor*.³³⁵

s. ferner Sandrow, *God, Men, and Devil*, 97f., Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 619f. (jidd.). In Wien war das Drama beim Gastspiel der Wilnaer Truppe zu sehen sowie in einer Inszenierung 1930 in den Jüdischen Künstlerspielen. Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 96, 192; Wallas, *Jiddisches Theater. Das Gastspiel der Wilnaer Truppe in Wien 1922/23*.

333 Vgl. Kaufman, *The Yiddish Theater in New York*, 174ff.

334 Kalmanovicz oder Kalmanowitsch, Selig Hirsch, gehörte zu den jiddischen Dramatikern um 1910 in New York, die Musik zu seinen Werken stammte teilweise von Herman[n] Wohl (1877–1936), der auch gemeinsam mit Arnold Perlmutter um 1900 in New York zahlreiche populäre jiddische Operetten verfaßte und komponierte.

335 Die Stimme, 25.2.1936. Die Kritik ist gezeichnet mit „ei-“.

Freie Liebe und Partnerwahl, ausgehend von Mädchen und jungen Frauen, waren zentrale Themen der jiddischen Familiendramatik, in dramaturgischen Formen vom Lebensbild der Jahrhundertwende bis zur „musikalische Komödie“ der 1930er Jahre. Eine Entwicklung zeigt sich dabei inhaltlich: Mußten in den frühen Melodramen und Komödien die Mädchen um das Recht, selbst ihren Partner zu wählen, kämpfen, so war ihnen nun der Kampf schon selbstverständlich oder wurde ihnen von der älteren Generation abgenommen. Dazu ein Beispiel: Perez Hirschbein schrieb zwei Fortsetzungen von *Grüne Felder*, die Dramen *Zwei Städte* und *Levi-Yitskhok*, in denen die Geschichte des Paares Tsine und Levi-Yitskhok weiter erzählt wird.³³⁶ In diesen Theatertexten, die auch die Kinder- und Enkelgeneration umfassen, gibt es wieder ähnliche Konflikte – doch die jungen Generationen profitieren von den Errungenschaften der Eltern, ihnen werden das Recht auf Bildung und eigene Partnerwahl bereits zugestanden.

Liebe und Ehe zwischen Juden und Nichtjuden

Die schöne Jüdin und der übermächtige Herrscher

In der jiddischen sowie der deutschsprachig-jüdischen Dramatik findet sich das Motiv der schönen Jüdin,³³⁷ die von einem mächtigen Nichtjuden begehrt wird. Durch die Rechtlosigkeit der Juden ist in diesen Dramen das Mädchen bzw. die Frau den Nachstellungen mehr oder weniger wehrlos ausgeliefert, etwa in Joseph Lateiners 1904³³⁸ gezeigtem „Lebensbild in 4 Bildern“ *Gabriel oder Chinke und Pinke*.³³⁹ Darin geht es um die Frau des Malers Gabriel, Dina, die von einem Fürsten begehrt wird; nach etlichen dramatischen Ereignissen erkennt der Fürst die tiefe Liebe zwischen den Eheleuten, und er läßt von Dina ab.

³³⁶ Vgl. Sandrow, *God, Man, and Devil*, 98.

³³⁷ Zum Motiv der „schönen Jüdin“ und entsprechender Literatur siehe etwa Kohlbauer-Fritz, „La belle juive“ und die „schöne Schickse“, 109 ff.; Krobb, *Die schöne Jüdin*; von Braun, *Antisemitische Stereotype und Sexualphantasien*, 191 (Anm. 14).

³³⁸ In einer Besprechung eines Abends in „Edelhofers Volksorpeum“, der bevorzugten Gastspielbühne jiddischer Truppen in Wien bis 1908, schreibt ein unbekannter Kritiker (A. K.) über Lateiners *Gabriel*: „Die Handlung ist dem östlichen Leben entnommen, überaus spannend, und wenn Szenen religiösen Inhaltes miteingeflochten sind, was Manchem fremdartig erscheint, so mögen sie nicht vergessen, daß Religion und jüdisches Volkstum und auch Familienleben in jenem Osten so eng miteinander verflochten sind, daß eine Verquickung dieser Faktoren auf der Bühne wohl begreiflich erscheint.“ *Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift*, 22. April 1904.

³³⁹ Lateiner, Joseph. *Gabriel oder Chinke und Pinke. Lebensbild in 4 Bildern*, in: NÖLA, Theaterzensursammlung, Volkssänger Karton 14, Edelhofer 1905, Z 22/5 (handschriftliches Manuskript, 37 S.).

In der Zensurfassung des Lebensbildes liegt der Schwerpunkt auf dem Geschehen um den Fürsten und die schöne Jüdin, in die er sich verliebt hat und die er trotz aller Macht nicht erreichen kann. Komische Szenen, deren Hauptpersonen offensichtlich Onkel Pinke und Tante Chinke sind, fehlen. Als zentrales Motiv wird in dieser Fassung der Antisemitismus evident, dessen sich die Nebenfigur des intriganten Hofmeisters Adrian bedient. Dina entkommt den Nachstellungen des Fürsten durch dessen Einsicht in ihre Liebe zu Gabriel – aber erst nachdem der Fürst feststellen mußte, daß sein Höfling Adrian dabei ist, sich seine, des Fürsten, Macht anzueignen. Ähnlich löst sich das Problem für eine weitere jüdische Schönheit, die von einem mächtigen Nichtjuden begehrt wird, für Rochl in Meisels/Prisaments jiddischer musikalischer Legende *Der Golem*.³⁴⁰

In diesen jiddischen Texten können sich die schönen Jüdinnen, die von einem mächtigen Goi begehrt werden, retten. Anders geht die Sache in Lion Feuchtwangers *Jud Süß* aus, in dem Süß' Tochter Tamar bei den Nachstellungen des Herzogs stirbt; Süß rächt sich am Herzog, doch am Ende wird er hingerichtet.³⁴¹ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der jiddische Stummfilm *Yisker (Gedenke)* (A 1924, Regie: Sidney Goldin), in dem sich das Motiv mit vertauschten Geschlechtern findet: Hier ist es die Tochter des Grafen, die ein Auge auf den feschen jüdischen Förster Leybke geworfen hat. Dieser aber ist in ein jüdisches Mädchen verliebt und weist die Grafentochter ab. Zutiefst getroffen, bezichtigt ihn diese, sie belästigt zu haben; der schöne jüdische Förster wird grausam bestraft, indem er lebendig begraben wird, die Grafentochter aber wählt den Freitod.³⁴²

In diesen dramatischen Texten geht es nicht nur um die Liebe zwischen Juden und Nichtjuden, sondern auch um das Verlangen eines Mächtigen nach einem Mädchen, das aufgrund seiner Herkunft einerseits für ihn nicht erreichbar ist, andererseits aber wegen dieser Herkunft und der Macht, die der Begehrende über sie und ihr Volk besitzt, angreifbar ist. Es ist ein Kennzeichen der jüdischen Dramatik, daß dieser Konflikt nur in melodramatischen Lebensbildern wie Lateiners *Gabriel oder Chinke und Pinke* und in „musikalischen Legenden“ wie *Der Golem* von Meisels und Prisament gut ausgehen kann; diese wurden geschrieben, um zu unterhalten und zu amüsieren. Demgegenüber zeigen Feuchtwangers *Jud Süß* und die Fabel des Films *Yisker*, wie tödlich eine Mischung aus latentem Antisemitismus, der

340 Vgl. „Die Golem-Dramen“.

341 Vgl. „*Jud Süß* von Lion Feuchtwanger (1916)“.

342 Nach Hoberman geht der Film auf ein Theaterstück von Harry Seckler zurück, und dieses basiert auf einer Legende, die An-Ski gesammelt hatte. Vgl. Hoberman, *Bridge of Light*, 69f.

Rechtlosigkeit bedingt, und einem ungebremsten Machtwillen, der aus sexuellem Begehren gespeist wird, sein kann.

Möglichkeiten und Scheitern interkonnessioneller Ehen

In den „Trauerspielen der Assimilation“ wird mithilfe des Motivs der Ehe zwischen Juden und Nichtjuden die Krise der Assimilation gezeigt.³⁴³ Auch im am Hoftheater in Meiningen 1894 aufgeführten „Schauspiel in 5 Aufzügen“ *Rabbi David* von Karl Weiser³⁴⁴ wird dieses Motiv aufgegriffen. Im „Vorwort“ beruft sich der Verfasser auf seine Neutralität, er schreibt, daß er mit diesem Schauspiel „[...] keiner *Partei*-Tendenz huldigen, sondern nur eine *warmende Tragödie* schreiben wollte. Warnend, da der Tageskampf der Parteien sich in das Gebiet des *Glaubens* wagt, wohin er absolut nicht gehört!“³⁴⁵

Das Schauspiel handelt in Bacharach und in Frankfurt am Main, zur Zeit der Thronbesteigung Kaiser Maximilians 1493, im Hause des Rabbi David. Dieser ist in zweiter Ehe mit einer Christin verheiratet, die verschwunden ist, und er wird verdächtigt, sie anlässlich des Pessachfestes rituell ermordet zu haben. Seine Tochter Lea ist in einen Christen verliebt und schwanger, bringt aber ein totes Kind zur Welt und stirbt. Rabbi Davids Unschuld stellt sich heraus, das Judenviertel wird von Antisemiten dennoch angezündet. Angesichts der Flammen geloben der Rabbi, ein deutscher Aristokrat und ein Erzbischof, sich für Wahrheit, Liebe und Menschlichkeit ungeachtet der Religionen einzusetzen.

Das schwerfällige und sehr melodramatische Schauspiel enthält zahlreiche bemerkenswerte Elemente, so wird etwa das „Jüdeln“ nur den negativ gezeichneten Charakteren zugeschrieben,³⁴⁶ und der heftigste Antisemit ist ein getaufter Jude, der sich einer haßerfüllten Sprache bedient;³⁴⁷ hier interessant ist die Offenheit des Rabbi für das Christentum und für Mischehen, auch in der Szene, in der es um das angeblich von ihm durchgeführte Blutopfer geht:

343 Vgl. „Die ‚Trauerspiele der Assimilation‘“.

344 Weiser, Karl. *Rabbi David*. Schauspiel in fünf Aufzügen. Zum erstenmale aufgeführt am 4. März 1894 am Hoftheater zu Meiningen. Leipzig: Reklam (o.J.)

345 Weiser, Rabbi David, 6. [Hervorhebungen im Original.]

346 „*Joel* nur darf jüdeln. *Ben Aaron* und seine Frau dürfen nur einen leisen Anklang haben.“ [Hervorhebungen im Original.] Joel ist der böse Jude des Schauspiels, er ist feige und verräterisch. Ben Aaron und seine Frau sind ebenfalls negativ gezeichnet. Weiser, Rabbi David, 8 (Anweisung).

347 Vgl. Weiser, Rabbi David, 106.

DAVID. (*abwehrend*)
 Pöbelwahnsinn,
 Den nie ein Christ von Geist und Bildung teilt! -
 [...] - Und doch - vielleicht -
 (*Mit heiterer Größe*)
 Wir brauchen Christenblut! Notwendigkeit,
 Wie Luft und Licht und Wasser ist es uns,
 Damit wir leben können und uns aus
 der Tiefe unsrer Schmach zur Freiheit heben.
 Wir brauchen Christenblut! Ja! Zur Vermischung
 mit *unserm Blut!* Durch unsre Söhn' und Töchter
 Mit Euren Töchtern, Söhnen soll gemeinsam
 Sich unser Blut *vermählen*, daß die *Liebe*
 den Friedensbogen wölbe zwischen uns
 Nach all den wilden Greueln - und aufs neue
 Wird *Gottes auserwähltes Volk* erstehn!³⁴⁸

In diesem Schauspiel wird einem angesehenen Rabbiner die Forderung nach Mischehen in den Mund gelegt, zudem wird er von den Mächtigen des Landes (in den Personen des Aristokraten und des Erzbischofs) in seinem Streben nach einem toleranten Zusammenleben unterstützt. Diese geradezu naiven Zuweisungen sind in später entstandenen Texten nicht auffindbar und auch nicht mehr denkbar. In diesen werden vielmehr die Schranken oder Ghettomauern zwischen den Juden und Christen wieder errichtet, wie etwa in Herman Heijermans' *Ghetto* (entstanden 1898/99). Hier geht es um die Liebe eines jungen Juden zu einer christlichen Dienstmagd, die, wie er meint, möglich sein müsse, wenn das Ghetto, als Sinnbild der Selbstbegrenzung und Selbsteinschränkung der Juden, ebensowenig mehr bestünde wie die äußeren Mauern, die bereits gefallen seien. Doch die Liebe zwischen den beiden wird nicht toleriert, der Vater des jungen Mannes bringt die christliche Dienstmagd dazu, ins Wasser zu gehen, indem er ihr einredet, sein Sohn sei nicht an ihr interessiert.³⁴⁹ In Max Nordaus Tragödie *Doktor Kohn* endet der Versuch des Titelhelden, ein christliches Mädchen (dessen Vater ein assimilierter Jude ist) zu heiraten, mit dem Tod; und dem jüdischen Mädchen Lisa in Tschirikows *Die Juden* wird im Falle einer Ehe mit dem Russen Beresin das Schrecklichste vorausgesagt; doch bevor sie ihn heiraten kann, stirbt sie bei einem Pogrom. Das Thema

348 Weiser, Rabbi David, 25. [Hervorhebungen im Original.]

349 Vgl. „Die Trauerspiele der Assimilation“.

der Liebe und Ehe zwischen Juden und Nichtjuden wird in diesen Dramen als ein Motiv verwendet – das Nichtzustandekommen bzw. Scheitern der Mischehen illustriert die Krise der Assimilation, die mit dem Erstarren des Antisemitismus einhergeht.³⁵⁰ Diese Linie läßt sich weiter verfolgen, wie aus den in den 1930er Jahren entstandenen Dramen *Die Grenze* (von Albert Ganzert) und *Professor Mamlock* (von Friedrich Wolf) deutlich wird. In beiden Dramen ist der Vater ein angesehener Jude, die Mutter „arisch“; die Familien werden durch die nationalsozialistischen Rassegesetze zerstört.³⁵¹

In diesen westeuropäischen Dramen und in Tschirikows Pogromstück *Die Juden* ist die Liebe und Ehe zwischen Juden und Nichtjuden denkbar, sie wird als ein Zeichen für die Gleichwertigkeit der Partner, für gegenseitige Achtung und auch für Assimilation der Juden an ihre nichtjüdische Umgebung gesehen, und die Assimilation wird positiv gewertet. Darin liegt der Unterschied zur jiddischen Dramatik, in der der Konflikt, der durch die Liebe einer Jüdin zu einem Christen (oder umgekehrt) entsteht, nicht gelöst wird. Das Verliebtsein in und gar die Ehe mit einem Nichtjuden führen hier zum Bruch mit der Familie, da eine solche Heirat mit dem Austritt aus dem jüdischen Volk gleichgesetzt wird. In der osteuropäisch-jiddischen Shtetlwelt wurden Mädchen, die Nichtjuden heirateten, als tot betrachtet. Tewje der Milchmann etwa sitzt Schiwe (trauert) um seine Tochter Chave, als sie einen russischen Bauern ehelicht, das heißt, daß sie für ihn gestorben ist.³⁵² Er nimmt sie erst wieder als seine Tochter auf, als das Pogrom der russischen Dorfleute ihr gezeigt hat, daß sie nie zu diesen gehören kann und sie deshalb mit ihrer jüdischen Familie das Dorf verlassen will. Tewje selbst ist alt und kann Hilfe gebrauchen, er akzeptiert Chave also aufgrund einer Zwangslage, aber nicht, weil er ihre Ehe toleriert oder bereit ist, den christlichen Mann kennenzulernen.³⁵³ In der jiddischen Operette *Auf der Aelter in Amerika (Im Alter in Amerika)* gibt es ebenfalls eine Heirat zwischen einem Juden und einer Nichtjüdin, hier, um deutlich zu machen, wie sehr sich die Kinder bereits von den Eltern (und damit der jüdischen Welt) entfernt haben.³⁵⁴ In der jiddischen Dramatik gibt es keine Lösung für den Konflikt, der in

350 Vgl. „Die ‚Trauerspiele der Assimilation‘“ sowie „Die ‚Pogromdramen‘“.

351 Vgl. „*Die Grenze* von Albert Ganzert (1936)“.

352 Diese (nur rudimentäre) Inhaltsbeschreibung von Scholem Alejchems *Tewje der Milchmann* folgt der jiddischen Verfilmung *Tevye der Milkhiker* (USA 1939, Regie und Titelrolle Maurice Schwartz).

353 Anders interpretiert Rütters das Wieder-Akzeptieren: „Tewjes Liebe zu seinen Töchtern macht ihn nachgiebig. Der verstoßenen Tochter verzeiht er später, ein Zeichen für die Unausweichlichkeit des Auflösungsprozesses.“ Rütters, *Tewjes Töchter*, 144 f.

354 Vgl. Zalatarewsky, Isidore. *Auf der Aelter in Amerika*. Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729. Genaueres zur Operette siehe „Generationenkonflikte und die Behandlung der Eltern“.

der Liebe zwischen Juden und Nichtjuden liegt, die entsprechenden Theaterstücke enden entweder im Bruch mit der Familie und damit der traditionellen jüdischen Welt; im Verzicht auf die Liebe, der leichter wird, indem sich die „Richtigen“ rechtzeitig finden, also die Juden mit den Juden und die Christen mit den Christen (wie etwa in Scholem Alejchems Komödie *Schwer zu sein ein Jude*);³⁵⁵ oder indem sich herausstellt, daß einer/eine der Liebenden eben doch ein Jude/eine Jüdin ist; oder aber mit Mord beziehungsweise Selbstmord.

Um die Absurdität des Judenhasses zu illustrieren, wurde in einigen Komödien das Motiv der vertauschten Babys verwendet, bei dessen Anwendung sich im Lauf der Handlung herausstellt, daß der vermeintliche Jude als Christ geboren wurde oder umgekehrt. Dieses Motiv des vertauschten – hier entführten – Säuglings findet sich auch in Joseph Lateiners „Volksstück in vier Akten“ *Die Sedernacht*.³⁵⁶ Die Tochter des Rabbiners Salmen Kohn, Raschel, liebt den vermeintlichen Christen Karl, der ihr gleich zweimal das Leben gerettet hat. Als Karl plötzlich verschwunden ist und Raschels Vater bezichtigt wird, ihn umgebracht zu haben, erzählt die Ziehmutter Karls, daß sie ihn als Baby aus seinem wahren Elternhaus entführt hätte, und dieses sei das Heim von Raschels Onkel David gewesen, der somit Karls wahrer Vater ist. Raschel und Karl können nun heiraten, außerdem kann mithilfe Karls ein in der Sedernacht geplanter Pogrom verhindert werden.

Lateiner verwendet ein Motiv aus der Komödie, um trotz des unlösbaren Konflikts der verbotenen Liebe zwischen Jüdin und Christen ein positives Ende seines Volksstücks zu ermöglichen.³⁵⁷ Das Thema der Liebe und Ehe zwischen Nichtjuden und Juden ist mit der Frage nach der jüdischen Identität verbunden, vor allem mit der Änderung und Neudefinition der jüdischen Identität. Als ein Beispiel für die Verschränkung beider Themen – Liebe zwischen Juden und Nichtjuden, Frage nach der jüdischen Identität – kann Leon Kobrins „Fischerdrama“ *Der Dorfs-Ying*³⁵⁸ gesehen werden. Es handelt in einem Dorf an einem großen See in Weißrussland, im Milieu jüdischer Fischer. Ähnlich wie die Bauern in Hirschbeins *Grüne Felder* klagen die älteren Fischer, vor allem Chatse, darüber, daß sie keine Möglichkeit

355 Vgl. „Jude oder Christ? Verwechslungskomödien von Scholem Alejchem, Emil Tabori und Sammy Gronemann (1914, 1925 und 1937)“.

356 Lateiner, Joseph. Die Sedarnacht [!] (Die Osternacht). Volksstück in vier Akten (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 197–210.

357 Ähnlich verfuhr Lateiner in *Der wahre Jude*, auch hier stellt sich der vermeintliche Christ als Jude heraus. Vgl. Lateiner, Joseph. Der wahre Jude. Gesangsposse in vier Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 40 S.), in: NÖLA 729, 1912.

358 Kobrin, Leo. Der Dorfs-Ying. A fischer drama. Wydawnictwo „Eliseum“. Warschau: 1920 (jidd.). Inhalt und Auszüge in englischer Übersetzung aus dem auch *Yankl Boyle* genannten Text finden sich in Sandrow, Vagabond Stars, 173–175.

hätten zu lernen und die Kinder zu guten Juden zu erziehen, sogar für den „min-jen“ (die zehn Männer, die für einen Gottesdienst gebraucht werden) sind sie zu wenig. Die jüngeren Fischer wie etwa Hersch Ber kümmern sich weniger um diese Sorgen, manche von ihnen, wie der gutaussehende und fröhliche Jankel, der eben in ihren Kreis aufgenommen wird, haben fast keine jüdische Erziehung genossen und keine Beziehung zum Judentum. Jankel ist zudem in die russische Bauern-tochter Natascha verliebt, die diese Liebe erwidert und schwanger ist, und er hat vergessen, daß er und seine Cousine Cheike, die traditionell erzogen wurde, einander versprochen sind. Von seinem sterbenden Vater wird Jankel aber an diesen Bund erinnert, und er muß ihm versprechen, das jüdische Mädchen zu heiraten, und noch am Sterbebett werden die beiden verlobt. In den folgenden Akten bemüht sich Jankel sehr, die jüdischen Gebete und Bräuche wieder zu lernen; von der schönen Natascha zugunsten der häßlichen Cheike zu lassen, gelingt ihm aber nicht. Daraufhin wird er vom frommen Fischer Chatse, seiner Mutter und Cheikes Vater massiv unter Druck gesetzt, er gibt nach, und die Hochzeit wird vorbereitet. Jankel will Natascha, die ihr Kind fern vom Dorf zur Welt bringen will, noch Geld zustecken, das sie aber nicht annimmt, und sie weigert sich auch, ihm zu verzeihen. Jankel erhängt sich.

Sehr eindringlich wird in diesem „Fischerdrama“ beschrieben, wie der Wille und die Identität des unbeschwerten Jankel, der keinen geistigen Rückhalt hat, gebrochen werden, da er zu unsicher und unwissend ist, um sich gegen die vehemente Erpressung von seiten des Onkels, der Mutter und des Fischers Chatse zur Wehr setzen zu können. Seine unglückliche Liebe, die mit seinem selbstgewählten Tod endet, hängt in all ihren Phasen mit seinem Mangel an jüdischer Erziehung zusammen. Wäre Jankel, wie die ihm versprochene Cheike, traditionell erzogen worden, hätte er das Versprechen ernst genommen und nicht vergessen; und als gutem Juden wäre Natascha als Frau für ihn nicht in Frage gekommen, er hätte sie nie angerührt.

In seinem „Fischerdrama“ zeigt Kobrin, welche Folgen die Vernachlässigung der jüdischen Erziehung haben kann. Dabei geht es aber nicht nur um die Vermittlung jüdischer Werte und Haltungen und die Einstellung zur Religionsausübung, sondern auch um Unterschiede zwischen einzelnen Ausformungen jüdischen Glaubens. Der alte Chatse wird als strenggläubiger Jude gezeichnet, dem alle Mittel zur Erziehung Recht sind, solange sie wirken, und der sich nicht scheut, Aberglauben und Volksmärchen vom „Wiedergänger“ zur Disziplinierung Jankels einzusetzen. Und seine ungebildeten, aber frommen Anhänger wie Frume (Jankels Mutter) und sein Onkel folgen Chatses Weg, was bewirkt, daß Jankel zu einer gespaltenen Person wird: Im dritten Akt weiß er nicht mehr, wer er ist und was er erreichen will,

er schwankt zwischen dem Jankel, der unbeschwert Natascha lieben und heiraten will, und dem anderen, der ein frommer und guter Jude sein, tun, was man von ihm verlangt und Cheike heiraten will. Nach Shulman ist diese Zerrissenheit Jankels schon in Kobrins Erzählung *Yankl Boyle*, die 1898 entstand und publiziert wurde, deutlich: „Yankl-Boyle wird zwischen den Konflikten zerissen, zwischen der Angst vor dem Vater und der Liebe zu der schönen Natascha. Diese Ängste und Konflikte treiben ihn dazu, sich das Leben zu nehmen.“³⁵⁹ Die zunehmende Zerstörung der Persönlichkeit Jankels ist für den Chassiden Hersch Ber sichtbar, einem jungen Fischer, der immer wieder versucht, Jankel den Rücken zu stärken und ihm die Angst vor dem angeblichen Gespenst des Vaters zu nehmen. Für ihn als Chassiden ist die Aufrichtigkeit und Inbrunst des Gebetes wichtiger als dessen korrekter Ablauf, daher ist Jankel für Hersch Ber auch ein guter Jude, was ihm von Chatse regelmäßig abgesprochen wird.

Gemäß ihrer Entfernung von der jüdischen Tradition sprechen die Juden im *Dorfs-Ying* ein Jiddisch mit vielen weißrussischen Ausdrücken; außerdem haben fast alle der handelnden Personen „ihren“ Spruch, Jankel etwa sagt immer: „Die Wölfe sollen dich fressen“, Hersch Ber bietet immer Tabak an u.ä. Eindeutig ist die Charakterisierung der Frauen durch ihr Äußeres: Natascha ist blond, lustig und beliebt. Wie Jankel ist auch sie ein vernachlässigtes Kind, da sie beim Großvater lebt, der nicht so auf das erwachsene Mädchen aufpassen kann, wie es Eltern tun würden. Die schöne Natascha wird außerdem vom strengen Chatse als eine „Lilith mit feurigen Augen“³⁶⁰ beschrieben, verkörpert also die Rolle der Verführerin.

Cheike dagegen ist behütet, trägt aber beim ersten Auftritt ein derbes Gewand und die Stiefel ihres Vaters und wird als mager, zottelig und mit einem abgehärmten, abgearbeiteten Gesicht beschrieben. In den Rezensionen zu den beiden Inszenierungen des *Dorfs-Ying*, die in Wien zu sehen waren, wurde diese eindeutige Charakterisierung der Mädchen durch ihr Äußeres kritisiert, Otto Abeles meinte, daß durch die Häßlichkeit Cheikes kaum verständlich sei, worin Jankels Konflikt bestünde.³⁶¹

Wie oben bereits erwähnt, basiert *Der Dorfs-Ying* (auch: *Yankel Boyle*; *Der Dorfjunge*; *Das Naturkind*) auf einer Erzählung Kobrins (*Yankl Boyle*; or, *The Village*

359 Shulman, Leon Kobrin, 381 f. (jidd.), hier wird die Erzählung *Yankl Boyle* beschrieben

360 Kobrin, *Der Dorfs-Jung*, 52. Zu Lilith siehe „Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen“.

361 *Der Dorfs-Ying* war in Wien in zwei Inszenierungen zu sehen, 1919 von der Freien Jüdischen Volksbühne, 1922 von der Wilnaer Truppe. Vgl. Wiener Morgenzeitung, 23. Dezember 1919, 26. November 1922; Arbeiter-Zeitung, 30. November 1922.

Youth). Der Reiz der Erzählung wie des Dramas liegt im Nebeneinander von realistischen und mystischen bis mystizistischen Elementen: von strengem Glauben und Aberglauben und der einfachen, bodenständigen Welt der Fischer; der jüdischen und der russischen Welt, die hier – besonders beim Feiern – oft ineinander übergehen.³⁶² Dazu Shulman: „Obwohl das Drama von der Angst vor dem Übernatürlichen erfüllt ist, ist es doch von Realismus und Naturalismus durchdrungen.“³⁶³

Das Bestehen des Vaters auf dem Einhalten der Verlobung Jankels ist mehr als das Einlösen eines Bundes; der Vater weiß vielmehr nun, angesichts des Todes, daß er selbst sich weit vom Judentum entfernt hat, und er bereut es und will seinen Mangel ausgleichen, indem er auf Jankels Verlobung mit dem jüdischen Mädchen besteht, er will Jankel dadurch zu einem guten Juden machen. Doch der erpresserische Druck und der Verzicht auf Natascha sind zu viel für Jankel; sein Bemühen, ein guter Jude zu sein, wird nicht anerkannt, wenn er nicht bereit ist, auch auf die Liebe zum russischen Mädchen zu verzichten; und das kann er nicht. Der Konflikt um die Wiedererlangung der jüdischen Identität steht hier in Zusammenhang mit der Liebe eines Juden zu einer Nichtjüdin; beide Konflikte werden nicht gelöst, sondern durch Jankels Selbstmord beendet.

Nach diesen Beispielen von Liebe zwischen Juden und Nichtjuden – in der deutschsprachig-jüdischen Dramatik ist das Scheitern der Mischehen als ein Scheitern der Assimilation zu sehen bzw. als Auswirkung der nationalsozialistischen Gesetzgebung; in der jiddischen ist eine Mischehe nicht möglich – wundert es nicht, daß es eine Lösung des Problems nur im sogenannten Jargonschwank gibt. Zu einer Versöhnung zwischen den Religionen und Weltanschauungen kommt es etwa in *Dreimal Hochzeit* (*Abies Irish Rose*) von Anne Nichols, das 1927 in einer Übersetzung von Felix Salten in Wien aufgeführt wurde, wie Otto Abeles berichtet:

„Ein Weihnachtsbaum ist gut und ein Rabbiner ist gut: Wie gut ist erst ein Rabbiner unter dem Weihnachtsbaum?

Das neue amerikanische Jargonstück *Dreimal Hochzeit* (*Abies Irish Rose*) hat diese Pointe für den Schlußakt aufgespart, ohne sie aber, wie man mutmaßen könnte, satirisch zuzuspitzen oder grotesk umzubiegen. Sie ist vielmehr aus der Gemütskiste hervorgeholt, aus der amerikanischen, meine Lieben, und ergibt ein süßes Genrebild-

362 Vgl. Shulman, Leon Kobrin, 381; Sandrow, *Vagabond Stars*, 175.

363 Shulman, Leon Kobrin, 387. Zur Interpretation von Kobrins *Yankel Boila* vgl. auch Liptzin, *The Flowering of the Yiddish Literature*, 155.

chen: Der streng orthodoxe Kaufmann Salomon Levy und der streng katholische Farmer Patrick Abel, dieser bis dato dem Alten, jener dem Neuen Testament energisch, ja zornig abgewandt, ferner der Geistliche und der Rabbi am Weihnachtsabend unter dem festlich illuminierten Baum, unter einen Hut gebracht, oder besser, dem genius loci angemessener ausgedrückt: in einem Schmelztiegel egalisiert. Das hat die Liebe zweier junger Menschen verschiedener Konfession bewirkt, aber auch der Zeitgeist, verkörpert durch Rabbi und Hochwürden, zwei Prachtmenschen, die sich förmlich in der Propaganda für die Niederreiung der Scheidewände zwischen Christ und Jud überbieten, es nicht fassen können, worin denn eigentlich der Unterschied bestehe, ob ihre Schäflein mosaïsch oder katholisch getraut werden und, da sie doch dem nämlichen Gotte dienen, unverzüglich die katholisch-protestantisch-jüdische Einheitsküche aufrichten möchten.³⁶⁴

Nach Abeles ist *Dreimal Hochzeit* ein „[...] angenehmer, sauber gearbeiteter Jargon-schwank“, der aber an Armin Friedmanns Schwänke nicht heranreiche. Kritisch steht er den „Tendenz- und Propagandialogen“ gegenüber, die seiner Meinung nach in dieser Naivität in Europa „längst unmöglich“ seien. Dennoch meint Abeles, daß der Jargon-schwank – wie in Amerika, wo er außerordentlich erfolgreich war – auch in Wien länger im Spielplan bleiben werde, und zwar aufgrund der populären Schauspieler Gisela Werbezirk und Hans Moser, deren Kunst und Komik er ausgiebig lobt.

Dreimal Hochzeit (Abies Irish Rose) von Anne Nichols³⁶⁵ wurde in den USA verfaßt; Abeles vergleicht den Text mit den Schwänken Friedmanns, die in Wien geschrieben und gespielt wurden. Inwieweit die Wiener Verfasser sogenannter Jargon-schwänke aber wie ihre amerikanische Kollegin den Konflikt der Liebe und Ehe zwischen Juden und Nichtjuden aufgriffen, ist nicht klar; im Rahmen dieser Arbeit wird er ein weiteres Mal besprochen, am Beispiel von Emil Taboris *Der Rabbimer*. Allerdings wird darin diesem Konflikt wie in den jiddischen Komödien ausgewichen, denn die Verlobten stellen sich schließlich als jeweils der „richtigen“ Konfession angehörig heraus;³⁶⁶ in anderen mir bekannten Theater-texten, etwa in

364 Die neue Welt, 7. Oktober 1927. Von 5. Jänner bis 28. Februar dürfte das Ensemble der Rolandbühne Wien mit dieser Inszenierung an Max Reinhardts Theater in Berlin gastiert haben, vgl. Huesmann, Welttheater Reinhardt, Nr. 1864.

365 Zu Anne Nichols vgl. Incze, Alexander: Die erfolgreichste Schriftstellerin der Neuen Welt. Zur 100. Wiener Aufführung von *Dreimal Hochzeit*, in: Die Bühne, Jg. 5, Nr. 165, Wien, 5. Jänner 1928. (Mit einem Rollenfoto von Gisela Werbezirk.) Ich danke Birgit Peter für den Hinweis.

366 Vgl. „Jude oder Christ? Verwechslungskomödien von Scholem Alejchem, Emil Tabori und Sammy Gronemann (1914, 1925 und 1937)“.

den Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen, wird er nicht angesprochen, Verlobungen und Heiraten finden hier durchgehend in einem nicht weiter problematisierten jüdischen Milieu statt.³⁶⁷

Generationenkonflikte und die Behandlung der Eltern

In *Der jüdische König Lear* (1892) benutzt Jacob Gordin ein Motiv aus William Shakespeares *King Lear*, das Motiv des Vaters, der die einzige ihn wirklich liebende Tochter nicht versteht und der deshalb in Armut und Blindheit endet. In Armut und getrennt von der Familie findet sich auch *Mirele Efros oder Die jüdische Königin Lear* (1898), ebenfalls von Gordin. In diesen Dramen geht es – im Gegensatz zu Shakespeare – in keiner Weise um die Macht im Staate, um Regierung und Königtum; aber es geht, und das ist ebenso kennzeichnend für die jüdische Dramatik wie für die jüdische Kultur, in der sie entstand – um Macht und Ansehen innerhalb der Familie und um die Behandlung der Eltern von Seiten der Kinder.³⁶⁸ Der „jüdische König Lear“³⁶⁹ heißt Dovid Moysheles, ist ein reicher Geschäftsmann in Wilna und der absolute Herrscher in seiner Familie, die aus seiner Frau, drei Töchtern und zwei Schwiegersöhnen besteht. An Purim eröffnet Dovid den Töchtern und Schwiegersöhnen, daß er ihnen sein Vermögen übergeben werde, um gemeinsam mit seiner Frau nach Palästina zu gehen, was die Jungen begrüßen; nur Taybele, der jüngsten Tochter, gefällt die Situation nicht, sie rät dem Vater, abzuwarten. Dovid ist empört über die Zurückhaltung der Jüngsten, die Eltern reisen ab. Bald jedoch bekommen sie keine Unterstützung mehr von ihren Kindern, mittellos kehren sie nach Wilna zurück und werden von Töchtern und Schwiegersöhnen so schlecht behandelt, daß Dovid erblindet und betteln gehen muß. Schließlich nimmt sich Taybele – die inzwischen gegen den Widerstand der Schwestern und deren Ehemänner Ärztin geworden ist – sich seiner an und versöhnt die Familie.

Außer dem Konflikt zwischen dem Vater und seinen Töchtern um Gier und um Liebe und Offenheit (wie er sich auch in Shakespeares *Lear* findet) ist das zentrale Thema des Dramas die Verbreitung der Haskala, der jüdischen Aufklärung, die sich hier durch die Säkularisierung der Bildung und die Ausbildung der Frauen (Taybeles Anspruch auf ein Studium) zeigt. Schon die Namen der Dramatis Personae

367 Vgl. „Arrangierte Ehen: Das Mädchen und der ihm bestimmte Bräutigam“.

368 Eine genaue Analyse beider Dramen sowie der Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Shakespeares und Gordins *Lear*-Gestalt nimmt Joel Berkowitz vor, siehe Berkowitz, Shakespeare on the American Yiddish stage, 39 ff.

369 Gordin, Jacob. *Der jüdische König Lear* (*Der yidisher kenig lir*). Drama in vier Akten. Warschau: Druck N. Starowolski, [o.J.] (jidd.).

zeigen das Konfliktpotential: der Name des Schwiegersohns Kharif bedeutet „der Scharfsinnige“, er ist ein Misnaged, ein anti-chassidischer orthodoxer Jude; Moyshe Khosid heißt „Mojsche der Chassid“, und beide mitsamt ihren Ehefrauen sind fest in ihrer Glaubensrichtung verankert und müßten daher den Eltern gegenüber respektvoll sein, was sie am Anfang, bevor der Vater das Vermögen überschreibt, auch sind. Doch sobald sie selbst über das Geld verfügen können, ist ihr Leben, wie ihr Handeln zeigt, weit weniger von der Tiefe des Glaubens bestimmt, als der erste Eindruck vermittelt. Denn wirklich besorgt um die Eltern ist nur Taybele (die „kleine Taube“), die sich dem „daytsh“ (Aufgeklärten)³⁷⁰ Yaffe (dessen Name „der Schöne“ bedeutet) zuwendet; in ihrer Gestaltung sieht Berkowitz eine Parallele zu Shakespeares *King Lear*:

“Shakespeare’s Cordelia, the one daughter who rejects superficial formulas of respect, is the one who truly loves and respects her father. Gordin creates a parallel irony: Taybele [...], the daughter who turns her back on traditional Judaism, proves truest to Jewish ethics.”³⁷¹

In *Mirele Efros oder Die jüdische Königin Lear* gibt es keinen Herrscher über die Familie, sondern eine Herrscherin, die aufgrund ihrer Witwenschaft in diese Rolle gekommen ist. Mirele Efros’ Mann starb, als ihre Söhne noch klein waren, er hinterließ ein ruiniertes Geschäft, das Mirele wieder aufbaute. Zu Beginn des Dramas ist sie eine begüterte und angesehene Frau mit erwachsenen Söhnen, die nun verheiratet werden sollen. Eine Ehe wird arrangiert, das junge Paar, bei dem Mirele wohnt, verhält sich zusehends feindselig ihr gegenüber, es ist nur auf ihr Geld aus. Das geht so weit, daß die Titelheldin ihre Familie verläßt; erst anlässlich der Bar Mizwa des Enkels³⁷² kommt es zur Versöhnung.

Gordin schrieb *Der jüdische König Lear* 1892, kurz nachdem er in New York angekommen war und als an den dortigen jiddischen Theatern fast ausschließlich Operetten von Joseph Lateiner und Moyshe Hurvits gezeigt wurden. Er verfaßte

370 Ein „daytsh“ heißt wörtlich übersetzt ein „Deutscher“, damit ist ein Maskil gemeint, ein Aufgeklärter. Der Ausdruck „daytsh“ entstand, weil die jüdische Aufklärung von Deutschland ausging, Moses Mendelsohn lebte in Berlin.

371 Berkowitz, Shakespeare on the American Yiddish stage, 45.

372 Etwas polemisch schreibt Weichert über die Rolle des Enkels, der es schafft, die stolze Großmutter wieder mit der Familie zu versöhnen, sie sei vor allem dazu da, um „[...] einem weiblichen Mitglied der Truppe Gelegenheit [zu] geben, in einer Hosenrolle ihre körperlichen Reize zur besonderen Geltung zu bringen“. Weichert, Jakob Gordin und das jüdische Theater, 138. Tatsächlich spielten etwa Ida Kaminska (die Tochter Esther Rackel Kaminskas) und andere spätere weibliche Stars des jiddischen Theaters diese Rolle in sehr jungen Jahren bzw. noch als Kinder.

den Text für den Schauspieler und Theaterleiter Jacob Adler, der, nach Sol Liptzin, versuchte, damit ein neues Publikum anzusprechen:

“[...] Jacob Adler realized that Jewish intellectuals who shunned the Yiddish theater could be attracted if a serious problem of general interest were seriously presented. The Lear tragedy, which adapted a Shakespearean theme to Jewish needs, was ideally suited for this purpose. The conflict of generations was then raging with full force in immigrant homes. Old-fashioned fathers could no longer maintain their patriarchal authority over their Americanized children and saw their own heart-ache mirrored on the stage. Parents brought their children into the theater that these might learn a lesson and mothers wrote to Adler, who acted the main role, that their sons behaved better towards them after seeing the play.”³⁷³

Als Gordin in New York ankam, gab es von Seiten der Theaterpraktiker wie Adler ein Bedürfnis nach einem ernsthaften Theater und neuen Theatertexten, in denen aktuelle Probleme in seriöser Weise auf die Bühne gebracht werden sollten. Gordin reagierte auf diese Situation mit einem Rückgriff auf die Welt dramatik, in der er Motive und Themen vorfand, die allgemein gültig waren (und sind), und deren Grundstruktur er – wie Modelle – in die jüdische Welt übersetzte.³⁷⁴ Die vielfältigen sprachlichen sowie nonverbalen Zeichen und Systeme innerhalb eines Texts sowie die Probleme, die bei dessen Übertragung von einer Kultur in eine andere auftreten können, analysiert der Literaturwissenschaftler Gershon Shaked, und Gordins *Mirele Ephros* nennt er als ein Beispiel:

“[...] A fresh confrontation with a subject may take various forms. At times it can be quite primitive, as with an attempt to adapt and remodel a subject to make it fit new artistic and social norms in a new context. For example, the Yiddish playwright, Yakov Gordin, wrote *Mirele Ephros* (1898) as a kind of adaption of *King Lear*, placing it in the context of the Jewish bourgeoisie of the late nineteenth century. The royal father's place was taken by the Yiddish *mamme*, Mirele Ephros, and, instead of Lear's three daughters she has, of course, three sons [In mir bekannten Ausgaben des Dramas hat sie nur zwei Söhne, B. D.]. As in Shakespeare's play, two of them wish to usurp their mothers fortune while she is still living, and the third is loyal and decent. Of course,

373 Liptzin, *The Flowering of Yiddish Literature*, 151 f. Sandrow berichtet von einer ähnlichen Wirkung nach Aufführungen von *Mirele Ephros*, vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 158.

374 Laut Berkowitz kannte Gordin auch Ivan Turgenevs Novelle *Stepnoi korol' Lear* (*King Lear of the steppes*, 1870), in der Lear ein mächtiger russischer Gutsherr ist. Berkowitz, *Shakespeare on the American Yiddish stage*, 39.

that modification of the basic elements created a new play, which, though similar to Shakespeare's in its basic structure and main theme, conveys an entirely different message because of its new raiment, the Jewish cultural and social context, and the semiotics, which were changed from top to bottom."³⁷⁵

Beide Dramen sind in ihrer grundlegenden Fabel mit Shakespeares *King Lear* verbunden und doch völlig eigenständige Theatertexte; in beiden gibt es durchgebildete Personen ohne die Schwarz-Weiß-Malerei der gängigen Melodramen, und zumindest die Hauptpersonen sind lernfähig. Anders als Shakespeares *King Lear* enden beide Dramen gut, die Versöhnung von Eltern und Kindern garantiert die Wiederherstellung und Stabilität der bürgerlich-jüdischen Gesellschaft, in der nun auch die Haskala, die jüdische Aufklärung, und ihre Träger akzeptiert werden. In *Der jüdische König Lear* sind Yaffe und Taybele die Träger der Haskala. Interessant ist, daß sie beide Ärzte werden, denn der Beruf des Arztes galt als das wichtigste neue Rollenmodell der Aufklärung, welches das alte Modell vom Gelehrten der Heiligen Schriften ablöste.³⁷⁶ Deutlich ist auch die Symbolik der Blindheit des Vaters: Er kann immer weniger wahrnehmen, wer ihn wirklich liebt und welche seiner Töchter – trotz ihres Studiums – diejenige ist, die am tiefsten den jüdischen Werten verbunden ist. Shakespeares König Lear erblindet auch, und doch, so Berkowitz, setzt Gordin die Blindheit in „Jewish terms“ ein:

“The central metaphor for Dovid's fall and rise is his descent into, and promised redemption from, blindness. In Act II, Shamay reports that Dovid 'cannot see any more. A curtain had been drawn over his eyes as over the Holy Ark.' Dovid's literal blindness parallels the stunted moral vision that keeps him from distinguishing truth from flattery. The metaphorical curtain that covers Dovid's eyes figuratively conceals the Torah – and by extension, the understanding of what is right – from him.”³⁷⁷

Es sind die Aufgeklärten Taybele und Yaffe, deren wahre Liebe und ihre Fähigkeiten als Ärzte notwendig sind, um Dovid zu heilen, daher: „In the end, it is the Haskalah that removes both the moral and the physical blindness.“³⁷⁸ Schon in der Haskala-Literatur (die in hebräischer und deutscher Sprache verfaßt wurde) sowie in der jiddischen Literatur finden sich die Zuweisungen der „finsternen Chassiden“,

375 Shaked, *The play: gateway to cultural dialog*, 10f.

376 Vgl. Meyer, *Jüdische Identität in der Moderne*, 35.

377 Berkowitz, *Shakespeare on the American Yiddish stage*, 47.

378 Berkowitz, *Shakespeare on the American Yiddish stage*, 48.

denen die „erleuchteten, hellen“ Aufklärer gegenüberstehen. Gordin verwendet diese Zuordnungen ebenso, die Aufgeklärten, die noch dazu Ärzte sind, können den Vater von seiner Blindheit heilen.³⁷⁹ Jizchok Leib Perez setzte in *Die goldene Kette* das Symbol Blindheit und den Arzt als Verkörperung der Haskala ebenfalls ein, wies ihnen aber eine andere Bedeutung zu. Lea, eine Tochter aus einem streng chassidischen Haus, verliebt sich in den aufgeklärten Arzt Dr. Bergmann. Sie glaubt in seiner aufgeklärten Welt die Lösung zu sehen, heiratet ihn und verläßt ihre Familie. Gebrochen kehrt sie zurück, denn das Licht der Aufklärung ist, wie sie sagt, „kalt“, und ihr Kind ist blind.³⁸⁰

Der jüdische König Lear und *Mirele Efros* sind Bühnenwirksame Schauspielerstücke,³⁸¹ deren Titelrollen von allen großen jiddischen Stars gespielt wurden und die bei Darstellern und Publikum äußerst beliebt waren. Über die positive Wirkung beider Dramen werden in der jiddischen Literatur- und Theatergeschichtsschreibung Anekdoten tradiert, denen zufolge die Aufführungen einen guten Einfluß auf junge Menschen gehabt und sie dazu gebracht hätten, sich mehr um ihre Eltern zu kümmern.³⁸² Interessanterweise gibt es keinen Beleg über die Wirkung der zweiten Seite der Moral, die Gordin in diese Dramen packte, nämlich den Appell an die ältere Generation, ihre Kinder auch zu akzeptieren, wenn sie sich von der traditionellen Welt gelöst haben; es bleibt offen, ob die Eltern nach den Aufführungen dieser Dramen etwa aufhörten, Ehen zu arrangieren (wie dies ja auch Mirele Efros tut, allerdings mit einer für sie selbst negativen Auswirkung), und ihren sich akkulturierenden Kindern gegenüber verständnisvoller wurden beziehungsweise ob dies überhaupt nötig war.

Die jüdische Mutter oder, wie Shaked sie nennt, die jüdische „mamme“, ist eine Klischeefigur, mit der positive, aber auch negative bis karikierende Eigenschaften verbunden werden. Ist sie für die einen ein Ausbund an Selbstverzicht und Tugenden, die sie zuliebe ihrer Kinder entwickelt oder opfert, so wird sie auch (negativ) als dominierende Persönlichkeit gezeichnet, die ihre Kinder bis zum Äußersten beherrscht und deren eigene Entwicklung hemmt.³⁸³ In vielen jiddischen Dramen steht die Mutter zwar nach außen hin im Schatten ihres Mannes, weiß aber über

379 Diese eindeutigen Zuordnungen werden von Michael Weichert heftig kritisiert, vgl. Weichert, Jakob Gordin und das jüdische Theater, 92 (Anmerkung).

380 Vgl. „Der Verlust des Glaubens“.

381 Vgl. etwa Berkowitz' Beschreibung vom ersten Auftritt des jüdischen König Lear, Berkowitz, Shakespeare on the American-Yiddish stage, 42.

382 Vgl. Liptzin, The Flowering of Yiddish Literature, 151 f.; Sandrow, Vagabond Stars, 158.

383 Vgl. dazu etwa Rachel Monika Herweg, die in ihrer Arbeit *Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat* auf die Begründung des Mythos ebenso eingeht wie auf das Image der jüdischen Mutter im Shtetl Osteuropas und in Amerika.

die Kinder und deren Eigenschaften und Bedürfnisse besser Bescheid als dieser und greift daher bei Konflikten kalmierend und meist auf Seite der Kinder – besonders der Töchter – ein;³⁸⁴ in den Jargonschwänken, etwa den Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen, ist die (meist verwitwete) Mutter eine dominante, aber im Grunde gutmütige Gestalt, die zu überzeugen zwar schwierig, aber doch möglich ist.

Anders in David Pinskis Drama in drei Akten *Die Mutter*,³⁸⁵ das 1901 entstand und zur Entstehungszeit in einer großen Stadt in Rußland handelt. Rahel Levin ist eine Witwe mit zwei erwachsenen Kindern, die beschließt, nachdem die Kinder bereits eigene Partner erwählt haben, diesen nicht im Weg zu sein und sich selbst wieder zu verheiraten. Wütend über die Untreue dem toten Vater und ihnen gegenüber erklären beide Kinder, sie nicht mehr als ihre Mutter zu betrachten. Erst sechs Jahre später sieht Rahel ihre Kinder wieder und wird dermaßen abweisend behandelt, daß sie stirbt.

Dieses Drama um eine Mutter, die von den Kindern verstoßen wird und an gebrochenem Herzen stirbt, ist ein für Pinski ungewöhnlich melodramatischer Stoff. Geradezu grausamer Egoismus und Unverständnis der Jugend gegenüber den Bedürfnissen ihrer Eltern stehen im Mittelpunkt, denn sobald Rahel als Mensch und Frau an sich und nicht ausschließlich als Mutter denkt und danach handelt, wird sie von ihren Kindern erbarmungslos abgelehnt, ja verstoßen. Egoismus und Generationenkonflikte, Gewalt und psychischer Terror prägen die Figuren und Familien in diesem Drama, das sich deutlich von Gordins Familiendramen unterscheidet: In diesem Theatertext Pinskis, wie in den meisten Texten der jüngeren jiddischen Dramatiker, gibt es kaum mehr eine heile Welt (mit Ausnahme von Hirschbeins ländlicher Idylle in *Grüne Felder*) und auch keine jüdische Gemeinschaft. Es gibt keinen Halt außerhalb der Familie, keinen Rabbiner oder eine ähnliche Figur, die versucht, die in diesen Dramen auftretenden Konflikte zu entschärfen, und, anders als in Gordins Shakespeare-Adaptionen, es gibt auch kein Happy End.³⁸⁶

Das Thema Umgang mit den Eltern, das oft die Ablehnung von deren althergebrachter Lebensweise inkludiert, findet sich ferner in Operetten wie *Auf der Aelter in Amerika* (*Im Alter in Amerika*) von Isidore Zalatarewsky³⁸⁷ und Lebensbildern wie

384 Etwa in Hirschbein, *Grüne Felder*.

385 Pinski, David. *Die Mutter*. Drama in drei Akten. Warschau: Verlagsgesellschaft Zentral, 1913 (jidd.).

386 Die Titelrolle der *Mutter* war eine Paraderolle für jiddische Schauspielerinnen, in Wien wurde das Drama etwa 1915 und 1919 gezeigt. Vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 15 f., 184 f.

387 Vgl. Zalatarewsky, Isidore. *Auf der Aelter in Amerika*. Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729.

Di amerikaner kinder (*Amerikanische Kinder*) von Louis Kramer (Luis Kremer).³⁸⁸ Wie schon ihre Titel belegen, handeln diese dramatischen Texte in Amerika, beide in New York. *Auf der Aelter in Amerika*, das – laut Zensurfassung – im November 1914 in Wien gespielt wurde, zeigt die Entfremdung zwischen Kindern und Eltern auf allen Ebenen. Die jungen Menschen sind nicht bereit, auf die traditionelle Lebensweise ihrer Eltern Rücksicht zu nehmen, der Lieblingssohn heiratet eine Nichtjüdin, das Vermögen wird den Eltern brutal von den Kindern abgenommen. Am Ende sind die beiden in einem Asyl untergebracht (für das sie einst Geld spendeten), wo sie ihr Sohn wiederfindet, und alles endet mit Reue, Verzeihung und Aussöhnung. Im Lebensbild *Di amerikaner kinder* (*Amerikanische Kinder*) von Louis Kramer steht die Frage im Zentrum, ob „amerikanische Kinder“, also in den USA lebende Kinder, noch bereit sind, sich um ihre Eltern zu kümmern. Das prüft der reiche Vater, der während des Ersten Weltkriegs aus Osteuropa nach New York kommt, um sich hier bei einem seiner drei Kinder niederzulassen. Solange sie ihn reich glauben, will jeder von ihnen, daß er bei ihm wohnt; als er vorgibt, sein Vermögen verloren zu haben, bietet ihm nur sein ärmster, von den beiden anderen verachteter, Sohn seine Wohnung als Unterkunft an, worauf der Vater ihm sein Vermögen übergibt, sich aber auch mit seinen anderen Kindern versöhnt. Der Vater schlüpft hier sozusagen in die Rolle des bereits verarmten König Lear, der nun sehen will, wer von seinen Kindern ihn trotz seiner Armut aufnehmen und versorgen würde. Daß einem Vater eine solche Prüfung seiner Kinder überhaupt notwendig erscheint, zeigt schon die Kluft zwischen den (oft in Europa gebliebenen) Eltern und den an die amerikanische Umgebung akkulturierten Kindern. Dieses Thema findet sich auch in Leon Kobrins 1931 uraufgeführtem *Riverside Drive*:

“*Riverside Drive* is the story of a man who has established himself in America, married the American-born daughter of a Reform rabbi, raised children who speak only English, and in the 1930s at last sends for his old parents. They are pious countryfolk, and to them their son, his family, and the streets of New York are all alien. There are comic scenes in which all the characters speak different languages. But the deeper difficulties of communication are of course not funny, and in the end the old couple returns to Europe, where they feel they belong.”³⁸⁹

388 Prager, Leonard. „King Lear“ on Orchard Street: Louis Kramer’s *di amerikaner kinder*, Yiddish Theatre Forum, 31. August 2002. <http://www2.trincoll.edu/~mendele/ytfarcm.htm>. [Zugriff: 18.9.2009].

389 Sandrow, Vagabond Stars, 172. Eine genaue Analyse des Dramas, seiner Personen und ihrer Sprachen findet sich in Kaufman, *The Yiddish Theater in New York*, 125 ff.

Gordins Dramen und Pinskis *Die Mutter* sind in Osteuropa bzw. Rußland angesiedelt, und zumindest bei Gordin gibt es noch eine relativ geschlossene jüdische Welt, in der Strömungen wie die Haskala schließlich akzeptiert werden, was den Bestand der Familien garantiert. Die Emigration in die USA aber beschleunigte die Ablösung von der traditionellen jüdischen Welt und bedingte die Anpassung der Kinder an die amerikanische Umgebung. Wie die oben genannten Texte, die in New York handeln (und um 15 bis 30 Jahre nach Gordins Dramen geschrieben wurden), zeigen, war eine Folge der raschen Akkulturation eine wachsende Distanz zwischen Eltern und Kindern. Sie äußerte sich in verschiedenen Formen, etwa durch rücksichtslose bis grausame Behandlung der Alten durch die Jungen (*Auf der Aelter in Amerika*), durch gegenseitigen Vertrauensverlust (*Di amerikaner kinder*), durch die Unterschiedlichkeit der Lebenswelten, die auch ein Aufenthalt in derselben Stadt nicht überbrücken konnte (*Riverside Drive*), und die letztlich – trotz der Happy Ends der Operetten und Lebensbilder – zu einem Auseinanderdriften der Familien führte.

Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem Besitz des Nächsten

In diesen dramatischen Texten geht es um Konflikte, die durch die Versuchung einer der Dramatis Personae, sich einen bestimmten Wunsch zu erfüllen, entstehen. Das Nachgeben dieser Versuchung bedroht den Bestand der Familie bzw. der jüdischen Gemeinschaft. Der Ausgangspunkt dieses Konflikts ist in den älteren Dramen der Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Engeln (als Vertreter Gottes) und dem Satan um den Menschen, etwa in Abraham Goldfadens „Komischer Operette (Zaubermärchen)“ *Das X. Gebot* und Jakob Gordins „Drama in vier Akten, mit einem Prolog“ *Gott, Mensch und Teufel*. Goldfadens *Das X. Gebot*³⁹⁰ wurde 1887 in New York uraufgeführt, war am Beginn der 1890er Jahre in Lemberg und Bukarest zu sehen³⁹¹ und in den Jahren 1914 bis 1916 in der Jüdischen Bühne in Wien.³⁹² Es ist ein „Zaubermärchen“ in dem Sinne, daß es viele Verwandlungen gibt und der Handlungsablauf überirdisches Eingreifen braucht, um auch nur halbwegs plausibel zu erscheinen; dennoch ist der Subtext dieser „komischen Operette“ interessant. Wie oben erwähnt, ist der Ausgangspunkt eine Diskussion zwischen dem guten Prinzip, verkörpert durch einen Engel, und dem schlechten Prinzip, einem Teufel,

390 Goldfäden, Abraham. *Das X. Gebot. Komische Operette (Zaubermärchen)* in 5 Akten, 10 Verwandlungen und 28 Bildern. Krakau: Druck und Verlag von Josef Fischer, 1896 (jidd.).

391 Laut den Goldfäden betreffenden Artikel in Zylberweigs *Leksikon fun yidishn teater* wurde *Das X. Gebot* 1882 in Odessa verfaßt; zu weiteren Bearbeitungen desselben sowie zur Rezeption vgl. Zylberweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 316 f. (jidd.).

392 Vgl. etwa Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 13. Februar 1914, und weitere Spielplaneinträge.

in der letzterer meint, er könne jeden Menschen zum Bösen überreden; der Engel setzt dagegen, daß ihm dies zwar für kurze Zeit gelingen möge, der Mensch aber am Ende bereue. Beide wollen ihre Ansicht nun überprüfen, ihre Studienobjekte sind „Perets, ein junger Getreidekaufmann aus Nemerov – (chassidisch gekleidet)“ und der „Aristokrat“ Ludwig, Perets' Beauftragter in Berlin, und deren Ehefrauen. Frume (= „die Fromme“) ist Perets' Frau, sie ist „altmodisch gekleidet“, mit „Stirntuch“ und anderen Attributen der frommen Jüdin; Ludwigs Frau Matilda wird als „Salondame“ beschrieben.³⁹³ Die „komische Operette“ setzt vor einer Schenke ein, wo Perets, der zum ersten Mal in Berlin war, auf der Fahrt nach Hause anhalten muß. Er denkt an Ludwigs Frau Matilda, die er bewundert, und läßt sich von einem alten Mann, den er zufällig getroffen hat, dazu überreden, ihm ewige Freundschaft zu schwören, wenn ihm dieser die begehrte Matilda verschaffen würde. Ähnlich leidet Ludwig in Berlin, da er, obwohl von Festen und seiner schönen Frau umgeben, sich nach Perets' Frau Frume sehnt, sodaß auch er einen Bund mit dem Bösen eingeht, um sie zu erlangen.

Beide gelten nun für ihre Ehefrauen als tot und machen sich daran, die jeweils andere zu erobern. Doch es zeigt sich, daß diese nicht bereit sind, ihre vermeintlich toten Ehemänner zu vergessen, beide gehen nur zum Schein auf das Werben der neuen Männer ein. So stellt sich heraus, daß trotz des Versuchs eleganter Aufmachung sich Perets in Matildas großbürgerlicher Umgebung nicht wohlfühlt; und Ludwig langweilt sich mit Frume, deren Leben vom Glauben bestimmt ist. Im fünften Akt schließlich sind die Männer in der Hölle gelandet, wo sie einander treffen und sich aussprechen; sofort reagieren sie eifersüchtig, stellen aber fest, daß es keinen Grund dafür gibt, da sie die jeweils andere Ehefrau nie berührt haben. So wird eine große, revueartige Apotheose möglich: die Männer, die nun ihre wahren Bedürfnisse erkannt haben, werden in den Garten Eden gebracht, ins Paradies, wo sich bald auch ihre Frauen – jede mit einem ihr gemäßen großen Auftritt – einfinden und die passenden Paare wieder vereint werden.

Eine Übersicht über die zahlreichen Bilder und Verwandlungen ist dem Text vorangestellt; außerdem enthält er zahlreiche Duette, Lieder und Couplets³⁹⁴ und eine ganze Anzahl „zauberischer“ Personen. Interessant ist die Gegenüberstellung der jüdischen Lebenswelten. Beide Paare sind wohlhabend, dennoch sind ihre Haushalte sehr unterschiedlich. Im osteuropäischen Nemerov wird das tägliche

393 Vgl. Goldfaden, Das X. Gebot, „Personen“.

394 So singt etwa Perets ein Lied über Wanderschaften und auch erzwungene Auswanderungen, in dem der Schutz, den die Juden in Österreich vom Kaiser genießen, sehr positiv betont wird. Vgl. Goldfaden, Das X. Gebot, 11–12, das Lob auf Österreich findet sich in der 3. Strophe.

Leben durch den Glauben und die Eingebundenheit in die jüdische Gemeinde geregelt; in Berlin (als Synonym für Westeuropa) finden dauernd Lustbarkeiten statt, man hat Gäste und besucht Feste. Als aus dem „östlichen“ Perets ein „westlicher“ wird, wird er als Karikatur dargestellt; auch Ludwig in Perets' Kleidern war vermutlich komisch anzusehen. Absolut einseitig sind die Frauen charakterisiert, Matilde als ausschließlich mit „Putz“ und „heiterem Tand“ und Festen beschäftigt, Frume – ebenso ausschließlich – in ihrem Glauben aufgehend. Plausibel wird diese Einseitigkeit der Charaktere nur in Zusammenhang mit der Moral der „komischen Operette“, die darin besteht, daß jeder in seiner Welt bleiben soll und nicht „des Nächsten Weib“ und Gut begehren, wie es im 10. Gebot heißt. Matilda also bleibt bei aller Oberflächlichkeit dem (angeblich toten) Mann treu, und Frume läßt sich vom verwöhnten Ludwig nicht zu einem leichteren Leben überreden und bleibt natürlich auch ihrem Perets treu. Auf den Frauen und ihrer Treue basiert der Sieg des Guten über das böse Prinzip – dementsprechend beeindruckend ist ihr Auftritt am Ende des „Zaubermärchens“ im Paradies.

Auch *Gott, Mensch und Teufel*,³⁹⁵ eines der am meisten gespielten Dramen von Jacob Gordin,³⁹⁶ entstanden 1900, hat einen „himmlischen“ Ausgangspunkt, nämlich einen Dialog zwischen dem Satan und der Stimme Gottes, in dem sich die beiden über die Menschen unterhalten – keiner ist mit den heutigen, aufgeklärten Erdenbürgern zufrieden. Der Satan meint, trotz aller Aufklärung und Erfindungen seien sie nach wie vor wie Kain und Abel. Als positives Beispiel nennt Gottes Stimme Hershele Dubrovner, einen altmodischen und ihm treuen Thoraschreiber. Der Satan entgegnet, auch dieser wäre leicht zu verführen, denn bis jetzt hätte er leicht fromm und gut sein können, da er arm sei und nichts zu verlieren habe. Auf die Frage der Stimme Gottes, wie er ihn denn verführen wolle, antwortet der Satan:

“You permitted me to test your loyal servant Job by means of sorrows. Nowaday a Jew is used to sorrows. The learned Dr. Faust sold me his soul for an instant of pleasure. But such deals work only with Gentiles; no Jew would pay a high price for pleasure. Almighty Lord, permit me to try him with money, yes, with money, with coins.”³⁹⁷

395 Gordin, Jacob. *God, Man, and Devil*. Ins Englische übersetzt und herausgegeben von Nahma Sandrow. Nach dem jiddischen Text, publiziert in New York 1903 von der *Internatsjonale Bibliotek Kompanye*. In: *God, Man, and Devil*. USA: Syracuse University Press, 1999. 29–95.

396 *Gott, Mensch und Teufel* wurde in Wien von der Jüdischen Bühne und 1921 von der Freien jüdischen Volksbühne gezeigt, vgl. *Jüdisches Theater*, 1. Jg., Nr.6 (1921).

397 Gordin, *God, Man, and Devil* (Übersetzung von Nahma Sandrow), 39 f.

Gott ist einverstanden, und der Satan meint, daß Hershele, wenn Geld im Spiel sei, die ihn nun kennzeichnenden Eigenschaften und Werte wie Frömmigkeit, Güte, Rechtschaffenheit, Familie und Freundschaft schnell verlieren würde.

Erst jetzt setzt die Handlung, die um 1900 in Dubrovne, Rußland, situiert ist, ein. Hershele, der bis zu seinem Lotteriegewinn arm, aber glücklich mit seiner Familie dahinlebt, wird durch das Geld auf mehreren Ebenen korrumpiert. Er läßt sich von seiner kinderlosen Frau scheiden und heiratet seine Nichte Freyde; er benimmt sich grausam gegenüber seinem alten Vater, dem ehemaligen Badchen Leyzer; er baut seine Fabrik aus und zerstört damit das Leben der Weber. In all seinen Taten wird er von Uriel Mazik³⁹⁸ (= Unheil, Unglück; eine Personifikation des Satans) bestärkt. Erst durch einen Unfall wird er sich seiner Veränderung und deren Einfluß auf seine Familie und Freunde bewußt, und er erhängt sich. Uriel hat seine Wette verloren:

MISCHIEF. (*Aside.*)

So much money in the strongbox, and all the same he didn't want to live any more. What, then even the power of gold has its limits? How can that be? In other words, you can seduce a man with money, corrupt him, deform him, but you can never utterly destroy his soul? In that case, I seem to have lost my bet.³⁹⁹

Deutlich wird in *Gott, Mensch und Teufel* die melodramatische Struktur, die aber von Gordin ambivalent eingesetzt wird, wie Sandrow beschreibt:

“Thus in *God, Man, and Devil*, Hershele falls victim to the sport of God and Satan, but it is really his own weakness that destroys him, as foreshadowed in the hint of hubris with which he ‘oversalts’ his piety. And in a final ambiguity though by the final curtain the devil concludes that the virtue has triumphed, Hershele is punished all the same.”⁴⁰⁰

Interessant sind die Frauenfiguren in diesem Drama, wobei die älteren Frauen einem bestimmten Typus angehören. Pese, Hersheles Frau, entspricht, auch wenn sie keine leiblichen Kinder hat, ganz dem positiven Typ der jüdischen Mutter und Ehefrau. Obwohl sie von der Scheidung und der Heirat ihres Mannes mit der von

398 Uriel Mazik, „Mazik, a common word for mischievous devil as well as a humorous and affectionate term for an obstreperous child.“ Sandrow übersetzt Uriel Mazik mit Uriel Mischief. Sandrow, *God, Man, and Devil*, 34.

399 Gordin, *God, Man, and Devil* (Übersetzung von Nahma Sandrow), 95.

400 Sandrow, *Introduction*, 8.

ihr aufgezogenen Nichte völlig überrascht wird, verspricht sie, Freyde mit eventuellen Kindern zu helfen; sie bleibt trotz allem ihrem Mann treu, über den Tod hinaus. Dobe verkörpert den Typus der abergläubischen Alten, die für alle möglichen und nur vermuteten Unbill sogleich einen Spruch oder Gegenzauber bereit hat, ist also einesteils eine lächerliche Gestalt, andererseits eine gute Ehefrau und Mutter und die einzige, die Uriels Bosheit sofort erkennt. Freyde, die 18-jährige Nichte und spätere Ehefrau Hersheles, macht im Lauf der Handlung die Entwicklung vom jungen, aber durchaus nicht naiven Mädchen, zur depressiven und kranken Ehefrau mit. Freyde (die „Freude“, die „Fröhliche“) ist ein bescheidenes und frommes Mädchen, besonders wichtig ist ihr Hersheles Spiel auf der Fiedel. Vor dem Gewinn meint sie – als einzige der Frauen – kein Geld zu brauchen. Ein Jahr später ist es auch für sie klar, daß sie ihren Onkel liebt, sie „zittert jedes Mal“, wenn Hershele sie ansieht, und trotz versuchter Rücksichtnahme auf die Tante entschließt sie sich zur Heirat mit ihm, an dem sie die Frömmigkeit und Aufrichtigkeit sowie sein Violinspiel schätzt. Doch gerade diese Eigenschaften verliert er, und er weigert sich auch, auf der Fiedel zu spielen; Freyde wird melancholisch und krank, sie hat durch das Geld und die Heirat alles verloren, und sie weiß das auch. Im Gegensatz zu ihrer Schwester Tsipke, die die kämpfende, aber immer positiv eingestellte jüdische Frau und Mutter verkörpert, hat Freyde nicht den Mut, sich für andere – etwa die Weber – einzusetzen, und nicht dazu, selbst Kinder zu haben, wofür sie ja eigentlich geheiratet wurde. Außerordentlich populär war die Rolle des Leyzer Badchen, die dem Typ des alten, aber weisen und gerne ein Gläschen trinkenden Juden entsprach, wie Shloyme Huts in *Der Unbekannte*, ebenfalls von Gordin.⁴⁰¹

Der Konflikt zwischen dem immer reicher werdenden Hershele und den Webern, die er mit der Expansion seiner Fabrik in den Ruin und die Armut treibt, bildet den Subtext von *Gott, Mensch und Teufel*, ein Konflikt zwischen Kapitalismus und sozialistisch organisierten Arbeitsformen, der Gordin aus seinem Leben in Rußland bis zu seiner Emigration in die USA 1891 gut bekannt war.⁴⁰² Interessant ist, wie Gordin das Faust-Motiv, das im Prolog angedeutet wird, weiter einsetzt: Faust ist das nichtjüdische Exempel, das Hersh dazu dient, seine jüdische Identität zu bestimmen. Der Unfall des Arbeiters hat ihn zum Nachdenken gebracht, und davon läßt er sich auch von Uriel nicht ablenken, was diesen irritiert:

401 Vgl. „Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen“.

402 Laut Sandrow war Gordin bekannt als „socialist activist“; kurz nach seiner Abreise aus Rußland wurde von der zaristischen Polizei nach ihm gefahndet. Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 133.

SATAN :

[...] I much prefer what the learned German professor said: ‚I want pleasure. Let my eye enjoy everything, so that my soul will strive further.‘

HERSHELE :

I am a Jew, and the old-fashioned little Jewish poems will live in me till I die. The man can be uprooted from me but not the Jew. No, the man who told you he would indulge with his eye and strive with his soul must certainly have been a Gentile. The Jew believes you cannot enjoy pleasure while the spirit is striving, and the spirit cannot strive while you are enjoying pleasure.⁴⁰³

In der Auseinandersetzung mit der Faust-Gestalt wird Hershs jüdische Identität ihm selbst und dem Publikum klar, von diesem Ausgangspunkt aus wird die Frage nach Menschlichkeit und dem „jüdischen Mann“⁴⁰⁴ angesprochen.

Gott, Mensch und Teufel handelt in einem religiösen Haushalt, dessen Tages- und Jahresablauf vom Glauben bestimmt ist. Außerdem, so Sandrow: „[...] the characters in this play are thinking about religious matters constantly. Indeed, religion dominates the setting, the plot, and the essential metaphor of the play. The dialogue refers constantly to religious matters.“⁴⁰⁵ In diesem Zusammenhang ist die Frage nach dem Freitod Hershs interessant, da dieser frommen Juden verboten ist. Dazu der Medizinhistoriker Thomas Schlich :

„Auch die jüdische Haltung zum Selbstmord zeigt eine gewisse Zeit- und Situationsabhängigkeit. Grundsätzlich wird der Selbstmord in der jüdischen Tradition scharf verurteilt. Die Begräbnisrituale für einen Selbstmörder werden um der trauernden Hinterbliebenen willen durchgeführt, nicht zur Ehre des Toten selbst. Die Bibel kennt eine Reihe von Selbstmördern. Der wichtigste ist König Saul, der es vorzog, sich angesichts des bevorstehenden Todes durch die Hand der Philister ins Schwert zu stürzen. Die Selbsttötung in einer derartigen Bedrohungssituation gilt häufig als erlaubt, der Midrasch billigt Sauls Vorgehen ausdrücklich, so daß es hier sozusagen einen fließenden Übergang zum Märtyrertod gibt.“⁴⁰⁶

Hersheles Selbstmord ist freilich kein Märtyrertod. Bei der Anzahl von Sünden, die er schon auf sich geladen hat (er hält seine Schwüre nicht ein; nimmt keine

403 Gordin, *God, Man, and Devil* (Übersetzung von Nahma Sandrow), 87.

404 Vgl. Gordin, *God, Man, and Devil* (Übersetzung von Nahma Sandrow), 88.

405 Sandrow, *God, Man, and Devil*, 31.

406 Schlich, *Der lebende und der tote Körper*, 155. Zu Massenselbstmorden vgl. ferner *Encyclopaedia Judaica*, vol. 15, Sp. 489–491.

Rücksicht auf die Anderen; ist vom Glauben, wie er ihn praktizierte, bevor er reich wurde, abgefallen), ist sein Selbstmord „nur“ eine weitere und die einzige Form der Reue, die er selbst als angemessen empfindet. Dafür spricht auch, daß er sich mit dem Gebetsriemen erhängt; und seine Reue zeigt, daß das Geld letztlich seine Seele nicht zerstörte.

Gott, Mensch und Teufel wurde 1900 am Thalia Theatre in New York uraufgeführt und gehörte bald zum Repertoire des jiddischen Theaters in den USA und in Europa. In Wien wurde es 1910 gezeigt, als die Jüdische Bühne versuchte, ihr Repertoire anspruchsvoller zu gestalten,⁴⁰⁷ und es gehörte bis nach dem Ersten Weltkrieg zu deren Spielplan. *Gott, Mensch und Teufel* ist eines der wenigen jiddischen Dramen, die relativ rasch (1906) auch in deutscher Sprache erschienen,⁴⁰⁸ außerdem wurde es in Russisch, Hebräisch und Polnisch aufgeführt, mehrmals bearbeitet und 1950 verfilmt; Sandrow berichtet von einer Inszenierung 1975 durch die jiddische Folksbiene in New York.⁴⁰⁹

Die Verlockungen und möglichen Gefahren großen Reichtums stehen auch im Zentrum der Komödien *Der große Gewinn* von Scholem Alejchem⁴¹⁰ (1915) und *Der Schatz* von David Pinski⁴¹¹ (1906), die beide in osteuropäischen Städten vor dem Ersten Weltkrieg angesiedelt sind. In *Der große Gewinn* bringt ebendieser das Leben der armen Schneiderfamilie Saroker durcheinander; im Zentrum der Handlung steht die gescheite und hübsche Tochter Beylke, die nicht bereit ist, aufgrund des plötzlichen Reichtums auf ihren (armen) Auserwählten zu verzichten. Sie reißt aus, heiratet den Geliebten und wird von ihren Eltern wieder eingeholt – schon vorher war ihr Vater derart naiv, daß er das gewonnene Geld an Betrüger verloren hat. Das „Volksspiel in vier Akten“ ist witzig, gut gebaut und enthält eine Reihe nun vertrauter jüdischer Typen, wie das schon genannte schöne und gescheite Mädchen; die naiven, aber guten, wenn auch vom Reichtum sehr beeindruckten Eltern, die sich in kürzester Zeit zu typischen Neureichen entwickeln (und am Ende gezwungenermaßen zur naiven Einfachheit zurück). Den Kontrast zur armen

407 Vgl. Neue National-Zeitung, 11. November 1910.

408 Vgl. [Anonym] Jakob Gordin, in: Die Welt, Jg. X/Nr. 1, 5. Jänner 1906. Hier findet sich ein Artikel über Gordins Bedeutung für die jiddische Dramatik und eine Einführung in *Gott, Mensch und Teufel*, das unter dem Titel *Das Geld* in den folgenden Nummern der *Welt* erschien.

409 Vgl. Sandrow, God, Man, and Devil, 34 f. Zur Rezeption vgl. ferner den Gordin gewidmeten Artikel in Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 417 ff. (jidd.); zu Berliner Aufführungen sowie (deutschen) Zensurtexten vgl. Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 225 ff, 245 ff., 270.

410 Scholem Alejchem. Der große Gewinn (Dos groyse gevins). Ein Volksstück in 4 Akten (A folksshpil in fir akten), in: Di yidishe drame fun 20ten yorhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 145–216 (jidd.).

411 Pinski, David. Der Schatz. Komödie in vier Akten. Deutsch von Fega Frisch. Berlin: Bloch [1910].

Schneiderfamilie Saroker bildet die vornehme Familie Fein (!), die, sobald sie vom Reichtum der Sarokers hört, plötzlich an einer Freundschaft mit dieser (und besonders ihres Sohnes mit Beylke) interessiert ist, wobei das Zusammentreffen der beiden unterschiedlichen Familien viele komische Elemente enthält.⁴¹²

Wenn auch einige Jahre vor *Der große Gewinn* entstanden, liest sich David Pinskis *Der Schatz* wie eine Parodie auf Scholem Alejchems Komödie. In dieser wird das Leben der Familie durch den großen Gewinn, der tatsächlich ausbezahlt wurde, vorübergehend stark beeinflusst; in *Der Schatz* aber gibt es keinen solchen, nur eine Erzählung, eine Hoffnung und Vermutung davon; doch auch dieser bloß fiktive Schatz bringt Krisen und Konflikte in einem jüdischen Haus (und einem ganzen Shtetl) mit sich.

Obwohl beide Familien arm sind, sind sie doch sehr unterschiedlich. Die Sarokers in *Der große Gewinn* gehören zu den idyllischen, in sich harmonischen „arm-aber-fröhlich“ Familien (wie auch Hersheles vor seinem „großen Gewinn“ in *Gott, Mensch und Teufel*), dessen Oberhaupt den ehrlichen Beruf des Schneiders ausübt; Chone aber, der Pater familias in *Der Schatz*, ist Totengräber und lebt mit seinen Angehörigen dicht am Friedhof. Deren Umgang miteinander ist alles andere als harmonisch, seine Frau Jachne-Braine ist naiv bis dumm, sein Sohn Judke leicht behindert, der Umgangston in der Familie ist rau, aber nicht herzlich. Doch auch hier steht ein gescheites Mädchen im Zentrum: Tochter Tille, die zu Anfang der Komödie versucht, verschiedene Friedhofsbesucher, die an diesem Feiertag an ihrem Fenster vorbeikommen, auf sich aufmerksam zu machen – sie weiß, daß sie kaum eine Chance hat, sich zu verheiraten, aufgrund des Berufs des Vaters und fehlender Mitgift. Als sich nun der Funke einer Möglichkeit zeigt, diese Hindernisse zu überwinden – in Form eines Fundes einiger Goldstücke, der durch Tratsch zum „Schatz“ wird – ergreift sie diese, sie sichert sich zumindest eine kleine Mitgift und damit eine Zukunft.

Die Figur der Tille ist die treibende und herausragende in dieser Komödie. Sie hat (fast) nichts zu verlieren, und das weiß sie und setzt alles auf eine Karte: Sie will sich einmal für ein paar Stunden reich fühlen, und das tut sie, mit allen Konsequenzen, und sie will heiraten, also für ihre Mitgift sorgen, und auch das gelingt ihr. Als es schließlich Probleme gibt, steht sie für die Folgen ein und setzt den Vertrag auf; und es scheint, als ob sogar ihr Vater Chone am Beispiel seiner Tochter lernt und am Ende selbstbewußter ist. Einen wirklichen Schatz gibt es in dieser Komödie nicht, aber die Fiktion, die Vorstellung davon und ein bißchen Bargeld helfen doch der Hauptfigur Tille, ihre Ziele zu erreichen; und sie zeigt, zu welchen absurden

412 Zu Interpretation, Inszenierungen und Rezeption s. Weitzner, Introduction, 7–18; Weitzner, Sholem Aleichem in the Theater, 111–149.

Mitteln auch die reichen Bewohner des Shtetls greifen, wenn es darum geht, ihr Vermögen zu vermehren.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Pinski verfaßte auch Scholem Alejchem ein Theaterstück mit dem Titel *Der Schatz*, in dem es ebenfalls um einen fiktiven Fund geht; dazu Sandrow:

“Pinski wrote *The Treasure* in 1906. In 1908, when he was about to try to get it produced, he learned that Sholom Aleichem had just finished a very similar play, which also depicted a town hunting for treasure in the cemetery. Sholom Aleichem’s play even had the same title. Anxious to prove that he had not plagiarized, Pinski sent his play off to a St. Petersburg journal, asking for it to be published as soon as possible. Later Scholem [!] Aleichem changed his own title to *Di Goldgreber (The Gold-Diggers)*. This play was produced several times, though it is stronger on amusing, folksy characters than on plot. Another difference between the two plays is that *Di Goldgreber* is rather jolly and affectionate (though certainly not simpleminded), in typical Sholom Aleichem tone, whereas *The Treasure* is rather nasty – a tonic corrective to seductive sentimentality about the old days in the Old Country.”⁴¹³

Im Gegensatz zu Scholem Alejchem (in *Der große Gewinn*) zeigt Pinski nicht ein idyllisches, harmonisches Bild der osteuropäischen Juden, sondern er karikierte Bräuche (etwa das Spendensammeln) und Gewohnheiten sehr effizient und ironisch. *Der große Gewinn* und Pinski’s *Der Schatz* gehörten bald nach ihrer Uraufführung zum internationalen Repertoire des jiddischen Theaters, bekannt wurde etwa die Inszenierung von Scholem Aleichems Volksstück durch Alexander Granowsky mit dem Moskauer Jüdischen Kammertheater Goset, in der der neue Reichtum der Familie Saroker ein Anlaß zur Kritik am Kapitalismus wurde;⁴¹⁴ interessanterweise dürfte Pinski’s *Der Schatz* in deutscher Sprache 1911 am Deutschen Theater in Berlin, Regie Felix Hollaender, uraufgeführt worden sein,⁴¹⁵ erst 1912 kam es in Jiddisch in New York auf die Bühne. In Deutsch wurde es 1919 im Komödienhaus in Wien gezeigt, in der Regie von Egon Brecher und mit Rudolph Schildkraut in der Rolle des Chone.⁴¹⁶

413 Sandrow, *God, Man, and Devil*, 188. Zu Scholem Aleichems *Der Schatz* bzw. *Die Goldgräber* s. Weitzner, *Sholem Aleichem in the Theater*, 39–73. Von dieser Komödie existiert auch eine deutsche Übersetzung von Hermann Hakel (und Reinhard Federmann), die nach dem Zweiten Weltkrieg verfaßt wurde und sich im Nachlaß Hermann Hakels befindet: Scholem Aleichem, *Die Schatzgräber* (Napoleon d’Or). Komödie in vier Akten.

414 Vgl. Weitzner, *Sholem Aleichem in the Theater*, 126.

415 Vgl. Huesmann, *Welttheater Reinhardt*, Nr. 523.

416 Vgl. *Arbeiter-Zeitung*, 10. Mai 1919, wo eine sehr enthusiastische Kritik (von J. L. S.) zu lesen ist, in der David Pinski als „Gerhard Hauptmann des Ostens“ bezeichnet wird.

In Zusammenhang mit einer Wiener Inszenierung vom *Sänger seiner Trauer*, in dem ein plötzlicher Gewinn für den Helden desaströse Folgen hat, schrieb Siegfried Schmitz 1928: „Haupttreffer sind ein beliebtes Requisit des jüdischen Theaters; Gordin, Scholem Aleichem, Juschkiewitsch, auch Pinski benutzen es.“⁴¹⁷ Kobi Weitzner geht in seiner Untersuchung über *Sholem Aleichem in the Theater* dem Grund für die Verwendung dieses Motivs nach:

“The treasure motif has a significant place in Sholem Aleichem’s work. Dreams of fortune have always been part of poverty-stricken societies. Tales of big wins, lotteries, and treasures were popular among the destitute Jews of Eastern Europe. In Sholem Aleichem’s work, dreams about a sudden salutary fortune appear time and again. Sometimes it is as an individual dream like that of Menachem Mendel or Shimele Saroker, and at times it is a collective fantasy like in *The treasure*.”⁴¹⁸

Das Leben der Juden in Osteuropa in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, wo diese Dramen angesiedelt sind, war zu einem großen Teil von Einfachheit bis Armut geprägt. Ein Lotteriegewinn oder ein Schatzfund boten die Möglichkeit der Befreiung aus diesen Lebensumständen, aus Armut und Hunger. In den hier besprochenen Dramen wurden diese profanen Erlösungsvorstellungen sehr moralisch und großteils sehr ironisch aufgegriffen, wie schon bei Goldfaden in *Das X. Gebot*, der seine Helden (und das Publikum) mit dem theatralen Mittel der „komischen Deplazierung“ auf seinen „einzig richtigen“ Platz verweist. In Gordins *Gott, Mensch und Teufel* bleibt Hershele kein anderer Weg als der Freitod, und auch seine Familie ist zerstört; aber dennoch hat er am Ende zu seiner jüdischen Identität zurückgefunden, zu seinem Glauben, den ihn auch das Geld und der Einfluß des Satans (Uriels) nicht vergessen lassen konnte; als letztendlich „wahrer Jude“ ist er nicht korrumpierbar, die Familie wird zerstört, aber nicht seine jüdische Seele. In *Der große Gewinn* kommt es gar nicht soweit, daß die ganze Familie zerstört werden könnte, dafür sorgen die Naivität des Vaters (der das Geld an Betrüger verliert) und, vor allem, die Klugheit der Tochter, die sich vom Gewinn nicht beeindrucken läßt. Das Geld verschwindet hier ebenso unerwartet, wie es gekommen ist – und so wird die Harmonie der Familie wiederhergestellt. In Pinskis *Der Schatz* reicht die Fiktion desselben, um ein ganzes Shtetl auf die Beine zu bringen, was Anlaß zu Überzeichnung von Gier und Geiz der Gemeindemitglieder gibt; sie reicht aber auch, um die Fantasie und Tatkraft der Hauptperson Tille derart anzustacheln, daß sie schließlich

⁴¹⁷ Vgl. Dalinger, Quellenedition 48, 204.

⁴¹⁸ Weitzner, *Sholem Aleichem in the Theater*, 39.

erreicht, was sie will. Besonders interessant im Zusammenhang mit *Der Schatz* ist, daß es Jahre vor *Der große Gewinn* verfaßt wurde (das übrigens das letzte Theaterstück Scholem Alejchems war, er starb 1916). Es wirkt aber, als sei es eine Parodie darauf, da es, im Gegensatz zu Scholem Alejchems Volksstück, weder innerhalb der jüdischen Familie noch innerhalb der Gemeinde harmonische Verhältnisse gibt. Der (vermeintliche) Schatz aber funktioniert hier als auslösendes Moment – er bringt die Hauptperson dazu, ihre Fantasie und Energie zur Erreichung ihrer Ziele einzusetzen und so die eigene Familie und die jüdische Gemeinschaft zu stabilisieren.

Geld, ob vorhanden oder nicht, funktioniert wie ein Katalysator: Die Gier danach läßt die Beteiligten aus dem Glauben resultierende und/oder moralische Werte und Haltungen schnell vergessen. Geldgier wird auch von nichtjüdischen Dramatikern zur Demaskierung der bürgerlichen Gesellschaft eingesetzt, es ist ein ideales Motiv, um mit parodistischen und ironischen Mitteln den Kern einer Person oder einer Gesellschaft zu zeigen, wie dies etwa auch in Carl Sternheims Komödie *Die Kassette* (UA 1911, Deutsches Theater Berlin) geschieht. Allerdings wird darin die trauliche Familienidylle entlarvt, Habgier und Egoismus führen zu deren Auflösung, was in den oben besprochenen jüdischen Dramen jeweils „im letzten Moment“ noch verhindert wird.⁴¹⁹

DER ZERFALL DER GESCHLOSSENEN JÜDISCHEN WELT UND DER ZERFALL DER JÜDISCHEN FAMILIEN

Der Verlust des Glaubens

Die verschiedenen Ausrichtungen des jüdischen Glaubens und ihrer Träger führen etwa in Gordins *Der jüdische König Lear* (1892) und in Kobrins Fischerdrama *Der Dorfs-Ying* zu Konflikten innerhalb der Familien;⁴²⁰ aber auch in den Programmen der Volks-sänger wird das Thema evident, etwa im 1903 in Wien eingereichten Text *Frommer Chouset mit sein Weib*,⁴²¹ der aus einem kurzen Dialog und einem Lied besteht. Im Dialog klagt Sure über ihren Mann Moische, der immer nur in den Tempel gehe, sie und die Kinder vernachlässige und sich auch nicht darum kümmere, ob genug Essen

419 Ein genauer Vergleich von Sternheims *Die Kassette* mit Pinskis und Scholem Alejchems *Der Schatz* wäre interessant, denn auch in Sternheims Komödie ist der Schatz – hier eine Erbschaft – nur in der Vorstellung der Protagonisten vorhanden.

420 Vgl. „Liebe und Ehe zwischen Juden und Nichtjuden“ sowie „Generationenkonflikte und die Behandlung der Eltern“.

421 [Anonym] *Frommer Chouset mit sein Weib* (handgeschrieben, 4 S.), in: NÖLA Volkssänger 14, Edelhofer 31.10.1903.

da sei, was Moische, als er endlich eintrifft, damit quittiert, daß er gleich wieder zum Rebben gehen werde. Vorher aber legt er in einem „Gesang“ die Gründe für seine Frömmigkeit dar (der Text enthält etliche jiddische Ausdrücke, und um dem Zensor die Lektüre zu erleichtern, wurden diese vom Einreicher in Klammern übersetzt):

Gesang.

I.

[...] Beim Rebben haben wir koschere Juden einen sehr einen großen Wert.

Wir sind alle höchst zufrieden, weil der Rebbe ist uns von Gott beschert.

Der Rebbe sagt, daß die Ch[a]sidem (Jud), Talmiden (Gelehrter), Rabonem (Rabbiner), die werden in Ganeiden [Gan Eden = Garten Eden, B. D.] sein. Die Apikorsim (schlechte Leute) werden in der Hölle sein.

II.

[...] Der Rebbe sagt, Chaije und Baje und Rifke (Namen) werden in Ganeiden (Himmel) sein. Aber Amalie, Rosalia, die werden in der Hölle sein.

III.

Die heutigen Apikorsim sind alle meschugge.

[...] Der Rebbe sagt, daß Burach und Surach, die werden in Ganeiden sein. Aber Chaimowicz und Simowicz, die werden in der Hölle sein.

Die „Apikorsim“ gelten als Ketzer, die sich, wenn es Mädchen oder Frauen sind, nicht althergebracht Chaje oder Rifke nennen, sondern Amalie, und nicht länger Burach oder Surach, sondern Chaimowicz und Simowicz, sich also an die jeweilige nichtjüdische (deutsche bzw. russische) Umgebung durch ihre Namenswahl anpassen. Diese Umbenennung wird als komisches Element eingesetzt, etwa in Scholem Alejchems *Der große Gewinn*, wo Shimele Saroker zu Semyon Makarovich Saroker wird, während seine Frau Eti Meni sich nun Ernestina Yefimevna nennen läßt.⁴²² In obigem Lied ist die Wahl eines nichtjüdischen Namens auch ein Zeichen der Entfremdung von der jüdischen Umwelt, einer Entfremdung, die nach diesem Text geradewegs in die Hölle führt. In *Frommer Chouset mit sein Weib* beschimpft Sure ihren dem Studium ergebenden Mann, und sie weigert sich, sich weiter allein um das Wohl der gemeinsamen Kinder zu kümmern. Doch Moische betont die Notwendigkeit seiner Lehrsamkeit und Frömmigkeit, da sie beide nur durch diese in den „Gan Eden“ (= das Paradies) kommen und auf Erlösung hoffen könnten, während die Aufgeklärten geradewegs zur Hölle gingen. Der Konflikt um Glauben und Glaubensverlust wird hier in komisch-übertriebener Form aufgezeigt und nicht

⁴²² Vgl. Sholem Aleichem, *The Jackpot*, 42 f.

gelöst, denn Sure kann ihrem frommen Mann wenig entgegenhalten und wird sich wohl weiter um das Wohl aller kümmern müssen.

Bei weitem differenzierter als im Volkssängerlied *Frommer Chouset mit sein Weib* verläuft die Auseinandersetzung mit dem jüdischen Glauben und den Folgen von dessen Verlust in Scholem Alejchems „Schauspiel in drei Akten“ *Verstreut und Versprengt* (1903),⁴²³ das das Zerbrechen der Familie Schalant zeigt.⁴²⁴ Mejer Schalant ist ein einfacher Mensch und reich gewordener Kaufmann, der mit seiner Familie in die Großstadt gezogen ist. Seine Frau Malke stammt wie er aus einfachen Verhältnissen und ist sehr fromm. Mejer und Malke müssen im Verlauf des Schauspiels feststellen, daß ihre Kinder ihnen fremd geworden sind. Jede der Dramatis Personae ist Träger einer Idee⁴²⁵ (Tochter Chane für Studium und Bildung; Sohn Chajm ist Zionist, ein weiterer Sohn Sozialdemokrat etc.), nach der sie ihr Leben ausrichtet bzw. ausrichten will. Im Zentrum der Handlung stehen Mejer und Malke, die durch die Katastrophen (das Durchbrennen der ältesten Tochter Flora, die Verhaftung eines ihrer Söhne, die Auflösung der Verlobung Chanes) gezwungen werden, sich mit ihren Kindern auseinanderzusetzen, denn bis jetzt haben beide nicht bemerkt, wie sehr sich deren Lebenserwartungen von den ihren entfernten. Mejer war vor allem mit Geschäften beschäftigt, Malke ist fromm, aber zu schwach, um sich ihren Kindern gegenüber durchzusetzen, und nimmt ihre Äußerungen zum Teil nicht ernst (ihr stehender Spruch lautet: „Weiß ich, was Kinder plappern?!“⁴²⁶), zum Teil fürchtet sie auch deren scharfe Antworten und Spott. Auch ihr Mann hat sie nicht unterstützt, sondern ihre Autorität untergraben, indem er ihre Bedenken nicht ernst nahm und sie beschimpfte, obwohl es Malke ist, die den drohenden Zerfall der Familie erahnt. Ihr wird der Titel des Schauspiels in den Mund gelegt, bevor es noch zur ersten Katastrophe kommt, worauf ihr Mann sie auslacht⁴²⁷ und am Ende des Schauspiels, als er nach den Kindern fragt und sie antwortet: „Verstreut und versprengt über alle sieben Meere ...“,⁴²⁸ worauf er weinend zusammenbricht.

423 Scholem Alejchem. *Verstreut und Versprengt*. Schauspiel in drei Aufzügen, in: *Jüdisches Theater*, Bd. 1, 123–193.

424 Laut Sandrow stellte Scholem Alejchem das Schauspiel aus einzelnen, schon vorher publizierten Sketchen zusammen. Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 57.

425 Als solche „Ideenträger“ könnte man auch die ironisch bis karikierend dargestellten Seidenstammers, die Familie von Chanes Verlobtem, sehen, besonders den Vater Mejschele, der als „eingesalbt mit Adel“ vorgestellt wird, sehr konservativ ist, diesen Konservatismus aber hinter Phrasen und Worthülsen zu verbergen sucht, die ihn dümmer erscheinen lassen, als er ist. Vgl. Scholem Alejchem, *Verstreut und versprengt*, Personenverzeichnis.

426 Scholem Alejchem, *Verstreut und versprengt*, etwa 146, 174, 184.

427 Vgl. Scholem Alejchem, *Verstreut und versprengt*, 141.

428 Scholem Alejchem, *Verstreut und versprengt*, 193.

Verstreut und versprengt werden die Mitglieder dieser Familie, denn an die Stelle des Glaubens und der damit verbundenen Bräuche und Rituale, die noch den Alltag und die Lebensabschnitte der Eltern regelten, sind neue Ideen und Werte getreten. Und die Unfähigkeit der Eltern, mit diesen neuen politischen, sozialen und intellektuellen Entwicklungen umzugehen, die ihre Kinder an Stelle des Glaubens setzen, beschleunigt den Zerfall der Familie.

Auch in einer Großstadt, aber in einem völlig anderen Milieu handelt Schalom Aschs skandalumwittertes „Drama in drei Akten“ *Der Gott der Rache* (1907).⁴²⁹ Skandalumwittert deshalb, weil es schon vom Milieu her provozierte: Es spielt im Haus des Bordellbetreibers Jankel Schepschowitsch, der mit seiner Frau Sara, einer ehemaligen Prostituierten, und der gemeinsamen Tochter Riweke im ersten Stock des Hauses wohnt, in dessen Erdgeschoß die Prostituierten ihrer Arbeit nachgehen. Jankel will seine Tochter vor dem schlechten Leben schützen, was nicht gelingt, sie reißt zusammen mit ihrer heimlichen Freundin, der Prostituierten Manjka, aus, und Jankel hadert mit Gott.

Skandalumwittert war *Der Gott der Rache* nicht nur durch das Milieu, in dem es handelt – das jüdische Bordell samt jüdischen Zuhältern und Prostituierten –, sondern auch aufgrund der erotischen Szenen zwischen Riweke und Manjka, die angeblich zu den ersten homosexuellen Szenen auf dem Theater zählen. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit aber stehen die Fragen nach dem Glauben bzw. dessen Verlust im Vordergrund. Deutlich wird, daß bei allem Bemühen der Glaube weder bei Jankel noch bei Sara und beim Rabbiner Reb Elje besonders tief geht, denn sie alle versuchen, die Tora wie eine Art Gegenzauber einzusetzen, ein Schutzschild, der das gefährdete Mädchen von der Wahrnehmung seiner Umwelt abhalten soll. Mit der Tora will sich Jankel Gottes Schutz für Riweke erkaufen, und Reb Elje bekräftigt sein Ansinnen, er meint, „Gott wird helfen!“, nur der Toraschreiber Reb Aron ist skeptisch: „Wer kann’s wissen? Unser Gott ist ein gnädiger, barmherziger Gott, er ist aber auch ein Gott des Zornes und der Rache! [...]“.⁴³⁰ Riwekes Ausreißen mit der Prostituierten erfüllt Jankels schlimmste Befürchtungen, denn obwohl es Sara und Reb Elje als Episode abtun, die man verheimlichen kann, lehnt Jankel dies ab, er sieht in Riwekes „Sündenfall“ die Strafe für seine eigenen Sünden und zerbricht daran.

Ein Bordell im jüdischen Milieu, mit jüdischen Zuhältern und Prostituierten, darunter einer lesbischen, die eine „reine jüdische Jungfrau“ verführt – schon diese Details von Aschs Drama enthalten – bedenkt man seine Entstehungszeit – reichlich

429 Asch, Schalom. *Der Gott der Rache. Drama in drei Akten*. Berlin: S. Fischer, 1907.

430 Asch, *Der Gott der Rache*, 39f.

Material für Konflikte und Skandale rund um seine Aufführungen. Dazu kommen noch Titel und Inhalt, denn eines der Ressentiments gegenüber der jüdischen Religion und ihren Trägern ist das vom „Gott der Rache“, wie Leo Prijs beschreibt:

„Zu den verbreitetsten Vorurteilen gegen die jüdische Religion gehört dasjenige vom jüdischen oder alttestamentlichen ‚Gott der Rache‘, ein Ausdruck, der auf der lutherischen Übersetzung von Ps. 94,1 basiert. Sollte der Gott der Liebe und der Gnade gleichzeitig ein rachsüchtiger Gott sein? Dies hieße, daß auch den Verehrern dieses Gottes, also den Anhängern der jüdischen Religion, denen ja ‚in seinen Wegen zu wandeln‘ obliegt (Deut. 8,6 u. öfter), die Eigenschaft der Rachsucht anempfohlen würde.“⁴³¹

Prijs legt die beiden Deutungen des hebräischen Wortstamms „nakam“ und deren deutscher Wiedergabe „Rache“, „rächen“ dar, er meint, es könne damit „[...] im Hebräischen wie im Deutschen eine negative Eigenschaft zum Ausdruck kommen (Rachsucht), aber auch eine positive (Gerechtigkeitssinn); in diesem Sinn etwa bei Schiller: ‚Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen.‘“⁴³² Im Weiteren zeigt Prijs anhand von Zitaten aus dem Alten Testament die Unterschiede zwischen der „moralisch verwerflichen Rachsucht“ und der „Rache im Sinne gerechter Strafe“, und dies ist der im Hinblick auf Aschs Drama interessante Punkt. *Der Gott der Rache* kann als eine Auseinandersetzung um den schmalen Grat zwischen gerechter Bestrafung und Rache gelesen werden, denn aufgrund dieses Unterschieds hadert Jankel Schepschowitsch mit Gott. Er meint, wäre seine Tochter gestorben, wäre das eine schreckliche, aber gerechte Strafe für ihn gewesen; die Tatsache aber, daß aus ihr, der unschuldigen Tochter des Bordellbesitzers und der Prostituierten, ebenfalls eine Prostituierte geworden ist, sei mehr als eine Bestrafung seiner Sünden, es sei eine Rache dafür.

JANKEL

[...] ich weiß, daß alles vorbei ist! Die Sünde liegt auf mir und auf meinem Hause, wie der Strick um den Hals. Gott hat's nicht gewollt. Nun frag ich Euch, Rebbe: warum hat er's nicht gewollt? Was hätt's ihm schon geschadet, wenn ich, Jankel Schepschowitsch, aus dem Sumpf herausgekrochen wär, in dem ich steck? (*Geht in Riwkeles Zimmer und bringt die Tora heraus; er hebt sie hoch empor und spricht zu ihr.*) Heilige Tora, ich weiß – du bist der große Gott ... du bist unser Gott ... Ich, Jankel Schepschowitsch,

⁴³¹ Prijs, *Die Welt des Judentums*, 155.

⁴³² Das Zitat von Schiller stammt aus Wilhelm Tell IV, 3. Prijs, *Die Welt des Judentums*, 155, 218.

hab gesündigt ... (*schlägt sich mit der Faust gegen die Brust*) ... ich bekenne meine Sünden, ich bekenne! Du aber wirk ein Wunder! Schick Feuer auf mich herab, das mich verzehrt, hier auf der Stelle, wo ich vor dir steh! Laß die Erde sich öffnen unter mir und mich verschlingen! Aber bewahr mir mein Kind! Gib sie [!] mir so rein wieder zurück, so unschuldig, wie sie war ... Ich weiß ... du kannst alles ... Wirk ein Wunder ... Du bist der mächtige Gott ... Sonst aber – bist du gar kein Gott, sag ich dir, ich, Jankel Schepshowitsch! Gar kein Gott ... Bist rachsüchtig wie ein Mensch ... bist du!⁴³³

Empört reißt ihm darauf Reb Elje die Tora aus der Hand und ermahnt Jankel, ihr Abbitte zu tun; Jankel erwidert: „Die Wahrheit darf man auch Gott ins Gesicht sagen [...] Ist er Gott – dann soll er sich hier auf der Stelle durch ein Wunder erweisen!“⁴³⁴ Das Wunder bleibt aus, denn obwohl aus dem Text klar wird, daß sich Riweke in den wenigen Stunden ihrer Abwesenheit nicht prostituierte, so hat sie dennoch in dieser Zeit die Wahrheit über ihre Eltern erfahren. „Nur mich wollen sie durchaus fromm machen!“⁴³⁵ sagt sie zu ihnen, und auf die insistierenden Fragen ihres Vaters antwortet sie: „Die Mutter hat’s gedurft?! Und der Vater?! ... Ich weiß alles! ... (*Verbirgt ihr Gesicht in den Händen und lehnt sich an die Wand.*) Schlagt mich!“⁴³⁶ Ob auch körperlich oder nicht, Riweke hat, wie aus diesen Antworten hervorgeht, ihre Unschuld verloren, indem sie die Wahrheit über die Berufe und das Geschäft ihrer Eltern erfuhr. Jankel wurde bestraft, und je nach moralischem Standpunkt kann diese Strafe als Rache für seine Sünden oder als gerechte Vergeltung gesehen werden. Die Auseinandersetzung mit dieser Frage und auch der Frage nach der doppelten Moral des Jankel ist der Kern des Dramas; auf letztere als „dramatisches Motiv“ geht (vermutlich) Jesekiel Lifschütz ein:

„In *Gott der Rache* hat Sch. Asch ein charakteristisches Motiv der jüdischen Literatur berührt. Man kann es als das Motiv der doppelten Moral oder der doppelten Maßstäbe bezeichnen. Es ist im wesentlichen dramatischer Natur, wenn es auch in allen anderen dichterischen Gattungen zu finden ist. Wohl ist dieses Motiv auch allen europäischen Literaturen eigen, aber nirgends ist es so sehr in der Abhängigkeit der gesamten Lebensstruktur begründet und nirgends bedeutet es eine derart große Kluft zwischen Leben und ethischer Idealvorstellung, als bei uns – denn nirgends hat die Geschichte eine Anpassungslogik und Anpassungspsychik so sehr zur Grundlage des

433 Asch, *Der Gott der Rache*, 92 f.

434 Asch, *Der Gott der Rache*, 94.

435 Asch, *Der Gott der Rache*, 105.

436 Asch, *Der Gott der Rache*, 107.

Daseins geschmiedet, wie in unserem tausendjährigen Golus.

Sch. Asch läßt seinen Schapschowicz im Zwiespalt dieser Doppelwelt das seelische Gleichgewicht ganz verlieren ... Ein Ausgang, der gewiß nicht Regel ist.⁴³⁷

In *Verstreut und Versprengt* geht es um eine Familie, die aufgrund des Verlustes des Glaubens, der den Alltag und die Lebensabschnitte regelte, auseinanderbricht; in *Der Gott der Rache* wird am Beispiel des Jankel Schepschowitsch und seiner Tochter Riwkele die Frage nach gerechter Strafe bzw. Rache für Sünden gestellt, hier aber in Form einer individuellen Auseinandersetzung, denn es ist Jankel allein, der mit Gott hadert, ihn herausfordert und schließlich resigniert.

Eine Herausforderung Gottes im Sinne einer Bitte um dessen direktes Eingreifen in das Geschehen findet sich auch in Jizchok Leib Perez⁴³⁸ *Die goldene Kette*, Untertitel: „Das Drama einer chassidischen Familie“.⁴³⁹ *Die goldene Kette* ist das Ergebnis einer Jahre dauernden Auseinandersetzung des Autors mit der Frage, wie nach dem Verlust des Glaubens und der traditionellen Lebensweise eine neue, moderne jüdische Identität aussehen könnte.⁴⁴⁰ In diesem Drama wird die Frage am Beispiel einer chassidischen Rabbinerfamilie durchgespielt, die „goldene Kette“, die ihm den Titel gibt, ist dabei der bildhafte Ausdruck für eine Reihe von Rabbinern, die alle dieser Familie entstammen und die weiterhin bestehen soll. Eine „Kette“ ist ein geeignetes Symbol, denn die einzelnen Glieder können verschieden sein und müssen doch ineinander passen, außerdem kann sie durch Zufügung weiterer Glieder verlängert werden; daß die Kette golden ist, ist ein Ausdruck für die hohe Einschätzung der Rabbiner dieser Familie.⁴⁴¹

437 Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 3, 1. Jänner-Hälfte (1921).

438 Jizchok Leib Perez (Zamosc, Polen 1852–1915 Warschau), gilt als einer der Gründer der modernen jiddischen Literatur. Er wurde traditionell erzogen, las aber auch säkulare polnische und deutsche Literatur und wurde Jurist. Zu Beginn seiner Karriere schrieb Perez in Polnisch und Hebräisch, erst nach den Pogromen von 1881 begann er auch in Jiddisch zu schreiben, darunter 24 dramatische Texte, die stilistisch sehr unterschiedlich sind. Seine bekanntesten Dramen sind *Die goldene Kette* und *Bei Nacht auf dem alten Markt* (*Bay nakht oyf'n altn mark*) (späte Version 1915), beide gehörten nicht zum populären Repertoire der jiddischen Theater, zählen aber aufgrund ihrer Eigenwilligkeit und ihres ästhetischen Anspruchs zu den interessantesten jiddischen Dramen. Zu Perez' naturalistischem Einakter *Schwestern* siehe „Die Entstehung des Proletariats, Armut und Krieg“.

439 Perez, Jizchok Leib. *Die goldene Kette. Das Drama einer chassidischen Familie*. Übertragen von Siegfried Schmitz. Wien/Berlin: Löwit, 1917 und 1920.

440 1907 schrieb Perez eine erste Fassung des Dramas, laut Khone Shmeruk stammen dessen letzte Versionen aus den Jahren 1911/12. Vgl. Shmeruk, *Yiddish Literature*, in: *Encyclopaedia Judaica*, vol. XVI, Jerusalem: Keter, 1971, Sp. 798–833, hier 813.

441 *di goldene keyt* wurde auch eine angesehene jiddische Literaturzeitschrift in Israel genannt, vermutlich aus Wertschätzung Perez' gegenüber. Das Symbol der „goldenen Kette“ gibt es auch in der

Perez' Drama enthält weder eine Orts- noch eine Zeitangabe, dem Inhalt nach handelt es um 1900 in einer größeren jüdischen Gemeinde im Haus der Familie des chassidischen Rabbi Salomon. Er und seine Nachfolger scheitern an den Pflichten, die ein Rabbiner in den Zeiten der Haskala zu erfüllen hat; der noch junge Jonathan übernimmt die Aufgabe am Ende des Dramas – ob er ihr gerecht wird, bleibt offen.

In *Verstreut und versprengt* haben die Hauptcharaktere eine bestimmte politische Funktion – analog dazu ist jede der Figuren in *Die goldene Kette* Träger einer bestimmten Form des jüdischen Glaubens.⁴⁴² An erster Stelle steht Rabbi Salomon, der so tief in seinem Glauben verankert ist, daß er hofft, damit die Welt verändern, das Volk erlösen zu können, und doch an der Realität scheitert. Die jüdische Sehnsucht nach der Erlösung, die in der Person des Salomon und in seiner Weigerung, den Sabbath zu beenden, deutlich wird, sieht David Roskies als zentrales Element des Dramas.⁴⁴³ Der Sohn und Nachfolger des alten Rabbi, Pinchas, ist streng, scheitert aber auch mit dieser Strenge, denn Glaubenstiefe kann nicht erzwungen werden; und dessen Sohn Mosche ist schwach, seine Selbstzweifel gehen bald auf die Gläubigen, die er führen sollte, über, und er ist es auch, der Gott (vergeblich) herausfordert. Am Ende des Dramas wird sein Sohn Jonathan Rabbi, er hat Visionen wie sein Urgroßvater Salomon, kennt aber auch die Aufklärung und könnte aufgrund seiner Glaubensfestigkeit und Kenntnisse ein passendes Glied der goldenen Kette werden. Besonders interessant sind die Frauen dieser chassidischen Familie, Mosches Frau Mirjam und ihre Tochter Leah. Mirjam ist eine traditionelle jüdische Frau, deren Leben von ihrem Glauben und ihren Verpflichtungen als Frau und Mutter bestimmt ist; andererseits wird durch manche ihrer Bemerkungen deutlich, daß sie längst mit ihrer duldbaren Rolle gebrochen hat, auch wenn sie nicht die Kraft hat, sich offen gegen Mißstände zu stellen. Offen gegen die Familie stellt sich ihre Tochter Leah. Sie ignoriert die Anweisungen ihres Großvaters Pinchas, indem sie für ihre kranke Mutter einen Arzt holt, den sie in der Folge zum Bräutigam wählt. Damit wendet sie sich bewußt von ihrer Familie ab. Die Folgen dieses radikalen Bruchs mit der Tradition werden von Perez äußerst negativ dargestellt: Leah

christlichen Tradition, vgl. dazu Peter von Matt „Der Mythos von der Goldenen Kette und seine sprachphilosophische Dimension“, von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, 154 ff.

442 Eine ausführliche Analyse des Dramas und seiner Personen als Träger bestimmter jüdischer Identitäten wurde bereits publiziert, daher wird hier nur kurz und die Ergebnisse zusammenfassend auf *Die goldene Kette* eingegangen. Ausführlicher in: Dalinger, *Aus der chassidischen Welt in die moderne Zeit. Zu den Frauenfiguren in Perez' Dramen* siehe Adler, *Women of the Shtetl*; Zucker, *The Fathers on the Mothers and the Daughters*.

443 Vgl. Roskies, *A Bridge of Longing*, 144, 372 f. (Anm. 84., hier findet sich auch weiterführende Literatur).

kehrt krank an Körper und Seele und mit einem blinden Kind zur Familie zurück. Das moderne Leben ohne Glauben erschien ihr kalt und abweisend, vom Glauben der Väter erhofft sie sich die Rettung ihres blinden Kindes. Doch der Glaube (in der Gestalt Mosches) versagt. In der Figur der Leah macht Perez deutlich, daß es für ihn keine positive jüdische Identität, die auf einer vollkommenen Abkehr vom Althergebrachten beruht, gibt.

In *Die goldene Kette* zeigt Perez, daß die Religion das jüdische Leben nicht mehr dominiert, den Glauben völlig aufzugeben stellt er aber als ebenso negativ dar wie die Aufklärung, die keine erfüllende neue Lebensform bietet; außerdem wird im Verlauf des Dramas klar, daß eine unkritische Rückkehr zum Glauben der Väter nicht möglich ist. Perez zeigt in *Die goldene Kette* keine neuen Wege zur Erlangung einer modernen jüdischen Identität, aber er zeigt, was ihn und seine Zeitgenossen beschäftigte, wie Ruth Wisse schreibt: „Responsibility to the Jews, disillusionment with the blind limits of enlightenment, and mourning for the lost messianic faith are recurring themes for Peretz, who inspired his modern congregation less by quelling than by voicing their doubt.“⁴⁴⁴ Perez' Drama ist nicht als Anleitung zur Rückkehr zum Glauben zu verstehen, es ist vielmehr eine Bestandsaufnahme, die den Verlust der traditionellen jüdischen Welt zum Thema hat, aber auch zeigt, wie wichtig eine zeitgemäße Ausrichtung des Judentums als Basis für eine moderne jüdische Identität ist.⁴⁴⁵

Frommer Chouset mit sein Weib besteht aus einem kurzen Dialog und einem Lied, der Text war offensichtlich Teil eines Programms mit leichter Unterhaltung, wie oft er vorgetragen wurde, ist unklar. *Verstreut und versprengt* von Scholem Alejchem ist vor allem ein Ideendrama, das, nach Sandrow, vom Autor selbst mehr als Feuilleton denn als Drama gesehen wurde;⁴⁴⁶ gespielt wurde es selten, 1921 etwa von der Freien jüdischen Volksbühne in Wien unter dem jiddischen Titel *Ziseit un zispreit*.⁴⁴⁷ Im Gegensatz dazu hat Aschs *Der Gott der Rache* eine bewegte Aufführungsgeschichte.⁴⁴⁸ Es ist unklar, in welcher Sprache dieses „Drama in drei Akten“ erst-

444 Wisse, I. L. Peretz and the Making of Modern Jewish Culture, 66.

445 Vgl. dazu etwa Angelika Glaus Analyse von Perez' Haltung zwischen weltlicher Bildung und Religiosität anhand seiner literarischen und theoretischen Schriften. Glau, Jüdisches Selbstverständnis im Wandel, 64 ff.

446 Vgl. Sandrow, Introduction, 23.

447 Eigentlich: *Tsezeyt un tsheshpreyt*. In Wien wurde das Schauspiel als Komödie inszeniert, dürfte aber nicht besonders erfolgreich gewesen sein, da es nach der Premiere am 27. März nur bis Mai 1921 gezeigt wurde. Eine Besprechung des Textes findet sich in Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr.7 (1921); eine Kritik in der Wiener Morgenzeitung, 5. April 1921.

448 Zu Asch und *Gott der Rache* siehe <http://www.library.yale.edu/judaica/site/conferences/asch/>. [Zugriff: 16.10.09]

aufgeführt wurde, 1907 wurde es in deutscher Sprache veröffentlicht und mit Rudolph Schildkraut in der Rolle des Jankel Schepschowitsch von Ephraim Frisch am Deutschen Theater in Berlin inszeniert. Nach der Drucklegung gehörte *Der Gott der Rache* bald zum Repertoire des professionellen jiddischen Theaters sowie der Laienvereine und wurde in Deutsch, Russisch, Polnisch, Englisch und Französisch aufgeführt.⁴⁴⁹ Nahma Sandrow: „It appeared in German in Vienna and in English on Broadway, where in 1923 it was closed down by the police for immorality.“⁴⁵⁰ Und: „*God of Vengeance* had success as both scandal and play. Yekl was played by such powerful stars as Rudolph Schildkraut and David Kessler.“⁴⁵¹ In Wien war die Berliner Inszenierung anlässlich eines Gastspieles des Deutschen Theaters im Theater an der Wien zu sehen,⁴⁵² 1921 gehörte *Der Gott der Rache* (in Jiddisch) zum Repertoire der Freien Jüdischen Volksbühne, mit Egon Brecher in der Rolle des Jankel Schepschowitsch, und das Interesse an dem „[...] trotz aller Bedenken Bühnenwirksamen Stück“ konzentrierte sich, wie der Kritiker meinte, „naturgemäß hauptsächlich auf die Darstellung des Protagonisten“.⁴⁵³

Jizchok Leib Perez' *Die goldene Kette* unterscheidet sich drastisch von diesen Theatertexten. Deutlich ist der ideelle Einfluß des Chassidismus, sprachlich des Mystizismus eines Maurice Maeterlinck und des polnischen Neoromantikers Stanislaw Wyspianski.⁴⁵⁴ *Die goldene Kette* ist in drei Akte gegliedert, jeder der Akte zeigt ein „Glied der Kette“, also einen der Rabbiner und seine jeweilige Form des Glaubens. Für einen zeitgenössischen Kritiker zerfällt der Text in drei Einakter, die „[...] bloß chronologisch (als ‚Familiengeschichte‘) vereinigt und vom Gedanken der ‚goldenen Kette‘ heiliger Tradition gemeinsam umrahmt“⁴⁵⁵ seien, und er folgert: „Es ist also in diesem Drama keine Steigerung und keine Spannung im gangbaren Sinne vorhanden: denn das Hauptinteresse liegt gar nicht in der Handlung als solcher, sondern in den repräsentativen Symbolen der bedeutsamen Familienhistorie.“⁴⁵⁶ Trotz dieser Vorbehalte wird die Aufführung des schwierigen Dramas als machbar angesehen, ja als ein Zeichen, daß das jüdische Theater sich weiterentwickelt hätte.

449 Vgl. Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 106f. (jidd.).

450 Sandrow, *Vagabond Stars*, 183. Zur späten und sehr umstrittenen Aufnahme von *Der Gott der Rache* in den USA vgl. Skloot, *Speaking to our Dust: Directing Asch's God of Vengeance*.

451 Sandrow, *Vagabond Stars*, 184.

452 Vgl. *Neue National-Zeitung*, 21. Juni 1907. Eine Besprechung des Dramas findet sich im Feuilleton Nr. 19 dieses Blattes sowie in Dr. Bloch's *Oesterreichische Wochenschrift*, 3. Mai 1907.

453 *Wiener Morgenzeitung*, 7. Jänner 1921. Vgl. auch Dalinger, *Quellenedition*, 240.

454 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 177.

455 *Jüdisches Theater*, 1. Jg., Nr. 5, 1. Februar-Hälfte (1921).

456 *Jüdisches Theater*, 1. Jg., Nr. 5, 1. Februar-Hälfte (1921).

In seinen dramatischen Texten wie *Die goldene Kette* und *Bei Nacht auf dem alten Markt*⁴⁵⁷ gelang es Perez, eine sehr eigenwillige, aus jüdischen und nichtjüdischen Quellen und Einflüssen gespeiste Form und Sprache zu finden, die allerdings mehr als Lesesprache denn als Theatersprache wahrgenommen wurde und wird. Daher war *Die goldene Kette* kein Bühnenerfolg, die Uraufführung fand 1906 in Esther Rachel Kaminskas Theatertruppe in Warschau statt. „Peretz never gave up hoping that audiences would find it exciting to watch on a stage. He wrote and rewrote it; three Yiddish versions exist, and one in Hebrew“,⁴⁵⁸ wie Sandrow schreibt. In Wien wurde das Drama, in einer deutschen Übersetzung von Siegfried Schmitz, die durch ihre expressionistische Sprache den Inhalt des ohnehin komplexen Textes noch schwieriger macht, 1936 im Jüdischen Kulturtheater gezeigt und fand positive Aufnahme, etwa in der *Neuen Freien Presse*:

„Das mystische Grundelement dieses balladesken Dramas ist vielleicht nur dem Kenner der chassidischen Ideenwelt ganz zugänglich. Aber auch ohne diese Kenntnis wird man durch die seltsame Stimmung dieser Akte ergriffen, durch die Glaubensinbrunst, dieses glühende Gottvertrauen, und durch die Wucht, mit der die tragischen Ausbrüche zu der lyrisch weichen Tönung dieser Szenen kontrastieren.“⁴⁵⁹

Auch in der zionistischen *Stimme* wurde die Aufführung gelobt, bot sie doch eine, wie Alfred Werner formulierte, „[...] Erlebnismöglichkeit [...], die auch noch den entjüdeten Juden sich seines Mutterbodens, seines Väterglaubens intensiver bewußt werden läßt, als es manche flammende Rede vermag.“⁴⁶⁰

Die hier besprochenen dramatischen Texte spielen in unterschiedlichen Milieus und sind formal sehr verschiedenartig, vom naiv gesetzten Dialog und Lied in einem Deutsch mit vielen aus dem Jiddischen kommenden Worten bis zu Perez' durchgebildeter Sprache in seinem Drama *Die goldene Kette*, das auch als dramatisches Gedicht gelesen werden kann. Gemeinsam ist diesen Texten das Thema – die Frage nach den Folgen des Glaubensverlustes. Im Volkssängerlied landen die „Apikorsim“, also die Aufgeklärten, schlichtweg in der Hölle, und um sich dagegen zu

457 Eine genaue Analyse von Perez' *Bei Nacht auf dem alten Markt*, Untertitel „Der Traum einer Fiebernacht“, bringt Abraham Novershtern, in: *Between Dust and Dance: Peretz's Drama and the Rise of Yiddish Modernism*, 71ff; vgl. Dalinger, *Aus der chassidischen Welt in die moderne Zeit*, 116, 122 (Anm. 9), wo sich Angaben zu Übersetzungen und weiterführender Literatur finden.

458 Sandrow, *Vagabond Stars*, 178. Zur Bühnengeschichte vgl. den Perez gewidmeten Artikel in *Zylbercweig, Leksikon fun yidishn teater*, vol. 3, Sp. 1919–1937 (jidd.).

459 *Neue Freie Presse*, 13. März 1936.

460 *Die Stimme*, 10. März 1936.

wehren, ist Moische besonders fromm, die hergebrachte Ordnung bleibt erhalten. In *Verstreut und versprengt* haben die Kinder den Glauben mit politischen, sozialen, intellektuellen oder schlicht ihnen angenehmen Ideen und Zielen ersetzt, die zum Zerfall der Familie führen. In *Der Gott der Rache* hingegen wird am Beispiel des Jankel Schepschowitzsch der Frage nachgegangen, ob die Strafe für dessen Sünden gerecht ist oder nicht, Jankel selbst empfindet sie als Rache, verliert seinen Glauben und zieht seine Familie in ein Leben, aus dem es keine Erlösung mehr gibt. Das Motiv der Erlösung ist auch in Perez' *Die goldene Kette* zentral. Darüber hinaus wird in diesem dramatischen Text deutlich, daß der Glaube weder durch Maßnahmen wie Pinchas' Strenge erhalten noch durch die Ideen der Aufklärung ersetzt werden kann. Perez gestaltet nur in der Person des Jonathan eine Figur, die Hoffnung bietet – Glaube und neue Ideen sind in ihm vereint. Damit wird der Bestand der „goldenen Kette“, der jüdischen Familie und der jüdischen Gemeinschaft, gesichert.

Die Entstehung des Proletariats, Armut und Krieg

Über Gerhart Hauptmanns „soziale Dramen“ *Vor Sonnenaufgang* (1889) und *Die Weber* (1891) schrieb Peter Szondi:

„Hauptmanns soziale Dramatik [...] schildert das zwischenmenschliche Leben in seiner Bestimmtheit durch Außermenschliches: durch die politisch-ökonomischen Verhältnisse. Die Gleichförmigkeit, die diese diktieren, hebt das Einmalige des je Gegenwärtigen auf, es ist auch das Vergangene und Zukünftige. Die Handlung weicht der Zuständlichkeit, zu deren machtlosen Opfern die Menschen werden.“⁴⁶¹

Die „Zuständlichkeit, zu deren machtlosen Opfern die Menschen werden“, wird auch in den naturalistischen Theatertexten *Eisik Scheftel* (1899) von David Pinski und *Schwwestern* (1905) von Jizchok Leib Perez offensichtlich. Im Falle des „jüdischen Arbeiterdramas in drei Akten“ *Eisik Scheftel*⁴⁶² geht es um den Titelhelden, der trotz seiner Begabung an der Ignoranz – und letztlich an der kapitalistischen Macht – seines Arbeitgebers, des Besitzers der „Militäreffekten-Werkstatt“ Note Goldin, zerbricht und Selbstmord begeht.

Der erste und der dritte Akt von *Eisik Scheftel* handeln in einem Kellerzimmer, in dem der Arbeiter und seine Familie hausen; außerdem befindet sich hier ein Herd,

⁴⁶¹ Szondi, Theorie des modernen Dramas, 74f.

⁴⁶² Pinski, David. Eisik Scheftel. Ein jüdisches Arbeiterdrama in drei Akten. Autorisierte Übertragung aus dem jüdischen Manuskript von Martin Buber. Berlin: Jüdischer Verlag, 1904.

an dem außer Eisiks Frau Beile weitere Bewohnerinnen der Kellerwohnung⁴⁶³ kochen. Pinski schließt die ausführliche Beschreibung dieses Raumes folgendermaßen: „Im Zimmer herrscht nicht so sehr die Not, die sich schamvoll verbirgt, als vielmehr die Nachlässigkeit und die müde, stumpfe Verzweiflung.“⁴⁶⁴ Diese „müde, stumpfe Verzweiflung“ zieht sich durch den ganzen Text; ihr entgegen steht nur Eisiks Wille, seine neue Maschine weiterentwickeln zu können. Doch das wird immer unwahrscheinlicher, denn am Ende des ersten Akts zerstört er das Modell, an dem er drei Tage durchgehend gearbeitet hat, am Ende des zweiten Akts eine früher entwickelte, funktionierende Maschine und am Ende des dritten Akts sich selbst.

Die „Zuständlichkeit“ liegt in *Eisik Scheftel* in der Charakteristik seines Arbeitgebers und in seiner Armut. Goldin tut, als ob ihn Eisiks Erfindungen und Verbesserungen nicht interessieren würden, obwohl er davon profitiert (sonst würde er die fertige Maschine nicht eingesetzt haben). Mit dieser Pose, die Eisik durchschaut, will er den begabten Arbeiter in seiner Abhängigkeit halten, er will seine Ideen, ohne ihn dafür zu bezahlen oder ihm gar sagen zu müssen, daß er begabt sei und eine Bereicherung für die Werkstatt. Diese Abhängigkeit, die von Goldin gefördert wird, hat ihre Basis in der Armut, in der Eisiks Familie lebt. Die Kinder und sein alter, verwirrter Vater haben so wenig zu essen, daß die vierjährige Gischinke Mäusegift kosten will, um überhaupt etwas im Mund zu spüren; Beiles Gezanke wird durch diese Umstände bedingt.

Armut und Hunger sind auch die „Zuständlichkeiten“ in Jichzok Leib Perez' „Drama in einem Akt“ *Schwestern*,⁴⁶⁵ das, laut Sandrow, in den jüdischen „slums“ in Warschau handelt,⁴⁶⁶ in einem abgelegenen Winkel. Diese Schwestern sind nicht nur, wie auch Eisik Scheftel und seine Familie, sehr arm, sondern sie sind außerdem durch die Tatsache, daß sie Frauen sind, gefährdet. Sie verkörpern drei Stadien von Gefährdungen, denen nur Mädchen bzw. Frauen ausgesetzt waren. Die Witwe Mirl

463 Eisiks Nachbarinnen sind Zipe und Dobe, zwei ältere Frauen, die ihre halbwüchsigen Töchter davon abhalten wollen, hinter den Männern her zu sein, was ihnen aber kaum gelingt. Außer der Familie des Eisik Scheftel, ihren Nachbarinnen und seines Arbeitgebers Goldin gibt es eine Reihe jüdischer Typen, Arbeiter wie etwa Selig Komödiant (der sich zur Bühne berufen fühlt) oder Michel der Alte, der versucht, ausgleichend zu wirken.

464 Pinski, *Eisik Scheftel*, 16.

465 Perez, Jichzok Leib. *Schwestern*. Ein Drama in einem Akt, in: NÖLA 656, Intimes Theater 1909 (Typoskript, 25 S.). Die *Schwestern*. Ein Akt, wurde auch von Alexander Eliasberg übersetzt und herausgegeben, in: Jüdisches Theater, Bd. 1, 81–103. Die obige Inhaltsangabe folgt der anonymen Übersetzung von 1909. Der Originaltitel lautet *Die Schwester*, vermutlich bezieht er sich auf die Figur der Lea.

466 Vgl. Sandrow, Introduction, 12.

durch den unerwarteten Tod ihres Mannes, der sie zwar ehrsam, aber so arm zurückließ, daß sie die Kinder kaum ernähren kann; das Dienstmädchen Lea als künftige unverheiratete Mutter, die mit diesem Status keine Arbeit mehr bekommen wird; und die jüngste Schwester, Nechome, die noch unberührt ist, aber keine Hoffnung sieht, je heiraten zu können, da weder sie noch ihr Freund Geld dafür haben oder je genug verdienen werden. Trotzdem ist Nechome die Hoffnungsträgerin, denn noch ist sie unbescholten und käme als Frau eines ehrbaren Mannes in Frage. Das ist besonders der schwangeren Lea klar, darum will sie sich für ihre Schwester opfern, um Nechome eine Zukunft offen zu lassen; dieses Ende gibt dem Einakter einen berührenden Ton, wie er nur selten in naturalistischen Theatertexten zu finden ist. Erstaunlich ist auch, in welcher Offenheit Perez hier soziale und sexuelle Probleme⁴⁶⁷ anspricht: Evident wird die Abhängigkeit der Dienstmädchen von ihrer Herrschaft, die oft sexuelle Ausbeutung von Seiten der Herren des Hauses inkludierte, was zur Folge hatte, daß die betreffenden Dienstmädchen von der Herrin hinausgeworfen wurden; besprochen werden ferner die Möglichkeit der Verhütung unerwünschter Schwangerschaft und der Schwangerschaftsabbruch.⁴⁶⁸

Nicht weiter verwunderlich ist, daß die diese Themen betreffenden Dialoge in der anonymen Übersetzung von 1909 vom Zensor gestrichen wurden.⁴⁶⁹ Dennoch wurde er zur Aufführung freigegeben, mit folgender Anweisung: „[...] Bezüglich des Dramas *Schwestern* wird eine streng dezente Vorstellung vorausgesetzt.“⁴⁷⁰ Diese Wiener Übersetzung von 1909 könnte von Siegfried Schmitz oder dem Dichter Hugo Zuckermann stammen, die beide an der Theaterinitiative, die den Einakter erstmals in Wien in deutscher Sprache zeigte, beteiligt waren; fest steht in jedem Fall, daß es eine griffige Übersetzung mit wienerischen Anklängen ist. Perez' Neigung zum Mystischen wird in ihr reduziert, der Text dadurch sehr theatralisch und lebendig. Völlig anders liest sich Alexander Eliasbergs 1920 publizierte Übersetzung. Dazu ein Beispiel aus der Szene, in der Lea ihrer Schwester Mirl schildert, wie sie der Bräutigam der Tochter des Hauses gefügig machen wollte, indem er in die Küche kam, als Lea dort schlief.

467 Zu Prostitution und Mädchenhandel sowie zur sozialen Stellung der Dienstmädchen vgl. Malleiner, *Jüdische Frauen in Wien*, 162 ff.

468 Vgl. Perez, *Schwestern* (Übersetzung 1909), 19 f.

469 Vgl. Perez, *Schwestern* (Übersetzung 1909). Gestrichen wurden kritische Bemerkungen über Gott (S. 7), Beschreibungen sexueller Szenen (9), die Andeutung von Abtreibung (16) und Empfängnisverhütung (20).

470 Zitat aus einem Protokoll des „K.k. Polizei-Bezirks-Commissariat Leopoldstadt“, aufgenommen am 22.1.1909, das vom Direktor des Intimen Theaters, Emil Richter-Roland, wo *Schwestern* zusammen mit anderen Texten aufgeführt wurde, unterzeichnet ist. Das Protokoll ist dem Text beigelegt. In: NÖLA 656, Intimes Theater 1909.

Aus der Übersetzung von 1909:

MIRL

(noch mehr erschrocken)

Was hat er wollen?

LEA

(lacht)

Was er wollen hat? – Was will ein Mannsbild? – Ich spring auf – er wirft sich auf mich – fährt mir mit seiner dicken Nase in's Gesicht – mit seinem heissen Athem schnaubt er mich an wie ein Pferd. – Ich fühl seine Peies [Schläfenlocken, B. D.] wie Würmer auf meinem Busen kriechen. *(Springt auf.)* Ich hab ihm aber gezeigt. – Er braucht nur zu kommen, meint er, und ich lieg' schon da. – Alle fünf Finger – es hat geklatscht. *(Sinkt wieder auf die Bank)* So sieht man aus bei ihnen. – Man ist gar kein Mensch. Man hat gar keinen Willen. Jetzt kommst du auch noch und tritt'st mich – tritt'st mich mit Füßen – *(außer sich)* Meinen Leib und meine Seele! –⁴⁷¹

Die Übersetzung von Alexander Eliasberg (gedruckt 1920, als es keine Zensur mehr gab):

MIRL

Und was wollte er?

LEE

Ha-ha-ha! Was will so ein Mannsbild? Ich springe auf ... sehe seine Katzenaugen ... spüre seinen heißen Atem ... seine Pejes kitzeln mir die Brust wie Würmer ...

(Pause.)

An ihm habe ich das Mütchen gekühlt! Er meinte wohl, ich sei wie eine Herberge!
Mit allen fünf Fingern!⁴⁷²

Durch die Wortwahl und die – besonders im Vergleich mit der Wiener Übersetzung von 1909 – hochdeutsche und glatt wirkende Sprache sowie durch entsprechende Kürzungen entschärfte Eliasberg den Text, er nahm ihm alle negativ interpretierbaren sexuellen und sozialen Berührungspunkte. Am deutlichsten wird das in den unterschiedlichen Enden der Übersetzungen, denn in Eliasbergs Fassung kommt

471 Vom Zensor gestrichen wurde: „Was will ein Mannsbild? – Ich spring auf – er wirft sich auf mich – fährt mir mit seiner dicken Nase in's Gesicht – mit seinem heissen Athem schnaubt er mich an wie ein Pferd. – Ich fühl seine Peies wie Würmer auf meinem Busen kriechen.“ Und: „und ich lieg' schon da“. Perez, Schwestern (Übersetzung 1909), 9.

472 Perez, Die Schwestern (Übersetzung Alexander Eliasberg), 92 f.

es nicht soweit, daß sich Lea an Stelle ihrer Schwester deren Freund anbietet, diese endet mit Leas „prophetischen“ Worten: „[...] Unser Weg geht steil abwärts ... immer abwärts ...“, worauf der Laternenanzünder die „letzte Laterne auf der Bühne“ auslöscht.⁴⁷³

Das Erstaunliche an diesen düsteren Szenarien, in denen die „Zuständlichkeit“, hier vor allem die Armut, die Dramatis Personae anscheinend zu machtlosen Opfern macht, ist, daß diese Opfer eine gewisse Macht bewahren und einsetzen, auch wenn sie diese gegen sich selbst richten. Denn letztendlich läßt sich der gedemütigte und verspottete Eisik Scheffel nicht von seiner Begabung und seinem Streben, diese einzusetzen, abbringen. Anstatt sich anzupassen, geht er in den Freitod. Und auch die Schwestern kapitulieren nicht: Mirl sucht lieber anderswo Lebensmittel für ihre hungernden Kinder, als sie mit gestohlenen Waren zu versorgen; und Lea will sich an Stelle der Schwester hingeben, eine Absicht, die nicht nur ihre Einsicht in die unbedachten Folgen ihrer eigenen Hingabe zeigt, sondern auch, daß ihr der eigene Körper fremd geworden ist. In der Wiener Übersetzung ist Leas Schmerz über die Kälte ihres Geliebten deutlich, wenn sie zu Mirl sagt: „[...] Man hat sich an mir versündigt – ein Räuber hat mich im Feld überfallen und mir ein Messer in’s Herz gestossen. Siehst du das Blut – deiner Schwester Blut – die ganze Welt sieht es und lacht – die fremde Welt – [...]“⁴⁷⁴ Und Nechome zur Warnung meint sie: „[...] Der Mensch wird sich selbst zum Ekel, – kann sich selbst nicht leiden – flieht vor sich selber wie vor einer giftigen Schlange.“⁴⁷⁵

Dieser Bewahrung eines letzten Restes von Würde, von eigener Entscheidungsfreiheit allen Zuständen zum Trotz, die Pinski wie Perez ihren Dramatis Personae zuschreiben, liegt, wie Sol Liptzin meint, die Einstellung der Autoren zugrunde:

“Pinski’s sympathy, like that of most Yiddish writers, is ever with the poor, the underprivileged, the uncomplicated. But he is not content merely with depicting the warm humanity of these forgotten creatures of God. He pours fire into their veins; he makes them battle for a better world-order. His poor do not accept in a fatalistic mood their abject condition. [...] They are fighting individuals who strike out for a more equitable social order. The odds against them may be overwhelming, as they are for Isaac Sheffel, the title-hero of Pinski’s first proletarian drama; but at least they roar out like a raging lion.”⁴⁷⁶

473 Perez, Die Schwestern (Übersetzung Alexander Eliasberg), 103.

474 Perez, Schwestern (Übersetzung 1909), 14.

475 Perez, Schwestern (Übersetzung 1909), 20.

476 Liptzin, The Flowering of Yiddish Literature, 124.

Es gibt auch viele nichtjüdische Autoren, die sich in ihren Werken für Arme und Unterprivilegierte einsetzen; und die Geschichten *Eisik Scheftels* und der *Schwester* sind auch in anderen Milieus als dem jüdischen denkbar. Vielleicht zeigt die letzte Entscheidungsfreiheit, die die Autoren ihrem Helden bzw. ihren Heldinnen lassen, aber doch ein zentrales jüdisches Motiv, das Motiv der Erlösung, die sie ihre Figuren finden lassen oder zumindest nicht ganz verbauen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, in welchen Formen der jüdische Glaube in den beiden Texten evident wird. Eisik Scheftel hat einen alten Vater, den irrsinnigen Pinie, der bei der Familie wohnt und dessen Worte, mit Grabesstimme vorgetragen, das Arbeiterdrama eröffnen. Sie lauten (sinngemäß): „Der Himmel ist gestorben, die Erde ist gestorben, Gott ist gestorben, alles ist gestorben, alles –.“⁴⁷⁷ Pinie hat keine weitere Funktion in diesem Drama, als diese Worte (in Variationen) immer wieder zu sagen, und die Reaktionen der Dramatis Personae darauf zeigen, wie sie zum Glauben stehen. Beile etwa ist erst enerviert von Pinies Worten und verbietet sie ihm, vor dem reichen Goldin aber pflichtet sie ihm bei.

PINIE (*hebt seinen Blick zu ihm [Goldin, B.D.] und sagt langsam*):

Der Himmel ist gestorben, die Erde ist gestorben, Gott ist gestorben ...

GOLDIN:

Still, still, pfui, was redst Du für Worte! Warum lässt man ihn solche Worte reden?

BEILE (*verzweifelt*):

Für uns ist Gott gestorben.

GOLDIN (*aufgebracht*):

Was ist – was ist – was sind das für Worte? Wie redet ein Mensch so?

BEILE:

Ach, alles eins.

GOLDIN:

Pfui, auf mein Wort! Wie – wie – wie ... ah, no! nä ... Dafür straft Gott so ...⁴⁷⁸

Goldins Sohn Orke dagegen verspottet den alten Pinie, über seinen Vater sagt er, dieser würde „[...] als erster was in die Armenbüchse werfen, dass Gott sterben soll“.⁴⁷⁹ Beile reagiert heftig darauf, sie verbietet ihm den Spott über Pinies Worte, die man sich ihrer Meinung nach nicht einmal anhören dürfe, da sie von einem

477 In Martin Bubers Übersetzung: „Der Him-m-mel-l-l is-s-st ge-storben, die Errrddde isst gestorrren, Gottttt isst gestorben, alles isst ge-stoorr-ben, allles – [...]“. Pinski, Eisik Scheftel, 18.

478 Pinski, Eisik Scheftel, 26.

479 Pinski, Eisik Scheftel, 41.

Verrückten stammten.⁴⁸⁰ Diese sprunghaften Reaktionen Beiles sind Teil der Charakteristik dieser Figur. Sie ist Eisiks weibliches Gegenstück, denn sie wird einerseits als Frau und Mutter gezeichnet, die sich bis aufs Äußerste um ihren Mann und die Kinder kümmert und sorgt; diese Sorge ist ihr aber aufgrund der Armut eine solche Last, daß sie auch eine böse, zynische Seite in ihr hervorbringt. Als Mutter freilich kann sie nicht wie Eisik handeln und sich umbringen, denn dies ist im Rollenbild der jüdischen Mutter, und mag sie noch so zynisch sein, nicht denkbar.

Die Witwe Mirl, die älteste der Schwestern in Perez' „Drama in einem Akt“, ist zweifellos tiefer im Glauben und der Tradition verankert als ihre jüngeren Schwestern. Ein Grund ihrer Glaubenstiefe liegt in ihrem Sohn Avrejml, der als ein Prototyp des braven jüdischen Sohnes gezeichnet ist, seine Intelligenz ist Gesprächsstoff in den gutbürgerlichen Häusern, in denen seine Tanten arbeiten. Avrejml ist auch mit sozialer Intelligenz ausgestattet, bevor seine Bedürfnisse erfüllt werden, denkt er an die der Tanten und seiner Mutter. Außerdem weist er alles Liederliche, wie es der Klatsch über seine Tanten enthält, von sich; und als er abgeht, singt er: „Was ist der Mensch? / Nur Erdenstaub, / Der Würmer Raub! [...] / Heute in der Stub', / Morgen in der Grub / Und stumm und taub. / Was ist der Mensch?“⁴⁸¹ Trotz ihrer Gläubigkeit kann Mirl kein Verständnis und kein Mitleid für ihre schwangere Schwester Lea aufbringen; in dieser Verweigerung und der folgenden Distanzierung von den Schwestern liegt ihre einzige Möglichkeit, das gute Ansehen und den guten Ruf der eigenen Kinder zu bewahren.

Armut und Hunger bestimmten das Leben der jüdischen Arbeiter in den großen Städten Osteuropas um 1900, besonders benachteiligt waren in dieser Situation die Frauen, wie etwa Ruth Adler in ihrer Untersuchung *Women of the Shtetl – Through the Eyes of Y. L. Peretz* darlegt. Die Männer, so Adler, konnten ihre Menschlichkeit gegenüber der Armut und dem sozialen Anachronismus nicht behaupten: „In failing to elevate themselves, they remain insensitive to the fate of the more vulnerable member of the shtetl hierarchy – the woman. Rendered ineffectual and impotent, they exhibit the familiar ‚pecking order‘ dominance over the weaker sex.“⁴⁸² Tatsächlich können auch die männlichen Figuren in den oben besprochenen Theatertexten ihre Situation nicht verbessern – Eisik Scheffel wählt den Freitod; Nechomes Freund Sorach in den *Schwestern* wäre bereit, sie zu heiraten, hat aber kein Geld und keine Stelle, die sie beide ernähren würde; und Moische, Leas

480 Vgl. Pinski, Eisik Scheffel, 41.

481 Perez, *Schwestern* (Übersetzung 1909), 5.

482 Adler, *Women of the Shtetl*, 34. Zu *Schwestern* vgl. ebenda, 105, 107. Vgl. auch Zucker, *The Fathers on the Mothers and the Daughters*, 27 f.

Verführer, meint, als sie ihm von ihrer Schwangerschaft erzählt: „Was willst du denn haben? Hochzeit? Zwei Tote können nicht tanzen.“⁴⁸³

Pinskis *Eisik Scheftel* und Perez' *Schwestern* gehörten zum Repertoire anspruchsvoller jiddischer Ensembles, besonders beliebt war die Rolle der Lea in *Schwestern*, die bei der Uraufführung in Warschau (1905) von Esther Rachel Kaminska gespielt wurde, 1906 in New York von Berta Kalich.⁴⁸⁴ In Wien wurde *Eisik Scheftel* 1921 von der Freien Jüdischen Volksbühne gezeigt, es gehörte neben Aschs *Der Gott der Rache* und Gordins *Der Fremde* zu deren meistgespielten Dramen.⁴⁸⁵

Beide Theatertexte wurden hier 1909 in deutscher Sprache gespielt, vom Verein „Jüdische Bühne“, von dessen Mitgliedern auch die oben besprochene Übersetzung von *Schwestern* stammt.⁴⁸⁶ Der Inszenierung von *Eisik Scheftel* lag die anspruchsvolle und interessante Übertragung des späteren Religionsphilosophen Martin Buber zugrunde, in der er, wie er einleitend beschreibt, versuchte, „[...] die Redewendungen und Satzordnungen des Originals getreu wiederzugeben und so wenig als möglich das Jüdische zu ‚verdeutschen‘ [...]“.⁴⁸⁷ Die Sprache des „Arbeiterdramas“ ist sehr eigenwillig, funktionierte aber offensichtlich auf der Bühne, da *Eisik Scheftel* in den folgenden Jahren mehrmals in Deutsch aufgeführt wurde, etwa 1915 an der Residenzbühne und 1919 vom Verein „Nord-Ost“ im Wiener Komödienhaus.⁴⁸⁸ Über letztere Aufführung war in der *Arbeiter-Zeitung* zu lesen: „Im ganzen ein Abend, der in dieser operettenverseuchten Stadt endlich einmal wieder den Gluthauch revolutionärer Kunst verspüren ließ.“⁴⁸⁹

Im Jänner 1921 schrieb (vermutlich) Jesekiel Lifschütz über „Tendenz und Ereignis des jüdischen Theaterlebens in der Gegenwart“:

„Die große Welterschütterung, die wir seit 1914 erleben, hat auf dem Gebiete des allgemein-europäischen Dramas und Theaters eine Reihe von bedeutenden Kunstwerken gezeitigt, die in ihrem Inhalt sowie in ihrem Pathos durch diese Weltkrise irgendwie bedingt sind: man denke nur an Unruh's *Geschlecht* und *Platz*, an Ernst Tollers *Wand-*

483 Perez, *Schwestern* (Übersetzung 1909), 17.

484 Vgl. den Perez gewidmeten Artikel in Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 3, Sp. 1898–2076. Zur Aufführungsgeschichte, Auszügen aus Kritiken und Angaben zu Druckfassungen siehe Sp. 1906–1910 (jidd.).

485 Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 72 f.

486 Zum Verein „Jüdische Bühne“ vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 3 f., 169.

487 Buber, Geleitwort, in: Pinski, *Eisik Scheftel* (unpaginiert). Zu Bubers Zugang zum Theater vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 1 f., 167 f.

488 Vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 184 f.

489 Zitiert nach Dalinger, *Quellenedition*, 22, wo die vollständige Kritik abgedruckt ist. Auszüge aus weiteren Rezensionen finden sich ebenda, 185.

lung, an Ferd. Avenarius' *Baal* und *Faust*, an Gerh. Hauptmanns *Weißer Heiland*, Georg Kaisers *Gas* u.m.a. Es klingt merkwürdig paradoxal, daß gerade das jüdische Drama und also auch das jüdische Theater gar kein künstlerisches Verhältnis zu dem allgemeinen Erlebnis der Welterschütterung aufweisen, wiewohl doch diese für kein Volk so aufwühlend und so durchgreifend war als gerade für das unsere. So scheint der innere Zusammenhang zwischen Kunst und Leben eine Frage zu sein, die noch vielfach un- aufgeklärt ist, und die Kunst wird wohl in erheblich weiten Grenzen ein gesondertes, von der Wirklichkeit unabhängiges Dasein führen ...⁴⁹⁰

Außer Stefan Zweigs *Jeremias*⁴⁹¹ und Abisch Meisels jiddischen Propagandatexten⁴⁹² können hier nur zwei Dramen genannt werden. 1916 wurde an der Wiener Volksbühne *Der Schrei, den niemand hört* von Elsa Feldmann aufgeführt, in dem das Elend der jüdischen Flüchtlinge in Wien gezeigt wurde.⁴⁹³ Ebenfalls während des Kriegs, aber in Galizien, handelt ein jiddischer Einakter, der zu Beginn der 1920er Jahre in Wien herauskam: *Der Reuige (Der bal-tshuve)* von Ben-Zion Moser.⁴⁹⁴ Während des Kriegs, in einem kleinen Shtetl, wird der dort ansässige weise Rabbiner von einem Fremden aufgesucht, der seine Frau ermordet hat und seither keine Ruhe findet. Am nächsten Morgen wird das Shtetl von den Russen überrannt. Sie drohen, alle Juden aufzuhängen, wenn diese nicht einen Schützen, der zwei ihrer Leute tötete, auslieferten. Bevor die ganze jüdische Gemeinschaft zum Galgen geführt wird, nimmt der Fremde die Schuld auf sich und wird gehängt. Danach ziehen die Russen ab, die jüdische Gemeinde wurde vom *bal-tshuve* gerettet.

Interessant an diesem Einakter ist die Beschreibung der Stimmung im Shtetl, einem Shtetl, das noch ganz in der traditionellen Lebensweise verhaftet und dessen unbestrittene Autorität der weise Rabbiner ist. Sehr beklemmend wird das Eindringen des Krieges ins Shtetlleben beschrieben: Eine angesehene Frau ist „menschugge“ (verrückt) geworden, weil ihr Sohn gefallen ist; das Herannahen der Front läßt die Welle der Furcht im Shtetl hochgehen, alle versammeln sich in der

490 Zitiert nach Dalinger, Quellenedition, 23 f., wo der vollständige Text abgedruckt ist.

491 Vgl. „Ein ‚auserwählter‘ Prophet: *Jeremias* von Stefan Zweig (1917)“.

492 Vgl. „Resümee und Anregungen zu weiteren Themenbereichen“.

493 Vgl. Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 18. Februar 1916. Zu Else Feldmann siehe http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_feldmann.htm [Zugriff: 16.10.09].

494 Moser, Ben-Zion. *Der bal-tshuve (Der Reuige)*. Einakter. Wien, Brunn: Max Hickl Verlag, 5679 (= 1918/19) (jidd.). Ich danke Mag. Thomas Soxberger für den Hinweis auf diesen Theater- text. Eine etwas ausführlichere Besprechung desselben findet sich in Dalinger, *Jiddische Dramen* aus Wien, 66 f.

„kloyz“ (kleines Bethaus). Die Stimmungsbeschreibung gelingt Ben-Zion Moser⁴⁹⁵ gut; die Figuren und der Inhalt aber sind von Klischees dominiert; soweit bekannt, wurde der Einakter nie aufgeführt.

495 Ben-Zion Moser (eigentlich Jacob Herzog) wurde 1892 in Galizien geboren, Studium in Czernowitz und Wien, aus gesundheitlichen Gründen lebte er drei Jahre in einem Dorf in den Karpaten. Moser war Zionist, ab 1918 publizierte er in verschiedenen jiddischen bzw. zionistischen Zeitungen in Galizien. 1921 ging er in die USA, er war erst Lehrer in Philadelphia, ging dann nach Los Angeles, wo er ebenfalls Lehrer war und u.a. über Filme schrieb. Außer dem Einakter *Der bal-tshuve* (*Der Reuige*) schrieb Moser in den 1930er und 1940er Jahren weitere Theatertexte, die teilweise aufgeführt wurden, etwa das musikalische Spiel in zwei Teilen *Mir veln leben* (*Wir werden leben*), das in Schulen in verschiedenen Städten Nordamerikas gezeigt wurde.

ANTISEMITISMUS

Ab den 1880er Jahren zeichnete sich in Westeuropa die Krise der Emanzipation der Juden immer deutlicher ab, der Antisemitismus wuchs und wurde Teil der politischen Propaganda; in Frankreich wurde über Jahrzehnte die Affäre Dreyfus diskutiert und ausjudiziert. Vor diesem Hintergrund (1893 bis 1908) entstanden in Westeuropa die „Trauerspiele der Assimilation“, verfaßt in deutscher oder französischer Sprache. In Rußland hingegen beherrschte seit den 1880er Jahren die Angst vor antijüdischen Ausschreitungen die jüdischen Gemeinden, das Pogrom von Kischinew 1903 gehörte zu den brutalsten, die Verfolgungen dauerten bis 1907. In den Jahren 1903/04 entstanden in Rußland und in den Emigrationsländern der Autoren die „Pogromdramen“, die oft erst in russischer Sprache geschrieben und dann ins Jiddische übersetzt wurden.

Ab 1914 wurden Dramen verfaßt, die ebenfalls in konkreter historischer Umgebung handeln, deren Hauptthema und Intention aber die Widerlegung bestimmter antisemitischer Stereotypen ist. In diesen „Tragödien und Komödien über die Absurdität des Judenhaßes“ werden judenfeindliche Anschuldigungen aufgenommen und entkräftet, in tragischer Form (etwa in *Ritualmord in Ungarn*) oder in Form einer Oper (*Purim*). Doch auch mit einigen Komödien versuchten Dramatiker aus Ost- und Westeuropa, die Absurdität des Antisemitismus zu zeigen, wie Arthur Schnitzler in *Professor Bernhardt* und jüdische Kabarettisten wie Oscar Teller u.a. in der Szene *Jüdische Weltherrschaft*. Besonders des rassistischen Antisemitismus nahmen sich die Verfasser der Verwechslungskomödien *Schwer zu sein ein Jud* (Scholem Alejchem) und *Jacob und Christian* (Sammy Gronemann) an.

Das Thema Antisemitismus wurde nicht erst im 20. Jahrhundert auf die Bühne gebracht, wie die Aufführungsgeschichten von Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (UA 1783 in Berlin) oder von William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* belegen. Feindschaft gegen die Juden war auch Thema heute weitgehend vergessener Theaterstücke wie etwa *Deborah* von Salomon Hermann von Mosenthal,⁴⁹⁶ das 1848 verfaßt worden war und als „eines d[er] ersten Werke über d[en]

⁴⁹⁶ Mosenthal, Salomon Hermann Ritter von (Friedrich Lechner, Friedrich Lehner) (Kassel 1821–1877 Wien), kam 1841 nach Wien, promovierte 1842, war dann als Hauslehrer und Erzieher tätig, ab 1851 im Ministerium für Kultus und Unterricht beschäftigt, 1873 Regierungsrat. Er verfaßte zahlreiche Dramen und Libretti, etwa *Die Königin von Saba* (vertont von Karl Goldmark), *Die lustigen Weiber von Windsor*, 1848 das in 13 Sprachen übersetzte Schauspiel *Deborah*, 1854 das Volksstück *Der Sommwendhof*, und er schrieb auch Ghettonovellen. Vgl. Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren, Bd. 1, 949.

Judenhaß⁴⁹⁷ gilt. Die Uraufführung dieses „Volks-Schauspiels in vier Acten“ wurde vom Hofburgtheater in Wien abgelehnt, es kam 1849 auf dem Hamburger Stadttheater heraus und war international so erfolgreich, daß es 1865 schließlich auch in Wien zu sehen war.

Das „Volks-Schauspiel“ ist 1780 in einem Dorf in der Steiermark situiert. In einer Hütte unweit des Dorfes haben aus Ungarn vertriebene Juden, unter ihnen Deborah, vorübergehend Unterschlupf gefunden. Hanna, ein Mädchen aus dem Dorf, will ihnen helfen, worauf sie und Deborah von der Dorfgemeinschaft bedroht werden. Als sich zudem herausstellt, daß der begehrte Junggeselle Josef in die Jüdin verliebt ist, schreitet die Dorfgemeinschaft ein, sie bietet Deborah Geld, um ihre Abreise zu beschleunigen. Aufgrund eines Mißverständnisses scheint sie das zu akzeptieren, die Juden verlassen die Gegend. Josef, der sich verlassen glaubt, heiratet Hanna. Beide stehen dem wütend antisemitischen, aber, wie sich herausstellt, getauften jüdischen Schullehrer gegen judenfeindliche Attacken und die drohende Entlassung bei. Fünf Jahre später haben die beiden eine Tochter, die sie Deborah nennen. Als die Jüdin Deborah wieder in die Gegend kommt, erfährt sie vom Einsatz Hannas und Josefs für den jüdischen Lehrer, und sie sieht, daß das christliche Paar seine Tochter nach ihr nannte. Nun kann sie verzeihen.

Die Jüdin Deborah ist eine Außerseiterin, eine Eindringende in ein ihr feindlich gegenüberstehendes Kollektiv, das sich allein durch ihre Anwesenheit bedroht fühlt, denn sie selbst wird bereits mit dem Tod bedroht, bevor jemand um die Liebe zu Josef weiß. Alle gängigen antisemitischen Klischees werden gegen sie und die anderen jüdischen Flüchtlinge, die sie beschützt, verwendet. Deborah selbst ist nicht durchgehend positiv gezeichnet, so etwa verflucht sie Josef mit Inbrunst und ruft dabei den jüdischen „Gott der Rache“⁴⁹⁸ an. Auch der Schullehrer ist eine sehr ambivalent gezeichnete, sehr negative Figur: ein Antisemit, der sich als getaufter Jude erweist.⁴⁹⁹

Deborah ist in vier Akte gegliedert, zerfällt aber in zwei Teile: Den ersten Teil bilden die beiden ersten Akte, in denen realistisch dargestellt wird, wie der Störenfried das Kollektiv aufstört, welche Reaktionen Deborah herausfordert und wie die Gemeinschaft, die Dorfbewohner und die Honoratioren, reagiert. Sie wollen den Störenfried ausschalten, was ihnen auch gelingt. Der zweite Teil, Akt drei und

497 Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren, Bd. 1, 949.

498 Zum Klischee vom jüdischen Gott der Rache siehe „Der Verlust des Glaubens“.

499 Die Figur eines haßerfüllten Antisemiten, der schließlich als getaufter Jude enttarnt wird, findet sich auch in Karl Weisers Schauspiel *Rabbi David*. Diese Figur ist Ausdruck eines der böartigsten antisemitischen Klischees: Die größten Judenhasser sind die Juden, besonders die, die versuchen, keine mehr zu sein. Vgl. „Möglichkeiten und Scheitern interkonfessioneller Ehen“.

vier, ist ebenfalls realistisch gezeichnet, doch finden sich hier starke melodramatische Elemente, wie Deborahs Verfluchung Josefs und ihre Wiederkehr. Der vierte Akt zeigt zudem eine völlig gewandelte Dorfgemeinschaft, die durch den Umgang mit dem erst verjagten, dann wieder aufgenommenen jüdischen Schullehrer gelernt hat, „[...] daß ein Jude auch ein Herz hat“.⁵⁰⁰ Die nunmehrige Offenheit der Dorfbewohner gegenüber den Juden wird parallel gesetzt zur neuen Offenheit des Kaisers gegenüber allen seinen Untertanen.

LORENZ

Ja, die Zeiten sind vorbei, wo man nicht hinauf gekonnt hat, außer wenn man auf jeder Schwelle einen Kratzfuß gemacht hat und einen Gulden Schmiergeld bezahlt hat. Der Kaiser, der jetzt droben sitzt, das ist erst der rechte Kaiser, zu dem kann ein jeder geh'n, der ein gutes Gewissen hat, und vor dem ist Jud' und Christ alleseins, wenn's nur ein braver Bürger ist. Unter so einem lernt auch der Bauer ganz anders denken; [...] ⁵⁰¹

Mosenthals *Deborah* war ein internationales Erfolgsstück, in den frühen 1860er Jahren wurde es u.a. in New York und London aufgeführt. Nach Leonard Prager wurde es 1882 ins Jiddische übersetzt, von J. J. Lerner, und 1884 vom jiddischen Theaterstar Jacob Adler aufgeführt, mit der ebenfalls populären Keni Liptsin in der Titelrolle; 1913 spielte Dina Feinman die Titelrolle am (jiddischen) Pavillon Theatre in London.⁵⁰² Jacob Mestel berichtet, „Keni Liptsin spielt im New Yorker Rumänischen Opernhaus (1887) Mosenthals *Deborah* drei Mal ‚vor vollem Haus‘ und bekommt für alle drei Vorstellungen 10 Dollar bezahlt“.⁵⁰³ 1897 war *Deborah* unter dem Titel *Rodzina zydowska (A Jewish Family)* im Eldorado Theater in Warschau zu sehen.⁵⁰⁴ Über die Rezeption der Aufführung im Hofburgtheater in Wien 1865 berichtet Wynfrid Kriegleder:

„Das sentimentale, im ländl[ichen] Milieu des 18. Jh. spielende Drama traf exakt den Geschmack des liberalen Bürgertums, indem es die Diskriminierung der Juden als ein bereits unter Joseph II. gelöstes Problem darstellte; entsprechend ablehnend war die Reaktion krit[ischer] jüd[ischer] Kreise.“⁵⁰⁵

500 Mosenthal, *Deborah*, 72.

501 Mosenthal, *Deborah*, 72 f.

502 Vgl. Prager, *Yiddish Culture in Britain*, 196.

503 Mestel, *Unzer teater*, 74 (jidd.).

504 Vgl. Steinlauf, *Polish-Jewish theatre. The case of Mark Arnstein*, 105.

505 Kriegleder, Mosenthal, Salomon, Hermann Ritter von, in: *Literatur Lexikon*. Hg. v. Walther Killy. Bertelsmann Lexikon Verlag, Bd. 8, 236–237, 237.

DIE „TRAUERSPIELE DER ASSIMILATION“⁵⁰⁶

Theodor Herzl,⁵⁰⁷ der heute als Begründer des politischen Zionismus ein Begriff ist, schrieb eine ganze Reihe von Theaterstücken.⁵⁰⁸ 1894, als er sich als Korrespondent der *Neuen Freien Presse* in Paris aufhielt, verfaßte er in wenigen Wochen das Schauspiel in vier Akten *Das neue Ghetto*,⁵⁰⁹ das 1893 in Wien handelt. Die Handlung setzt bei der Hochzeitsfeier von Dr. Jakob Samuel und Hermine, einer Tochter aus gutbürgerlichem Haus, ein. Zur Feier sind Familie und Freunde gekommen: Charlotte, die Schwester Hermines, und ihr begüterter Ehemann Rheinberg, der Börseagent Wasserstein und der nichtjüdische Rittmeister von Schramm, der sehr distanziert ist. Auch der christliche Freund des Bräutigams, Dr. Franz Wurzelechner, wie er ein Advokat, ist da. Es wird klar, daß Jakob ein sozial engagierter Rechtsanwalt ist, er verteidigt Arbeiter. Im folgenden setzt er sich – entgegen den Ratschlägen der auf Profit orientierten Kollegen und gegen die Interessen des Besitzers von Schramm – für bessere Arbeitsbedingungen in einem Bergwerk ein. Die Vorgänge um das Bergwerk führen zu einem Duell Samuels mit dem Rittmeister. Sterbend wird er nach Hause gebracht, seine letzten Worte sind: „[...] Ich will – hinaus! ... (*Sehr stark*). Hinaus – aus – dem Ghetto!“⁵¹⁰

Das neue Ghetto ist in vier Akte gegliedert, jeder handelt in einer anderen Umgebung: Die Hochzeitsfeier im Heim von Hermines Eltern; die beruflichen Auseinandersetzungen Jakobs in dessen Arbeitszimmer; der anstehende Ruin Rheinbergs wird in dessen Salon besprochen. Die Motivationen der Dramatis Personae sind nur teilweise nachvollziehbar, so erscheinen etwa die Umschwünge in Jakobs Haltung gegenüber den Geschäften seines Schwagers unvermittelt und unlogisch. Einige Personen, etwa Hermines Eltern, treten nur einmal auf; andere, wie die junge Ehefrau, werden nur ansatzweise gezeichnet, sodaß ihre Motive ebenfalls unklar

506 Dieser Titel ist Theodor Herzls Besprechung von Max Nordaus Trauerspiel *Doktor Kohn* entnommen, in dem es heißt: „*Doctor Kohn* ist das Trauerspiel der Assimilation.“ Benjamin Seff [= Theodor Herzl], Nordaus *Doctor Kohn*, in: *Die Welt*, 1899, Nr. 3, 13–15, 14. Zu Herzls *Das neue Ghetto* und *Im Speisewagen* sowie Nordaus *Doktor Kohn* vgl. auch Hausenbichl, „Wie ein Mantel ohne Kern“.

507 Theodor Herzl (Budapest 1860–1904 Edlach), der Begründer des politischen Zionismus, war auch Dramatiker und Feuilletonist. Als Korrespondent der *Neuen Freien Presse* erlebte er 1894 die Dreyfus-Affäre in Paris mit, die ihn zur Reflexion über sein Judentum anregte. 1896 erschien seine programmatische Schrift *Der Judenstaat*, 1902 *Altneuland*.

508 Siehe Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke.

509 Herzls *Das neue Ghetto* wurde in *Die Welt*, Wien 1897, erstmals veröffentlicht, eine 2. und 3. Auflage erschien in Wien 1903 im Selbstverlag. Die Inhaltsangabe folgt der Ausgabe des Dramas von 1920: Herzl, Theodor. *Das neue Ghetto*. Schauspiel in vier Akten. Wien, Berlin: Löwit, 1920.

510 Herzl, *Das neue Ghetto*, 117.

bleiben. Handlungsverlauf und Personenführung im *Neuen Ghetto* weisen dramaturgische Mängel auf, die von der problematischen Gestaltung einzelner Figuren (auf die weiter unten eingegangen wird) noch übertroffen werden.

Der Begriff „Ghetto“ steht für die abgeschlossene Lebensweise der Juden in Westeuropa bis zur jüdischen Aufklärung, der Haskala. Abgekapselt von der nicht-jüdischen Umwelt, für sich, von außen ein sichtbarer Fremdkörper, den zu berühren die Nichtjuden soweit es ging vermieden, lebten sie im Ghetto, das nun, zur Entstehungszeit des Schauspiels, allerdings schon aufgelöst war. Im Gespräch zwischen Jakob, seinem Schwager Rheinberg und Rabbiner Friedheimer wird deutlich, was Herzl unter einem „neuen Ghetto“ verstand. Der Rabbiner bedauert die armen russischen Auswanderer und meint, sie selbst könnten froh sein, im „Vaterlande“ bleiben zu dürfen.

JAKOB. Aber fragt mich nur nicht wie!

FRIEDHEIMER. Wie immer! Wir genießen den Schutz der Gesetze. Es ist wahr, man sieht uns wieder scheel an – wie in der alten Zeit, als wir im Ghetto lebten. Aber die Mauern sind doch gefallen.

JAKOB. Die sichtbaren.⁵¹¹

Friedheimer ist der Meinung, daß das Ghetto auch seine guten Seiten gehabt habe, „[...] es blühten darin die Tugenden der Familie“, und er fordert Jakob auf, nicht darüber zu schimpfen.

JAKOB. Ich schelte sie nicht! Ich sage nur, wir müssen hinaus!

FRIEDHEIMER (*steht auf*). Und ich antworte Ihnen: wir können nicht! Als das wirkliche Ghetto noch bestand, durften wir es ohne Erlaubnis nicht verlassen – bei schwerer Leibesgefahr. Jetzt sind die Mauern und Schranken unsichtbar, wie Sie sagen. Aber auch dieses moralische Ghetto ist unser vorgeschriebener Aufenthaltsort. Wehe dem, der hinaus will! (*Geht*.)

[...]

JAKOB (*begleitet Friedheimer zur Tür. Die anderen bilden wieder achtungsvoll eine Gasse*.) Herr Doktor, diese Schranken müssen wir nur anders brechen, als jene alten. Die äußeren Schranken mußten von außen hinweggeräumt werden – die inneren müssen wir abtragen. Wir selbst! Aus uns heraus!⁵¹²

511 Herzl, *Das neue Ghetto*, 39.

512 Herzl, *Das neue Ghetto*, 40.

Die Frage nach den „verinnerlichten“ Ghettomauern wird ähnlich in Herman Heijermans⁵¹³ „Schauspiel in drei Aufzügen“ *Ghetto* aufgegriffen. In diesem aus dem Holländischen übersetzten Theaterstück, das 1898/99 entstand, geht es um den jungen Juden Rafael, der ein christliches Dienstmädchen liebt und mit ihm die jüdische Gemeinde verlassen will. Rabbiner Haeser will ihn davon abbringen, indem er ihn an „den jüdischen Geist“ erinnert, worauf Rafael entgegnet:

RAFAEL. [...] Ich fühle, daß der Geist, von dem ihr sprecht, unser Volk am Boden fesselt und es hindert am Emporsteigen – ich fühle, daß wir unser Ghetto sprengen müssen.

HAESER. Ghetto? Ghetto? Hahaha! Hört ihr's! Wo ist das Ghetto? Wir leben nicht mehr im Ghetto, Närrchen.⁵¹⁴

Doch Rafael ist der Meinung, die Juden würden nach wie vor in einem Ghetto leben und deswegen auch den Haß der Antisemiten auf sich ziehen:

RAFAEL. Ghetto? ... Die Tore sind niedergerissen, die Mauern sind geschleift – die Gräben sind geblieben, die Gräben unsres und ihres Hasses ...

HAESER. Ihr Haß! Sie haben uns verfolgt durch alle Zeiten. Wir nicht!

RAFAEL. Unser Haß! Unser Haß! Leugnen Sie's nicht, Rabbi Haeser! Sie haben uns aus dem Ghetto gelassen – aber wir sind doch drin geblieben – Wir haben uns zusammengehalten, uns gesucht. Wir haben uns für das auserwählte Volk gehalten – nein, schütteln sie nicht den Kopf – Sie haben es ja soeben selber gesagt. Wir haben sie als Fremde angesehen, als Fremde behandelt. Ihre Frauen haben wir ... bezahlt – die unsern haben wir geheiratet.⁵¹⁵

513 Herman Heijermans (Rotterdam 1864–1924 bei Amsterdam) war ein erfolgreicher Dramatiker und Erzähler, der vor allem dem Naturalismus verbunden war. Mit jüdischen Themen beschäftigte er sich in *Ahasverus* (1893), einem einaktigen Drama, das die Folgen eines Pogroms schildert, sowie in den Romanen *Sabbath* (1903) und *Diamantstadt* (1904).

514 Heijermans, Herman. *Ghetto*. Schauspiel in drei Aufzügen. Aus dem Holländischen übersetzt von Paul Raché. Leipzig: Philipp Reclam, [o.J.], 48. *Ghetto* dürfte in mehreren Textfassungen existieren, da eine niederländische Inhaltsangabe des Dramas einen vollkommen anderen Schluß hat als die mir bekannte deutsche Fassung. Dazu und zur sehr erfolgreichen Rezeption in den Niederlanden vgl. van der Zalm, Herman Heijermans' politieke scherts in één bedrijf *Puntje* wordt gespeeld op een feestelijke bijeenkomst aan de vooravond van het Kongres der Sociaal-democratische Arbeiderspartij, 534–536.

515 Heijermans, *Ghetto*, 49.

Wie Heijermans in *Ghetto*⁵¹⁶ thematisiert Herzl im *Neuen Ghetto*, wie es zu dieser Stellung der Juden kommen konnte, und zwar im Gespräch zwischen Jakob und Franz, als der Christ die Freundschaft aufkündigt. Jakob meint, für diesen, der aus einer Advokatenfamilie stamme, sei es leicht gewesen, Advokat zu werden. Seine Familiengeschichte aber sei von der Geschichte der Juden geprägt:

JAKOB. [...] Und uns hat nicht einmal die Natur zu dem gemacht, was wir sind, sondern die Geschichte. Mit Gewalt habt ihr uns auf das Geld geworfen – und jetzt sollen wir auf einmal nicht am Geld kleben! Zuerst habt Ihr uns tausend Jahre in der Sklaverei gehalten – dann sollen wir von einem Tag auf den anderen auch innerlich frei werden! Wer ist denn innerlich frei? Bist Du's? Ja, wir dürfen nicht einmal die Durchschnittsfehler haben, die jeder hat – sonst sind wir die elenden Juden!⁵¹⁷

Die Aufkündigung der Freundschaft empfindet er als Kränkung und Zurückweisung: „[...] Der da war noch der Beste! Und der konnte mir das antun. Ah, es ist zum Lachen – oder zum Weinen. Weg, Jude! Zurück in's Ghetto!“⁵¹⁸

Herzl versteht unter dem „neuen Ghetto“ die freiwillige Selbstbeschränkung der Juden auf ihren jüdischen Gesellschafts- und Lebenskreis und den Versuch des Nichtauffallens in der nichtjüdischen Umwelt, in der der Antisemitismus trotzdem immer stärker wurde. Sein Held Jakob fügt sich dieser Selbstbeschränkung nicht, er orientiert sich beruflich anders als seine jüdischen Verwandten und Bekannten und versucht ihnen begreiflich zu machen, daß ihre Geschäfte antisemitische Attacken auslösten. Auch gegen die immer offener gezeigte Judenfeindlichkeit des Rittmeisters setzt er sich zur Wehr, indem er ihn ohrfeigt und dem Duell nicht ausweicht. Seinen Versuch, dem „neuen Ghetto“ zu entkommen, muß er mit dem Tod bezahlen.

Die weiteren jüdischen Figuren sind nicht positiv gezeichnet, sondern Vertreter teilweise antisemitisch geprägter Typen.⁵¹⁹ Da gibt es zwei Börsianer: den zwie-

516 *Ghetto* von Herman Heijermans wurde in Wien am 9. Dezember 1903 nur leicht zensuriert zur Auf-führung freigegeben, ob es damals gezeigt wurde, ist nicht bekannt. Sicher aber wurde es anlässlich eines Gastspiels des Berliner Kleinen Theaters im Wiener Bürgertheater aufgeführt, die entsprechenden Kritiken erschienen am 21. April 1907. Aus diesen geht hervor, daß das Drama hier in einer veränderten Fassung zu sehen war, außerdem wurde die Aktualität in Frage gestellt: „Hinaus aus dem Ghetto! Diese Geste kennen wir bereits“, war in der *Neuen Freien Presse* zu lesen. Vgl. auch die Kritiken in: Neues Wiener Tagblatt und Arbeiter-Zeitung, 21. April 1907, Auszüge aus diesen und weiteren erschienen in der Neuen National-Zeitung, 9. Jg. 1907, 26. April 1907.

517 Herzl, *Das neue Ghetto*, 48.

518 Herzl, *Das neue Ghetto*, 55.

519 Zu dieser Interpretation vgl. auch Brude-Firnan, *The author, feuilletonist, and renowned foreign*

lichtig wirkenden Wasserstein, den das Dienstmädchen am Beginn des Schauspiels in Verdacht hat, sich an den Geschenken bedienen zu wollen, und den kultivierten und eleganten Rheinberg, der skrupellos und überheblich ist. In der Figur des getauften Dr. Bichler führt Herzl die Vergeblichkeit der Taufe als Konzept der Assimilation vor. Bichler, von Wasserstein gefragt, warum er sich taufen ließ, antwortet „[...] Was ich tat, ist die individuelle Lösung der Frage.“ Als Wasserstein nachfragt, entgegnet er weiter: „Oder wenigstens ein Versuch der Lösung ... Denn – unter uns – gelöst ist sie dadurch nicht.“⁵²⁰ Überraschend ist, daß selbst eine Figur wie Rabbiner Friedheimer, die aufgrund ihres Amtes eine Vorbildwirkung haben sollte, zwiespältig gezeichnet wird. Die ersten Worte des Rabbiners sind: „Herr Rheinberg, ich höre, die Börse ist flau.“ Sein Interesse an Geschäften verteidigt er mit dem Hinweis auf die Wohltätigkeit der Gemeinde: „Ja, wenn es der Börse gut geht, so habe auch ich Geld für meine Armen. Die Börse gibt.“⁵²¹ Ambivalent wird auch die Haltung des Rabbiners zum Antisemitismus gezeichnet:

FRIEDHEIMER. Die Bewegung hat auch ihr Gutes. Seit der Antisemitismus im Land ist, sehe ich wieder mehr Frömmigkeit. Der Antisemitismus ist eine Mahnung, daß wir treu zusammenstehen sollen, daß wir nicht dem Gott unserer Väter abtrünnig werden sollen – wie mancher es tat ... (*Beugt sich ein klein wenig vor und blickt nach Bichler hin.*)⁵²²

Ebenfalls nicht schmeichelhaft dargestellt sind die jungen jüdischen Frauen, die sich vor allem für neue Kleider interessieren. Eine Ausnahme ist Jakobs Mutter, Frau Samuel, in deren Rede Herzl die Pflicht einer jüdischen Ehefrau formuliert: „Eine jüdische Frau muß ihrem Manne noch mehr sein als eine christliche. Denn unsere Männer haben zu tragen, wenn sie hinaus kommen.“⁵²³

Positiver als die Juden zeichnet Herzl auch die Christen nicht: Rittmeister von Schramm ist ein antisemitischer Adeliger, der die Juden benutzt und, als er sich verspekuliert, ihnen die Schuld gibt. Und Franz, Jakobs Freund, sagt sich von ihm los, um sich die eigene Karriere nicht zu verbauen, hat aber wenigstens den Mut, dies offen auszusprechen.

correspondent Theodor Herzl turns toward Zionism and writes the manifesto *The Jewish State*, 222.

520 Herzl, *Das neue Ghetto*, 21.

521 Herzl, *Das neue Ghetto*, 38.

522 Herzl, *Das neue Ghetto*, 39.

523 Herzl, *Das neue Ghetto*, 27.

Ähnlich wie in Heijermans' *Ghetto*⁵²⁴ werden die Juden und Jüdinnen von Herzl sehr kritisch gezeichnet. Damit wollte er das Gute seines Helden Jakob ebenso herausheben wie seine Botschaft klar machen – die Notwendigkeit, aus dem „neuen Ghetto“ hervorzutreten, um sich zum Positiven hin ändern zu können. Das Problem an den Figuren ist, daß sie teilweise nach antisemitischen Mustern gezeichnet wurden, ein Problem, dessen sich Herzl vermutlich bewußt war. Der Autor in einem Brief an Arthur Schnitzler, vom 17. Dezember 1894:

„Ich will durchaus keine Vertheidigung oder ‚Rettung‘ der J[uden] machen, ich will die Frage nur mit aller Macht zur Diskussion stellen! Die Kritiker und das Volk sollen dann vertheidigen oder anklagen. Kann ich nur auf die Bühne so ist der Zweck schon erreicht. Was weiter geschieht ist mir Wurscht. (...) Ich will kein sympathischer Dichter sein. Aussprechen will ich mich – von der Leber u[nd] vom Herzen weg. Wenn dieses Stück in der Welt ist wird mir leichter sein.“⁵²⁵

Wie Alexander Steiner in seiner Arbeit *Theodor Herzls Theaterstücke* schreibt,⁵²⁶ bot der Autor das Schauspiel erst unter dem Pseudonym Albert Schnabel an. Da es unter diesem Namen unbeachtet blieb, lüftete er sein Pseudonym, auch gegenüber Adam Müller Guttenbrunn (1852–1923), der von 1892 bis 1896 das Raimundtheater leitete. Müller Guttenbrunn begründete seine Ablehnung des *Neuen Ghettos* folgendermaßen: „Ich habe das Schauspiel *Das Ghetto* von zwei gebildeten Männern lesen lassen, von einem Juden u. einem Christen, u. beide verwarfen das Stück, beide aus Opportunitätsgründen, [...]“. Steiner zitiert auch Herzls Kommentar (aus einem Brief Herzls an Arthur Schnitzler):

„Herr Müller Guttenbrunn hat das Stück gelesen und will es nur aus Rücksicht auf die Juden nicht spielen. Sie sind Jude, wie der Verfasser selbst, und können die Unternehmung wagen. Es gibt keinen vernünftigen jüdischen Rabbiner, der anders spräche als dieses Stück spricht. Es ist eine ehrliche Judenpredigt. Die Juden werden an den heimlichen Judenzeichen erkennen, dass ein wohlwollender Bruder zu ihnen aus dem Stück heraus redet.“⁵²⁷

524 Die Tendenz von Heijermans' *Ghetto* – die Propagierung der Ehe zwischen Juden und Nichtjuden – wurde ebenfalls sehr kritisch gesehen, etwa von S[amuel] Meisels in einem Nachruf auf den Autor.

Vgl. Meisels, S. Herman Heijermans, der Ghettoschilderer, in: *Menorah*, 3. Jg., Dez. 1925, Nr. 12.

525 Zitiert nach Steiner, *Theodor Herzls Theaterstücke*, 115.

526 Ausführlich stellt Steiner den Vorgang sowie Herzls Beweggründe dar, siehe *Theodor Herzls Theaterstücke*, 115 ff.

527 Herzl, Brief an Arthur Schnitzler, 3.4.1895. Der oben zitierte Teil des Briefes ist an Oskar Blu-

Wie auch aus anderen Briefen Herzls deutlich wird, wollte der Begründer des politischen Zionismus mithilfe des Theaters den Antisemitismus bekämpfen. Nach Steiner sah „[...] Herzl *Das neue Ghetto* als absoluten literarischen Neuanfang, als Hinwendung zum engagierten, sozial bewegenden, politischen Theater“.⁵²⁸ Weiters habe er vorgehabt, „[...] 4–5 Stücke in 4–5 Jahren auf diese Weise zu publicieren [...]“.⁵²⁹ Doch schon im Jahr nach der Entstehung des *Neuen Ghettos* – 1895 – begann Herzl, sich stärker für die zionistische Idee zu engagieren, sein dramatisches Schaffen trat in den Hintergrund. *Das neue Ghetto* kam schließlich am 5. Jänner 1898 am Wiener Carltheater zur Uraufführung,⁵³⁰ und zu den ersten Besuchern der Inszenierung gehörte auch Sigmund Freud.⁵³¹ Zu Herzls eigener Überraschung hatte er trotz der Problematik des Dramas keine Schwierigkeiten mit seinem Arbeitgeber (der *Neuen Freien Presse*, deren Redakteuren es nicht erlaubt war, darin über jüdische Fragen oder den Zionismus zu publizieren). „In der N[euen] F[reien] P[resse] wo man über mein Ghetto wüthete (...) war durch den grossen Theatererfolg die Stimmung zu meinen Gunsten umgeschlagen“, schrieb er in sein Tagebuch.⁵³² Insgesamt erhielt die Aufführung sehr zwiespältige Kritiken,⁵³³ was aufgrund der Probleme des Theatertextes nicht verwundert.

Auch die Berliner Aufführung 1898 im Thalia-Theater brachte zum Teil harsche Kritiken mit sich, etwa von Ludwig Geiger in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums*, der in seiner genauen Besprechung des Dramas dessen dramaturgische Mängel beschrieb und sich von den jüdischen Figuren im *Neuen Ghetto* distanzierte:

„Wir haben mit Leuten wie Rheinberg und Wasserstein keine Gemeinschaft. Wir dulden nicht, daß gewissenlose Spekulanten und protzenhafte Dümmlinge sich in unse-

mental gerichtet. Vgl. auch den Brief Herzls an Heinrich Teweles, 19.5.1895. Zitiert nach Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke, 117, 119.

528 Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke, 114.

529 Herzl, Brief an Arthur Schnitzler, 13.11.1894. Zitiert nach Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke, 114f.

530 Interessant ist, wie Herzl die Zensur umging: Auf Empfehlung des Direktors des Carltheaters, Jauner, las er das Schauspiel der Frau des Statthalters, also des Vorstehers der Zensurbehörde, vor. Dieser kam aber auch vorbei und lauschte der Vorlesung, worauf es ohne größere zensorische Beanstandung aufgeführt werden durfte. Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke, 125.

531 Sehr genau beschreibt Ken Frieden Zusammenhänge zwischen Herzls Theaterstück und Sigmund Freuds „Passover dream“. Vgl. Frieden, 1898. Sigmund Freud's Passover dream responds to Theodor Herzl's Zionist dream, 240–244.

532 Zionistisches Tagebuch, 5. Buch, 4.2.1898. Zitiert nach Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke, 126.

533 Zur Rezeption von Herzls *Das neue Ghetto* in Wien vgl. Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke, 126f.

ren Gesellschaftszimmern breit machen. [...] Wir wissen trotz aller Kränkungen, die wir erfahren, von ‚keinem moralischen Ghetto, das unser vorgeschriebener Aufenthaltsraum ist.‘

Wir haben keine Gemeinschaft mit den Herrn Rheinberg und Wasserstein, aber wir haben auch keine Sympathie mit Herrn Dr. Samuel. Herr Herzl will uns glauben machen, daß dieser ein Idealist und ein edler Schwärmer ist, der im Kampfe gegen die übermächtige Ungerechtigkeit zu Grunde gehen muß, wir aber halten ihn für einen Thoren, der ein Opfer seiner thörichten Verblendung werden muß.⁵³⁴

Nach einer detaillierten – und treffenden – Analyse der Figur Jakob Samuel schließt Geiger seine Kritik mit einer weiteren Distanzierung:

„Vielleicht passen die von Herzl geschilderten Verhältnisse auf Wien, besonders auf das Wien des Jahres 1893, wo das Stück wirklich spielt, auf uns passen sie nicht. Wir sind Deutsche, fühlen und handeln deutsch und werden, wenn wir auch in unserem Fortkommen durch ungerechte Zurücksetzungen gehindert, in unseren Privatbeziehungen durch Vorurtheil gekränkt werden, in unseren wissenschaftlichen und geschäftlichen, in unserer amtlichen und bürgerlichen Thätigkeit nicht gehemmt und beschränkt. Wir streben in Sprache und Gewohnheit, in Sitte und Lebensführung nach dem Ziel, alle Absonderlichkeiten und Unarten, Gebrechen und Fehler des alten Ghetto los zu werden. Wir streiten einen ehrlichen Streit, wir hoffen, weil wir der Geschichte vertrauen, auf einen Sieg der Gerechtigkeit – und darum fühlen wir uns von den Wahngestalten zurückgestoßen und verabscheuen in ehrlichem Hasse das *neue Ghetto*.“⁵³⁵

1898, als Ludwig Geiger diese Besprechung publizierte, war Herzl bereits als Begründer des politischen Zionismus ebenso berühmt wie umstritten, der erste zionistische Kongreß in Basel hatte 1897 stattgefunden, und Herzl wollte nun seine Theaterstücke für sein politisches Ziel einsetzen. Wie Mark H. Gelber beschreibt, wollte er den Antisemitismus anprangern, und zwar durch die Präsentation heimtückischer antisemitischer Figuren auf der Bühne bei gleichzeitiger Präsentation karikierter jüdischer Typen, wie sie – nach Herzls Ansicht – für das Leben in der Diaspora charakteristisch seien.⁵³⁶ Gelber: „A production would demonstrate dramatically the impossibility of a continued, dignified Jewish existence in the heart of Europe. His

534 Geiger, Ludwig. Th. Herzl: Das neue Ghetto, in: Allgemeine Zeitung des Judentums, Jg. 62/1898, Nr. 7, 78–81, 80.

535 Geiger, Ludwig. Th. Herzl: Das neue Ghetto, in: Allgemeine Zeitung des Judentums, Jg. 62/1898, Nr. 7, 78–81, 80 f.

536 Vgl. Gelber, Melancholy Pride, 29.

political work would come to suggest an attractive alternative for European Jews, which might be realized by modern Zionism.“⁵³⁷ Ludwig Geigers Kritik an Herzls *Das neue Ghetto* muß auch in diesem Zusammenhang gesehen werden, denn wie in den zitierten Passagen zum Ausdruck kommt, kritisierte Geiger nicht nur dessen ästhetische und dramaturgische Mängel, sondern auch die Aussage über ein „neues Ghetto“, die er als akkultrierter Jude, der von der jüdischen wie von der deutschen Umgebung geprägt war, nicht akzeptierte; außerdem, wie in einer späteren Kritik zu Nordaus *Doktor Kohn* zu lesen ist, lehnte er den Zionismus vollkommen ab.⁵³⁸

Tatsächlich prägte Herzls Ruhm als Begründer des politischen Zionismus die Rezeption seiner Dramen enorm, wie etwa anlässlich einer Aufführung des *Neuen Ghettos* 1919 in Wien zu lesen war. Otto Abeles, selbst glühender Zionist, schrieb einleitend, daß Herzl seine Dramen verworfen hätte: „Mit Recht. Herzl war kein Dramatiker.“ Weiters aber meint er:

„Gleichwohl ist uns diese Tragödie teuer und ihre Wiederaufführung die schönste Huldigung für den Genius des Meisters. [...]

Teuer, weil durch die Tat Herzls alle diese Konflikte längst überwunden sind, die dort oben im Rampenlicht die Herzen bewegen. [...] ... Welche Entwicklung seit jenem: ‚Nicht dies ist Lösung!‘ bis zu der jüdischen Bewegung der Gegenwart.

Das höchste Preislied für den, der dieses schlecht dramatisierte Zweckgedicht geschaffen hat, [ist] daß sein Inhalt längst veraltet ist – durch seine Tat, durch sein Lebenswerk.“⁵³⁹

Das Schauspiel *Das neue Ghetto* wurde vom Verfasser „Dr. Max Nordau in herzlicher Freundschaft zugeeignet“, wie in der Ausgabe des Dramas von 1920 zu lesen ist. Max Nordau⁵⁴⁰ war wie Herzl in den 1890er Jahren Schriftsteller und Korre-

537 Vgl. Gelber, *Melancholy Pride*, 29.

538 Vgl. Geiger, Ludwig. Max Nordau, Doktor Kohn, in: *Allgemeine Zeitung des Judentums*, 1898, Jg. 62, Heft 51, 605–606.

539 Abeles, Otto. *Wiener Komödienhaus*, in: *Wiener Morgenzeitung*, 2. Juli 1919.

540 Max Nordau (eigentl. Simon Maximilian Südfeld, Pest 1849–1923 Paris) ging nach Abschluß seines Medizinstudiums nach Paris, wo er als Feuilletonist, Kulturkritiker und Schriftsteller bekannt wurde. Als Verfasser kultur- und zeitkritischer Schriften wie *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1883), *Paradoxe* (1885) und *Entartung* (1892/93) wurde Nordau bekannt, seine Werke wurden in mehrere Sprachen übersetzt und viel diskutiert. Unter dem Einfluß der Dreyfus-Affäre setzte Nordau sich mit seiner jüdischen Herkunft auseinander und wurde zu einem der Mitbegründer der zionistischen Bewegung. Christoph Schulte über Max Nordau: „N.s *Entartung* hat das Schlagwort geliefert, aber mit der Pathologisierung jeglicher nicht-naturalistischer Avantgarde-Kunst auch jene Gedankenfigur einer außerästhetischen, quasi-medizinischen Ausgrenzung der ästhetischen Mo-

spondent deutscher Zeitungen in Paris. Später wurde er ein wichtiger Vorkämpfer des Zionismus, und er schrieb auch Theaterstücke.⁵⁴¹ *Doktor Kohn*⁵⁴² entstand 1897 und handelt in einer kleinen mitteldeutschen Universitätsstadt. Dr. Leo Kohn ist ein begabter Mathematiker, der eben einen angesehenen Preis einer schwedischen Akademie erhalten, aber keine Aussicht auf eine Stelle an der Universität hat. Dennoch bemüht er sich um Christine, die ihn auch liebt, aber aus einer adelig-protestantischen Familie stammt. Ihr Vater Julius Christian Moser ist ein getaufter und völlig assimilierter Jude, er ist – im Gegensatz zur weiteren Familie – mit der Wahl der Tochter einverstanden. Doch die Mutter und die Brüder lassen das nicht zu, bald ist die Familie völlig zerstritten, und die eigenen Söhne, seine Frau und deren Bruder greifen Moser an. Karl, Christines Bruder, beleidigt Kohn dermaßen, daß er sich einem Duell stellen muß. Im letzten Aufzug hat Moser mit seiner Familie – außer Christine – gebrochen. Kohn stirbt an den Folgen des Duells.

In den Druckfassungen trägt *Doktor Kohn* unterschiedliche Untertitel – „Ein Lebenskampf“ (Berlin: Ernst Hofmann & Co., o. J.) oder „Bürgerliches Trauerspiel aus der Gegenwart“ (Berlin: Ernst Hofmann & Co., 1899). Ein „Lebenskampf“ stammt vermutlich aus der Vorliebe Nordaus, Begriffe aus dem Darwinismus für ästhetische Erscheinungen zu verwenden. Interessant ist die Bezeichnung „bürgerliches Trauerspiel aus der Gegenwart“, die durchaus provokativ gemeint sein könnte, da im Zentrum dieses Trauerspiels (erstmal?) ein Jude steht. Dazu ein Ausschnitt aus einer Besprechung des *Doktor Kohn* von Theodor Herzl:

„Zwar die Socialisten haben ihrem Gegenwartsdrama doch allmählich die bürgerliche Achtung erzwungen. Aber wenn auch die sociale Frage gedichtet und endlich gespielt werden durfte, so ist das noch lange nicht der Fall bei anderen Fragen. Unsere zum Beispiel, die Judenfrage, darf nicht in die höhere Literatur eintreten. Erstens, weil sie schon endgiltig behandelt ist in Lessings *Nathan*. Zweitens, weil es eine Judenfrage überhaupt nicht gibt. Drittens, weil diese Frage die Eigenschaft besitzt, alle Leute furchtbar aufzuregen.“⁵⁴³

derne vorgezeichnet, die später durch andere Autoren und Ideologien angeeignet und in popularisierter und politisierter Form in Diktaturen des 20. Jahrhunderts zur herrschenden Praxis wurde.“

Christoph Schulte: Nordau, Max, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 454.

541 Nordaus Theaterstücke, etwa *Das Recht zu lieben*, wären eine weitere Analyse wert. *Das Recht zu lieben*, 1893 abgeschlossen und in Berlin aufgeführt, entstand als Gegenentwurf zu Ibsens *Ein Puppenheim* (1877). Vgl. Schulte, *Psychopathologie des Fin de Siècle*, 255 f.

542 Nordau, Max. *Doktor Kohn. Ein Lebenskampf*. Berlin: Ernst Hofmann & Co (o.J.), (5. Auflage). Dieser Ausgabe folgen die Inhaltsbeschreibung bzw. die Zitate.

543 Seff, Benjamin [= Theodor Herzl] Nordaus Doctor Kohn, in: *Die Welt*, 1899, Nr. 3, 13–15, 14. Wiederabdruck in Herzl, *Zionistische Schriften II*, 70.

Herzl meint weiter, daß *Nathan* nicht gering zu schätzen sei und zu seiner Zeit wohl das „letzte Wort“ war, doch:

„Schon sind die *Zeiten*, die für den Dichter des *Nathan* die späteren waren, vorüber. Die Judenfrage sucht eine andere dichterische Gestaltung, und es ist im Zusammenhang mit der ganzen Art, wie sich neuerlich die Geschicke unseres Volkes entwickeln, wenn es jetzt Juden selbst sind, die nicht mehr im Ghetto, nicht mehr im vertraulichen Flüstertone der Jargondichtung, sondern vor aller Welt das poetische Wort zur Judenfrage ergreifen.“⁵⁴⁴

Der bewußte (und zionistische) Jude Max Nordau nahm sich eines Themas an – der sogenannten „Judenfrage“ – das am Theater nur in der allbekanntesten Form des *Nathan* oder in antisemitischen Possen gezeigt wurde; daß er dabei die Form des bürgerlichen Trauerspiels wählte, sollte vielleicht signalisieren, daß nun auch die Juden ein Teil des Bürgertums waren und ihre Probleme wert, auf der Bühne gezeigt zu werden. Dass diese Einschätzung ihre Berechtigung hat, zeigt eine Besprechung von einem anonymen, vermutlich nichtjüdischen Verfasser, der sein Interesse an diesem Drama folgendermaßen ausdrückt:

„*Dr. Kohn* interessiert uns hauptsächlich nach zwei Seiten hin: einmal, weil er uns zeigt, wie sich in den Augen eines hochintelligenten Juden die Wirkungen des Antisemitismus darstellen, sodann aber weil wir an ihm sehen, welchen Grad von Verbitterung und Verzweiflung die antisemitischen Verfolgungen bei solchen Juden hervorrufen, die nichts Besseres wünschen, als mit vollem Herzen dem Volksstamm angehören zu dürfen, in den sie durch die Zerstreung des auserwählten Volkes verschlagen sind.“⁵⁴⁵

Das Scheitern der Emanzipation der Juden ist ein zentrales Motiv in *Doktor Kohn*, das sich nicht nur in der Geschichte des Titelhelden findet. Kohns Tod ist vielmehr eine Folge dieses Scheiterns, dessen sich die ältere Generation der Dramatis Personae, der getaufte Jude Moser und der Rektor Professor Kielholt, bewußt ist. Mosers Übertritt zum Christentum hatte seine Ursache im Krieg, in dem er die Nähe seiner christlichen Kameraden suchte, an ihren Festen teilnehmen wollte und sich daher zur Konversion entschloß. Vor seiner Ehe mit einer protestantischen Adligen war er bereits getauft, er hatte Vermögen, und deshalb wurde er von deren Familie

544 Seff, Benjamin [= Theodor Herzl] Nordaus Doctor Kohn, in: Die Welt, 1899, Nr. 3, 13–15, 14.

545 [o.A.] Ein neues Drama von Max Nordau, in: Die Welt, 1898, Nr. 41, 14–15, 15.

akzeptiert. Moser baute sein Leben und die Erziehung seiner Kinder auf der Hoffnung auf, sich vollständig assimilieren zu können.

MOSEK

[...]

Der Jude, der dem Getto entsprungen ist, muß eine Frau aus deutschem Stamme wählen, damit seine Kinder das Bewußtsein haben, von christlichen Vorfahren mitabzustammen. Und er muß sich entschließen, sein Leben in bescheidenem Dunkel zu verbringen. Er darf nicht die Eitelkeit haben, die Blicke auf sich zu ziehen. Für einen Juden allerdings etwas besonders Schmerzliches. Sehen Sie mich an. Mein Vater war der erste Bankier des Landes. Ein hochberühmter Mann. Ich löste die Firma auf und lebe in einem Winkel als schlichter Hausbesitzer, suche mich meinen Mitbürgern geräuschlos nützlich zu machen und habe nur den einen Wunsch, unbemerkt zu bleiben. Ich tauche unter. Die Nachkommen tauchen wieder auf. Die Söhne oder Enkel mögen wieder Ehrgeiz haben. Sie wird niemand mehr an den Großvater väterlicherseits erinnern.⁵⁴⁶

Im Verlauf der Handlung muß Moser einsehen, daß sein Versuch der Assimilation scheiterte, ja daß sein Verhalten – sein Stillschweigen über seine jüdische Herkunft gegenüber den eigenen Söhnen – dazu führte, daß diese bornierte Antisemiten wurden, die das Zerbrechen der Familie und Kohns Tod herbeiführten. Wie Moser glaubte Rektor Kielholt an die Emanzipation der Juden durch die Assimilation, die mithilfe von Konversion und Mischehen erreicht werden sollte. Kielholts erste Frau war Jüdin, nun setzt er sich vergeblich für den begabten Doktor Kohn ein und muß dabei wie Moser erfahren, daß diese Bemühungen umsonst waren: „Der Nachwuchs verhöhnt unsere Bestrebungen und lacht unsere Ideale aus. Wir sind die Vertreter einer Weltanschauung, die sich für besiegt erklären muß. Die Barbaren rasen über unsere Köpfe hinweg und wir bleiben zerstampft liegen.“⁵⁴⁷ Kielholt kann im weiteren freilich seine Position als Rektor behalten, dabei „aus der abscheulichen Wirklichkeit in die Kunst flüchten“⁵⁴⁸ und sich gegebenenfalls für jüdische Freunde einsetzen. Moser aber, der sein Leben auf der Assimilation aufbaute und nun deren und sein persönliches Scheitern erkennen muß, ist durch die Liebe seiner Tochter zu Kohn und dessen Tod wieder zum Juden und damit zum Außenseiter der Gesellschaft geworden.

⁵⁴⁶ Nordau, Doktor Kohn, 92.

⁵⁴⁷ Nordau, Doktor Kohn, 185.

⁵⁴⁸ Nordau, Doktor Kohn, 185.

Anders als für Moser stand für die weiteren jüdischen Figuren in *Doktor Kohn* ihre Identität nie in Frage. Seine Eltern beschreibt Kohn folgendermaßen: „Mein Vater und meine Mutter sind beide Juden alten Schlags, die anstößiges Judendeutsch reden und von ihren wunderlichen Bräuchen nicht lassen wollen.“⁵⁴⁹ Schon äußerlich sind die Eltern als gläubige Juden erkennbar, Frau Hannchen Kohn trägt einen „Scheitel“ (eine Perücke), Amschel Kohn wird in „schwarzem, langem schlotternden Rocke, mit langem ergrauenden Vollbart und einem kleinen schwarzen Seidenkäppchen aus fettiger Seide“ vorgestellt, laut Regieanweisung spricht er „mit jüdischer Aussprache, doch ohne Übertreibung“⁵⁵⁰. Kohns Eltern werden als gläubige Juden dargestellt, denen die Ideen der Haskala bereits zu weit gingen, wie Vater Kohn meint: „[...] Das sind diese neuen Sachen, auf die sich die Aufgeklärten soviel einbilden. Schöne Aufklärung. Sie sehen doch, wie weit man damit kommt. Mit der Orgel in der Betschul fängt es an und mit totschießen hört es auf.“⁵⁵¹ Sein Sohn Leo Kohn wird als Aufgeklärter präsentiert: „Herr Geheimrat, ich bin Jude aus Geschichts- und Charaktergründen. Um Glaubensfragen kümmere ich mich als Freidenker nicht. Ich lasse jeden auf seine Weise selig werden.“⁵⁵²

Diese Aufgeklärtheit des jungen Kohn wird von seinen Eltern nicht geteilt. Im Werben ihres Sohnes um Christine sehen sie vielmehr einen großen Fehler, den er büßen mußte, und sie lehnen sowohl Christine als auch Moser ab. Moser ist erst erschüttert über diese Ablehnung, sieht aber seine Mitschuld an Kohns Tod. Am Ende des Dramas werden ihm seine Fehler, aber auch sein weiterer Umgang mit der jüdischen Identität klar:

MOSER (*tief traurig*)

[...] Daß ich mich vom Judentum abwandte, war richtig. Ich möchte daran zweifeln, wenn ich mit deinem Oheim rede; sehe ich aber den alten Kohn vor mir, so bin ich wieder sicher. Das ist eine andere Menschheit, mit der ich nichts mehr gemein habe. Aber mein Fleisch und Blut ist es doch, wenn auch nicht mehr meine Seele, und das hätte ich meinen Kindern beibringen müssen.⁵⁵³

Der Hintergrund dieses Dramas wie auch von Herzls *Das neue Ghetto* ist das Ende der liberalen Ära und damit das Scheitern der Emanzipation der Juden. Der wachsende Antisemitismus bedingte auch die Infragestellung von assimilatorischen

549 Nordau, *Doktor Kohn*, 45.

550 Nordau, *Doktor Kohn*, 168, 169.

551 Nordau, *Doktor Kohn*, 187f.

552 Nordau, *Doktor Kohn*, 97.

553 Nordau, *Doktor Kohn*, 199f.

Konzepten wie der Taufe und der Mischehe; das Scheitern dieser Konzepte steht im Mittelpunkt dieses Dramas, und zwar in der Person des Kommerzienrats Moser. Nordaus Interesse an diesem Thema kann auch im Zusammenhang mit seiner Biographie gesehen werden; dazu Christoph Schulte:

„Als Nordau das Stück schrieb, trieb ihn auch das Problem der Mischehe um, die ja sowohl seitens der Rasseantisemiten als auch seitens der jüdischen Orthodoxie, im Stück verkörpert durch die antisemitischen Korpsstudenten bzw. die orthodoxen Eltern von Leo Kohn, abgelehnt wird. Denn er hatte mit der protestantischen Anna Kaufmann eine Tochter und mußte sich Gedanken über die Legalisierung seines Liebesverhältnisses zu ihr machen.“⁵⁵⁴

Wie nur ansatzweise in Herzls Schauspiel verkörpern die jüdischen Figuren in diesem Drama unterschiedliche Varianten jüdischer Identität (Assimilation bis zur Taufe, Tradition, Aufklärung); die nichtjüdischen Personen sind mit wenigen Ausnahmen Antisemiten. Dieser Antisemitismus zeigt sich in allen gesellschaftlichen Schichten, im ersten Akt etwa erst bei den Studenten, dann unter den Professoren. Der Antisemitismus der Studenten ist ein aggressiver Rassenantisemitismus, besonders bei einem Gast namens Riegel, der Schmiss und Monokel trägt. Sein Vokabular wirkt wie ein Vorbild für spätere Nazi-Schriften:

„Ich rieche die Bande sofort in jeder Verdünnung. Der Bursche, dem du vorhin die Hand reichtest, hatte doch sicher eine Judenfratze.“

„Also Judensprößling – [...] – hätte eigentlich gleich vermuten müssen – der Kerl hat etwas Kriechendes – gewisse süßliche, duckende Bewegungen, die mir gleich verdächtig vorkamen.“

„Geld! Immer Geld! Damit verseucht dieses Gezücht unser edelstes Blut.“⁵⁵⁵

Der Antisemitismus unter den Professoren wird vom Neid diktiert, wie sich etwa in der Rede Professor Havermanns zeigt:

„[...] Der mathematische Weltpreis für Kohn, ja wohl! [...] Das ist wieder ein lehrreicher Beitrag zur Kenntnis der Wege des internationalen Judentums.“

⁵⁵⁴ Schulte, *Psychopathologie des Fin de Siècle*, 290.

⁵⁵⁵ Nordau, *Doktor Kohn*, 11, 13, 14.

„Sie wissen so gut wie ich, daß ein Jude nie etwas wirklich Eigenartiges und Neues geschaffen hat.“⁵⁵⁶

1898, Jahrzehnte vor der Machtübernahme der Nazis, schuf Max Nordau in seinem *Doktor Kohn* diese Figuren; die Sprache, die er ihnen in den Mund legt, zeigt bereits eine Intensität des Hasses, wie sie für die antisemitische Propaganda der nationalsozialistischen Partei in den 1930er Jahren kennzeichnend wurde.

Ein Vergleich von Herzls *Das neue Ghetto* und Nordaus *Doktor Kohn* zeigt starke Ähnlichkeiten ebenso wie große Differenzen. Die Hauptpersonen beider Schauspiele sind junge, bewußte Juden, die sich über die Schranken hinwegsetzen und dafür mit dem Tod bezahlen; beide fallen in einem Duell. Dieser Aspekt der Dramen und dessen Zusammenhang mit Begriffen wie Ehre, männlicher Selbstdarstellung und der in ihrer Entstehungszeit wieder in Frage gestellten „Satisfaktionsfähigkeit“ von Juden wurde von Mark H. Gelber analysiert, der auch auf die zionistische Leseweise dieser Theaterstücke eingeht.⁵⁵⁷ Gelber bezieht in seine Studie auch Zeugnisse zeitgenössischer Rezeption mit ein; dennoch fehlt eine genaue Rezeptionsanalyse von Herzls *Neuem Ghetto* ebenso wie von Nordaus *Doktor Kohn*, beides Schauspiele, die zu ihrer Zeit – aufgrund der Prominenz der Autoren – heftig umstritten waren. Die Probleme der Dramen wurden dabei keineswegs übersehen, *Doktor Kohn* etwa wurde für seine zweifellos vorhandene Thesenhaftigkeit kritisiert; die eigentlichen Probleme von Aufführungen aber sah zumindest ein anonymer Zeitgenosse im Thema und der Reaktion der Antisemiten darauf:

„Die theoretische Auseinandersetzung nimmt in den Dialogen einen größeren Raum ein, als mit der Forderung von der fortschreitenden Handlung vielleicht verträglich ist, ein Uebelstand, dem aber leicht durch Striche abzuhelpfen sein würde. [...] Die eigentliche Schwierigkeit der Aufführung scheint uns darin zu liegen, dass der betreffende Theaterdirector mit einiger Berechtigung besorgen muss, sein Theater könne durch das Eingreifen antisemitischer Ruhestörer der Schauplatz wilder Unordnungen werden, da sie das Trauerspiel nicht als ein solches, sondern nur als eine gegen ihre Tendenzen gerichtete Streitschrift auffassen und mit denjenigen Mitteln bekämpfen würden, die bei ihnen nun einmal gangbar sind. Einer solchen unbequemen Unduldsamkeit entgegenzutreten, dazu gehört mehr Muth, als unseren Theaterdirectoren im allgemeinen eigen ist, und wir bezweifeln

⁵⁵⁶ Nordau, *Doktor Kohn*, 17, 18.

⁵⁵⁷ Vgl. Gelber, *Melancholy Pride*, 56f, 70 ff.,

deshalb, dass das Stück in absehbarer Zeit auf einer großen deutschen Bühne aufgeführt werden wird.“⁵⁵⁸

Der Verfasser sollte Recht behalten, trotz lebhafter Diskussion⁵⁵⁹ wurde *Doktor Kohn*, wie Christoph Schulte schreibt, in Deutschland nie aufgeführt: „Wegen seiner Aussagen über die Unmöglichkeit der Assimilation und gegen die Mischehe, nicht der künstlerischen Form wegen, galt es als nicht akzeptabel und ist nie auf einer deutschen Bühne gespielt worden.“⁵⁶⁰ In Wien wurde es 1914 in Zusammenhang mit der Aufführung des Dramas *Ketten* (1914 Neue Wiener Bühne, Gastspiel Rudolph Schildkraut) erwähnt: „Hier in den *Ketten* haben wir wahrhaft jüdische Figuren vor uns. Dieses vollsaftige, kernige, urwüchsige, unverblaßte und unverkränkelte Judentum wirkt noch unmittelbarer als Nordaus *Doktor Kohn* – unbeschadet dessen ganz hervorragenden, bleibenden Bedeutung!“⁵⁶¹

Erst 1924 und nur an wenigen Abenden war *Doktor Kohn* in Wien zu sehen, in Szene gesetzt von einem Ensemble, das sich aus Schauspielern der ehemaligen Wilnaer Truppe und Wiener jüdischen Künstlern zusammensetzte und außerdem *Ein verworfener Winkel* von Perez Hirschbein zeigte.⁵⁶² Interessant ist die Kritik von Otto Abeles in der zionistischen *Wiener Morgenzeitung*. Abeles hielt Nordaus Drama für ein „fragwürdiges Theaterstück“, als einen „Weckruf in Dialogform“:

„Die Moral des Dramas gipfelt so ziemlich in der Feststellung: Weil die anderen uns zurückstoßen und verachten, müssen wir Juden bleiben. Warum just ostjüdische Schauspieler dieses Drama aufführen, in welchem zerschmisse Coleurgecken, hochnäsige Husarenleutnants, schneidige Superintendents, unverfälschte ostelbische Blaublutdamen auftreten und die Konflikte des Schauspiels durch Haltung, Gebärde und schnoddrige Art der Sprache verständlich machen müssen – bleibt so ziemlich unerfindlich. Wenn man schon dieses Drama Max Nordaus spielt (gewiß nicht das Meisterwerk des verehrten Kämpfers und Publizisten), dann darf man ihm doch nicht die wichtigsten Wirkungen nehmen.“⁵⁶³

558 [o.A.] Ein neues Drama von Max Nordau, in: Die Welt, 1898, Nr. 41, 14–15, 15.

559 Zur Diskussion um Nordaus *Doktor Kohn* siehe etwa Seff, Benjamin [= Theodor Herzl] Nordaus Doctor Kohn, in: Die Welt, 1899, Nr. 3, 13–15; Geiger, Ludwig. Max Nordau, Doktor Kohn, in: Allgemeine Zeitung des Judentums, 1898, Jg. 62, Heft 51, 605–606.

560 Schulte, Psychopathologie des Fin de Siècle, 289.

561 [Anonym] Ketten. Zu Rudolph Schildkraut auf der Neuen Wiener Bühne, in: Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 22. Mai 1914.

562 Von 12. bis 15. August 1924 im Carltheater, vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“ (Diss.), 159.

563 O. A. = O[tto] A[beles]: „Dr. Cohn“, in: Wiener Morgenzeitung, 14. August 1924.

In anderen Kritiken wurde der Inhalt *Doktor Kohns* fast durchwegs als veraltet angesehen,⁵⁶⁴ nur für die *Neue Freie Presse* war das Thema „leider so aktuell wie nur je“, doch merke man, „daß sich das Drama in der Vorkriegszeit abspielt“, und meinte, besonders die „Frage des Religionswechsels“ sei viel zu „individuell, um nach *einem* Schema beantwortet zu werden.“⁵⁶⁵

1900 wurde ein weiterer Theatertext von Theodor Herzl, der sich mit einem jüdischen Thema beschäftigt, in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht,⁵⁶⁶ der „elegische Schwank“ *Im Speisewagen*.⁵⁶⁷ Darin befinden sich vier Personen: ein aufdringlicher Theaterdirektor, eine Fürstin, ein Herr und (manchmal) der Garçon. Der Theaterdirektor versucht, mit der Fürstin ins Gespräch zu kommen, wird aber vom Garçon blamiert und verläßt den Speisewagen. Der Herr und die Fürstin kommen ins Gespräch, der Herr erzählt, sie schon gesehen zu haben – beim „Turf in Goodwood“ und anderen gesellschaftlichen Ereignissen. Man unterhält sich ganz ausgezeichnet auf demselben gesellschaftlichen und sprachlichen Niveau, der Herr erzählt auch über sich selbst.

FÜRSTIN :

[...] ... Und Sie reisen viel?

DER HERR :

Die Hälfte des Jahres. Ich habe keine andere Passion. Wenn ich einmal ein paar Monate stilliege, geschieht es nur, um die Reiselust in mir bis zur Wut anzustacheln. Ich kenne alle großen Städte und alle Länder und bin überall ein Fremder. [...] ... Überall kenne ich die Leute, die mich nicht kennen, und das ist so amüsam.⁵⁶⁸

Die Fürstin meint im Weiteren, auf Reisen müsse man aufpassen, wen man treffe: „Es gibt auf Reisen unmögliche Menschen, denen man kaum ausweichen kann: Geschäftsleute, Pöbel, Juden ...“⁵⁶⁹ Vor dieser Bemerkung wick der unbekannt Herr den Fragen der Fürstin nach seinem Namen aus, nun aber, nach weiterem In-

564 Vgl. Wiener Morgenzeitung, 14. August 1924; Arbeiter-Zeitung, 17. August 1924; Wiener Zeitung, 13. August 1924.

565 Neue Freie Presse, 14. August 1924. [Hervorhebung im Original.]

566 Zur Erstveröffentlichung 1900 in der *Neuen Freien Presse* und weiteren Veröffentlichungen vgl. Steiner, Theodor Herzls Theaterstücke, 149.

567 Herzl, Theodor. Im Speisewagen. Ein elegischer Schwank (maschineschriebenes Manuskript, Spielfassung, 6 S.), in: NÖLA 729; gedruckt in: Teller, Davids Witz-Schleuder, 44–53. Am Anfang der Zensurfassung findet sich eine Beschreibung der handelnden Personen, allerdings fehlt der Schluß des „Schwankes“, der nur in der gedruckten Fassung nachzulesen ist.

568 Herzl, Im Speisewagen (in: Teller, Davids Witz-Schleuder), 49.

569 Herzl, Im Speisewagen (in: Teller, Davids Witz-Schleuder), 51.

sistieren ihrerseits, nennt er ihn. „DER HERR: [...] (*entschlossen*) Nun Durchlaucht – ich heiße Cohn.“ Worauf die „verduzte“ Fürstin den Speisewagen verläßt. „DER HERR: (*für sich*) Das war vorauszusehen ...“⁵⁷⁰ Der „elegische Schwank“ schließt mit den Worten: „Der Zug braust weiter.“

So kurz dieser Theatertext auch ist, zeigt er doch sehr dezidiert, daß der Antisemitismus für Herzl unüberwindbar war. Denn die Fürstin und der Herr unterhalten sich sehr gut, bis er seinen Namen nennt; mit dessen Erwähnung aber ist jedes weitere Gespräch unvorstellbar geworden, eine Kluft, die nicht zu überbrücken ist, hat sich aufgetan. Alexander Steiner interpretiert diesen Text als eine Weiterentwicklung von Herzls Sichtweise:

„Herzl selbst ging ursprünglich davon aus, daß die Kritikansätze der Antisemiten begründet seien und ein entsprechendes nichtjüdisches Verhalten seitens der Juden zur vollkommenen Assimilierung bzw. zum Anerkennen der Juden als gleichgestellte Glieder der Gesellschaft – also zum Verschwinden des Antisemitismus – führen müsse. Er stellte jedoch bald fest, daß die tief verwurzelten Vorurteile nicht so leicht aus der Welt zu schaffen sind, was er in *Im Speisewagen* zum Ausdruck bringt.“⁵⁷¹

Außerdem, so Steiner, zeige Herzl in der Figur Cohn einen selbstbewußten Juden, der in sich selbst ruhe, zu seinem Judentum stehe und durch antisemitisches Verhalten nicht eingeschüchtert werden könne.⁵⁷² Zieht man die Figur des Jakob Samuel aus dem *Neuen Ghetto* zum Vergleich heran, so wird Steiners Interpretation des Schwankes bestätigt.

Trotz der Kürze dieses Theatertextes und obwohl er auch als ein „Feuilleton in Dialogform“⁵⁷³ gelesen werden kann, gelingt es Herzl gut, eine wehmütig klagende, elegische Stimmung zu vermitteln, ohne daß der Text anklagend oder weinerlich wirkt. *Im Speisewagen* wurde, soweit bekannt, nur 1914 von der Jüdischen Bühne in Wien aufgeführt.⁵⁷⁴

1908, rund zehn Jahre nach *Doktor Kohn*, entstand *Israel*, ein „Stück in drei Aufzügen“⁵⁷⁵ von Henry Bernstein.⁵⁷⁶ Es „spielt in Paris zur Zeit der Affäre Drey-

570 Herzl, *Im Speisewagen* (in: Teller, Davids Witz-Schleuder), 53.

571 Steiner, *Theodor Herzls Theaterstücke*, 151.

572 Vgl. Steiner, *Theodor Herzls Theaterstücke*, 151.

573 Steiner, *Theodor Herzls Theaterstücke*, 151.

574 Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 268 f.

575 Bernstein, Henry. *Israel*. Ein Stück in drei Aufzügen. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Rudolph Lothar. Berlin: Theaterverlag Eduard Bloch, o.J.

576 Henry Bernstein (Paris 1876–1953 ebenda), setzte sich in der Dreyfus-Affäre für den Angeklagten

fus“,⁵⁷⁷ die Handlung setzt in der Halle eines exklusiven Männerclubes ein. Der junge, reiche und angesehene Thibault steht am Anfang einer politischen Karriere, deren Erfolg auf seiner antisemitischen Agitation gegen Juden gründet. Nun will er gegen den Juden Justin Gutlieb vorgehen, weil dieser antiklerikale Kreise finanziell unterstützte. Er demütigt ihn und fordert ihn zum Duell. Doch im weiteren wird klar, daß es zwischen Thibaults Mutter Agnes, einer angesehenen Herzogin, und Justin Gutlieb eine Verbindung gibt, denn tatsächlich ist Thibault Gutlieds illegitimer Sohn. Mit dieser Eröffnung kommt Thibault nicht zurecht, er denkt an den Freitod oder das Priesteramt. Dagegen kämpft Gutlieb, der Thibault sagt, er wolle nicht auch ihn (wie Agnes) an die Kirche verlieren – und außerdem sei er jüdischer Abstammung. Thibault erschießt sich daraufhin.

Bei Nordau wird der angesehene Kommerzienrat Julius Christian Moser, ein getaufter und assimilierter Jude, durch die Liebe seiner Tochter zu Doktor Kohn gezwungen, sich wieder als Juden zu sehen. In der Folge hat er keinen festen Platz in der Gesellschaft, zwischen seiner Frau und ihm hat sich ein Abgrund aufgetan, der, wie er weiß, nicht mehr zu überbrücken ist. Der ehemalige Jude Moser wurde also wieder zum Juden gemacht; zudem ist er nun ein Außenseiter, der weder von der nichtjüdischen (seiner Familie) noch von der jüdischen (den Kohns) Gesellschaft akzeptiert wird. Auch Herr Cohn in Herzls Schwank *Im Speisewagen* wird als Gesprächspartner nur geduldet, solange er ein Herr und noch kein Herr Cohn ist; seinen Namen zu nennen, fällt ihm nicht leicht, er tut es aber. Der Jude Justin Gutlieb, Hauptfigur in Bernsteins *Israel*, hat dem Judentum nie den Rücken gekehrt und war trotzdem ein angesehenes Mitglied der Gesellschaft. Die drei Theatertexte haben die gleichen Grundthemen: das Scheitern der Emanzipation der Juden und das Aufkommen eines rassisch begründeten Antisemitismus. Neu hinzu kommt die politische Benutzbarkeit des Antisemitismus als Element populistischer Politik.

Wie in *Doktor Kohn* ist es auch in *Israel* die ältere Generation, hier in Gestalt von Thibaults Onkel Graf Grégenoy, die versucht, die von ihr gelebten Ideale der Emanzipation zu verteidigen (in Rehfischs *Die Affäre Dreyfus* wird diese Funktion Zola zugeschrieben). Als Grégenoy von Thibaults bevorstehendem Eingreifen gegen Gutlieb erfährt, versucht er seinen Neffen und dessen Mitstreiter von der Unsinnigkeit ihres Vorhabens zu überzeugen, indem er sich für Gutlieb einsetzt

ein und war Dramatiker und Theaterdirektor. Viel gespielt wurde *Le marché* (*Der Markt*, UA 1900), er verfaßte aber auch weitere, gut gebaute Stücke im Salon-Dekor, die häufig inszeniert wurden. In den 1930er Jahren verblaßte Bernsteins Ruhm, 1940 bis 1946 war er im amerikanischen Exil.

577 Diese Angabe stammt vom Programmzettel der Inszenierung des Jüdischen Kulturtheaters, wo *Israel* unter dem Titel *Der Jude Justin Gutlieb* im März 1938 geplant war.

und darauf hinweist, daß es Gutliebs Glaubensgenossen ebenso treffen werde wie diesen selbst.

THIBAULT.

Und das werfen Sie uns vor? Aber lieber Onkel, unsere Politik besteht doch darin, die Rasse als solche unmöglich zu machen, die öffentliche Meinung gegen sie aufzubringen.

[...]

THIBAULT.

Und ich war immer der Meinung, daß die Schlacht vor allem auf dem Boden unserer Gesellschaft geschlagen werden muß.

GRÉGENOY.

Warum denn?

THIBAULT.

Weil es feig und eitel ist, einen jüdischen Schneider zu boykottieren, einen Kramladen zu plündern, die armen Teufel zu plagen und zu schinden. Wir werden die jüdische Invasion nur dadurch aufhalten, indem wir die Führer schlagen, die großen Juden, die in Wahrheit zu fürchten sind. Denen wir törichterweise unsere Städte, unsere Salons ausgeliefert haben, und deren Siege und Triumphe ganze Mückenschwärme von kleinen Hebräern anziehen, die von allen Seiten in unsere Kreise dringen.⁵⁷⁸

Trotz des Einsatzes seines Onkels Grégenoy und der versuchten Intervention seiner Mutter Agnes bleibt Thibault hart; als er im Lauf des Dramas erfährt, daß er der illegitime Sohn Gutliebs ist, zerbricht er an dieser Härte.

Interessant ist Gutliebs Erklärung für sein Engagement in der Unterstützung antiklerikaler Kreise. Gutlieb spendete gegen die Kirche, weil ein Priester kein Gespräch zwischen ihm und Agnes erlaubte, sondern ihn zurückstieß und weitere Treffen verbat. Diese Verweigerung wirft er auch Agnes vor, und als er sieht, daß Thibault erwägt, Priester zu werden, also sich ebenfalls ausschließlich der Kirche zu widmen, weist er ihn auf seine jüdische Herkunft hin und zieht seine Worte, er wolle nur Gott dienen, in Zweifel.

Weitere Parallelen zwischen den beiden Theatertexten finden sich in der Auseinandersetzung mit den christlichen (katholischen und protestantischen) Kirchen, die in beiden Theaterstücken einem Teil der Antisemiten die Begründungen für ihren Antisemitismus liefert; außerdem in der Tatsache, daß es in beiden Theatertexten eine ältere Person gibt (Moser bzw. Agnes), die ihre jüdische Herkunft bzw.

578 Bernstein, Israel, 20.

ihren Umgang mit einem Juden versteckten und verschwiegen hat – und durch dieses Verschweigen die Katastrophen beider Dramen – den Tod der Nachkommen – auslöste.

Im Drama *Israel* wird der Antisemitismus auf vielfältige Weise diskutiert, man spricht etwa über Italien und England, wo es keinen Judenhaß gebe, und kommt auf die Gründe desselben in Paris zu sprechen:

THIBAULT.

Ich wünsche ihnen dort das beste und glücklichste Leben. Wir wollen ja nicht den Tod der Juden. Wir wollen nur, daß sie fortgehen sollen. Ich hasse sie nicht, ich habe nur einen Widerwillen gegen sie. Einen instinktiven, unbesiegbaren Widerwillen.

MORICE.

Ekel.

GILBERT.

Ekel im Superlativ.⁵⁷⁹

Wieder versucht Grégenoy die junge Generation zu beeinflussen, er erklärt, daß auch er aus guter Familie stamme und dennoch keinerlei ähnliche Empfindungen habe und auch bei Juden verkehre: „Ich treffe dort sehr oft Ihre Freunde, Ihre Parteigenossen, die in der Garderobe sorgfältig ihren Antisemitismus ablegen.“⁵⁸⁰ Thibault erwidert, daß seine Eltern ebenfalls gesellschaftlich mit Juden verkehrt hätten, dennoch empfinde er seit der „Kindheit für die Juden eine Abneigung, die sich immer auch auf die Mischlinge erstreckte“.⁵⁸¹ Weiters erklärt Thibault aber auch die politische Benutzbarkeit des Antisemitismus:

THIBAULT.

[...] Wir bekämpfen die Juden nicht, weil sie uns mißfallen, nicht, weil wir sie nicht mögen, sondern weil sie uns im Wege stehen. Unsere Partei will ein aristokratisches und christliches Frankreich. Und dieses Frankreich wird erst erstehen, wenn der geheiligte Boden keinen Juden mehr beherbergt.

MAUVE.

Bravo!

GILBERT.

Und du weist ihm den Weg, Thibault. Den Weg hinaus!

579 Bernstein, *Israel*, 21.

580 Bernstein, *Israel*, 21.

581 Bernstein, *Israel*, 21 f.

THIBAUT.

Der Jude bleibt immer ein fremdes Element. Und so haben wir nur einen Schlachtruf: hinaus mit den Fremdlingen! Und ich kenne kein anderes Programm!

(*Allgemeines Bravorufen und Händeklatschen.*)⁵⁸²

Auffallend ist eine weitere Parallele zwischen *Doktor Kohn* und *Israel*. In *Doktor Kohn* erklärt Moser, daß er nicht im Vordergrund stehen wolle, sondern versuche, sich den „Mitbürgern geräuschlos nützlich zu machen“ und „unbemerkt zu bleiben“. Dazu eine Beschreibung Gutliebs aus dem Mund des Antisemiten Sallaz: „Man sieht ihn nur vorüberhuschen. Er geht vorbei, berührt seinen Hut, krümmt die Schultern, senkt die Augen. Ein Schatten.“⁵⁸³ Und die Regieanweisung: „Erscheinung und Gang sind ganz so, wie Sallaz sie geschildert hat.“⁵⁸⁴ Im weiteren Verlauf beider Dramen können weder Moser noch Gutlieb weiterhin unauffällig bleiben, im Gegenteil, aufgrund ihrer jüdischen Herkunft werden sie von einem akzeptierten oder zumindest stillschweigend geduldeten Mitglied der Gesellschaft zum Außenseiter.

Israel wurde am 1. Dezember 1925 in der Wiener Rolandbühne als Komödie aufgeführt⁵⁸⁵ und in der *Wiener Morgenzeitung* etwas ironisch besprochen:

„Das nenne ich mir ein Judenstück! Wenn schon die Gegensätze aufeinanderplatzen, dann soll es wenigstens dafürstehen. Ein Rassenantisemit demütigt einen Juden, der – siehe *Gesellschaft* – in einem hochadeligen Klub verkehrt. Und siehe da, der Jude ist der Vater des Rassenantisemiten. Anlaß zu niederschmetternden Enthüllungen, Anklagen, seelischen Erschütterungen und Behandlung der Judenfrage. Immerhin gutes, prompt wirkendes Theater. [...]“⁵⁸⁶

In anderen Blättern wurde die Aktualität des Dramas in Frage gestellt.⁵⁸⁷ Laut *Wiener Tag* vom 6. März 1938 hatte *Israel* „vor Jahren im Deutschen Volkstheater einen großen Erfolg“;⁵⁸⁸ unter dem Titel *Der Jude Justin Gutlieb* stand das Drama im Jü-

582 Bernstein, *Israel*, 22.

583 Bernstein, *Israel*, 11.

584 Bernstein, *Israel*, 24.

585 Vgl. Hanak, *Leopoldstädter Ortmetamorphosen*, 149.

586 *Wiener Morgenzeitung*, 3. Dezember 1925.

587 Vgl. *Neues Wiener Tagblatt*, 3. Dezember 1925; *Neue Freie Presse*, 8. Dezember 1920.

588 Diese Angabe kann nicht bestätigt werden, das Drama findet sich in den genau aufgearbeiteten Spielplänen des Volkstheaters nicht. Vgl. Teichgräber, *Das Deutsche Volkstheater und sein Publikum*.

dischen Kulturtheater am 10. März 1938 auf dem Programm, ob die Premiere noch stattfand, ist unklar.

* * *

Ein „Trauerspiel der Assimilation“ nannte Theodor Herzl das Theaterstück seines Freundes und Mitstreiters Max Nordau. Diese Bezeichnung paßt zu den weiteren in diesem Abschnitt besprochenen Dramen – Herzls *Das neue Ghetto* und *Im Speisewagen*, Bernsteins *Israel*. Als „Trauerspiel der Assimilation“ kann man aber auch die Ereignisse des Zeitraums von 1894 bis 1908, als diese Theatertexte entstanden, bezeichnen. Die Emanzipation und die Assimilation wurden nun aufgrund des immer stärker werdenden Antisemitismus in Frage gestellt. Versuche der vollkommenen Anpassung wie die Taufe und die Heirat in die dominierende christliche Gesellschaft wurden von rassistischen Antisemiten vehement und aggressiv abgewehrt. Die oben besprochenen Theatertexte spiegeln viele Facetten, die im zeitgenössischen Diskurs um jüdische Identität/en auftauchten.⁵⁸⁹ Und die Autoren Herzl und Nordau scheuten die Kontroverse keineswegs. Besonders Herzl war am Beginn seiner Karriere als Zionist noch der Meinung, daß die Juden aufgrund ihres Daseins in der Diaspora selbst am Antisemitismus mitschuld seien. Diese Meinung und die daraus erfolgte negative Darstellung von Juden auf der Bühne brachten ihm heftige Ablehnung ein, die sich aber auch gegen seine Idee des politischen Zionismus richtete. Mit der gleichen Vehemenz wurde Max Nordaus *Doktor Kohn* abgewiesen. Denn anders als Herzl, Nordau und Bernstein, die die Dreyfus-Prozesse in Paris miterlebten und daher an der Möglichkeit einer Emanzipation der Juden innerhalb der christlichen Gesellschaft mehr und mehr zweifelten, erkannten die deutschen und österreichischen Juden noch nicht das „Trauerspiel der Assimilation“, in dessen Prolog sie dennoch bereits mitwirkten.

DIE „POGROMDRAMEN“

„Das Wort *Pogrom* (russisch: Gewitter) wurde erstmals 1871 benutzt, um einen Angriff auf Juden durch die griechische Minderheit in Odessa zu beschreiben. [...]

Die Ermordung von Alexander II. am 1. März 1881 verschlechterte die Situation der Juden erheblich. Antijüdische Unruhen brachen unmittelbar danach in Südwestrußland aus und dehnten sich auf die Ukraine aus. [...]

⁵⁸⁹ Zur Rezeption von Herzls *Das neue Ghetto* und *Im Speisewagen* sowie Nordaus *Doktor Kohn* vgl. auch Hausenbichl, „Wie ein Mantel ohne Kern“.

In der Regierungszeit des letzten Zaren, Nikolaus II., erreichte der staatliche und volkstümliche Antisemitismus als eine Reaktion auf die revolutionäre Bewegung ungeahnte Ausmaße. [...]

In diesen Jahren organisierte die von der Regierung unterstützte ‚Schwarze Hundertschaft‘ antisemitische Gewalttaten. Das Pogrom von Kischinew im April 1903 war brutaler und grausamer als alle Überfälle in den 1880ern. In der Absicht, von revolutionärer Agitation abzulenken, ermutigten die örtlichen und zentralen Behörden diese antijüdischen Gewalttaten sogar noch nach der russischen Niederlage im Krieg gegen Japan und nach der Revolution von 1905. Die Pogrome hörten bis 1907 nicht auf, so daß der Innenminister, Piotr Stolypin, besorgt war, daß diese außer Kontrolle geraten könnten. Nicht zuletzt aufgrund der beginnenden jüdischen Selbstverteidigung und lautstarker Proteste auch aus dem Ausland fanden diese Massaker ein Ende.⁵⁹⁰

Viele der jiddischen Dramatiker stammten aus Osteuropa, sie selbst oder ihre Familien erlebten die Pogrome, unter deren Eindruck eine ganze Reihe von Theatertexten entstanden.⁵⁹¹ Dazu gehört Ossip Dymows *Höre Israel*, über das Jesekiel Lifschütz 1921 schrieb:

„*Schma Jisroel* ist das populärste Drama Dymows, das auf allen besseren jüdischen Bühnen gespielt wird.

Es ist eine Tragödie auf dem Hintergrunde des Pogroms und der spezifischen Ausnahmelage der Juden im alten Rußland. Das Pogromdrama und die Pogromerzählung sind eben spezifische Formen der jüdischen Literatur, wie der Pogrom selbst ein charakteristischer Faktor unserer Geschichte geworden ist. Andere Kulturkreise der Neuzeit haben das revolutionäre Drama, das Freiheitsdrama gezeitigt – wir pflegen an dessen Statt das Pogromdrama, das Drama des verzweiflungserfüllten *Schma Jisroel*. Herrscht dort ein Pathos befreiender Empörung, berausenden Selbstaufschwingens – so gehen wir auf in der Wehmut des Klagens: ‚Far wus? far wus?‘⁵⁹²

590 Bartal, Staatlicher Antisemitismus in Osteuropa, in: Universalgeschichte der Juden, 190.

591 Dazu gehört etwa Abraham Goldfadens *Dr. Almosado*, über das in der Encyclopaedia Judaica zu lesen ist: „In *Doctor Almosado* (1882), he reacted to the pogroms of 1881 and even though he transposed the scene of the dramatic action to 14th-century Palermo, his audience sensed its timeliness and its veiled references to their sad plight.“ S. L. Goldfaden, Abraham, in: Encyclopaedia Judaica, vol. 7, Sp. 715–717, 716. Der jiddische Dramatiker Jacob Wachsmann schrieb das Pogromdrama *In jenen Tagen* (1906). Vgl. Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater, Bd. 5, 3771–3780 (jidd.).

592 o.A. [vermutlich Jesekiel Lifschütz], *Schma Jisroel*, in: Jüdisches Theater, 1. Juni 1921, Jg. 1, Nr. 8.

Höre Israel (Shma Yisroel, Sch'ma Jisruel),⁵⁹³ Drama in drei Akten von Ossip Dymow⁵⁹⁴, entstand 1903 in russischer Sprache,⁵⁹⁵ laut Vorrede des Autors in der verwendeten jiddischen Ausgabe spielt es in Bialystok (Nordostpolen). „Shma Yisroel“ lautet der Beginn des jüdischen Glaubensbekenntnisses, und um den Verlust des Glaubens geht es in diesem Drama. Es handelt nach einem Pogrom und zeigt dessen Auswirkungen in der Familie Schiffer, die aus dem Vater Aaron, seiner Frau Sarah, der Tochter Chana und dem Sohn Leon besteht. Leon lebt eigentlich in St. Petersburg, ist aber in seine Heimatstadt gekommen, um seiner Familie während des Pogroms beizustehen. Dabei wird er schwer verletzt und stirbt; seine Schwester wird vergewaltigt. Bei Leons Begräbnis stellt sich heraus, daß er getauft war. Sarah ist erschüttert über die Taufe, aber auch über das Verhalten der jüdischen Mitbürger, die das Begräbnis ignorieren und sie und ihre Familie nun meiden. Aaron hadert mit Gott, er kann weder den Tod des Sohnes verwinden noch die Weigerung seiner Tochter, zu heiraten. Am Ende des Dramas schließt er sich in einem Zimmer ein, er ist für die Familie nicht mehr erreichbar. So bleibt das Ende offen, aber es ist klar, daß Aaron Schiffer in den Freitod geht.

Das zentrale Motiv dieses Dramas ist die Auseinandersetzung Aaron Schiffers mit seinem Glauben, der durch den Verlust des Sohnes verloren geht, es bestimmt den Aufbau von *Höre Israel*. In jedem Akt erhält der alte Aaron Schiffer einen weiteren Schlag, der sein Vertrauen in Gott erschüttert: Im ersten Akt zeichnet sich der Tod des Sohnes ab, dieser stirbt an seinen Verletzungen, im zweiten Akt wird die Vergewaltigung der Tochter deutlich, im dritten Akt stellt sich heraus, daß Leon getauft war und sein Vater wählt den Freitod.

Schiffer kann nicht begreifen, daß ihn als gläubigen und regelmäßig betenden Juden, als einem ordentlichen Mitglied der Gemeinde, ein derartiges Schicksal treffen könne. Er fühlt sich von Gott ignoriert und beschließt den Suizid. Diese Denkart und Konsequenz der Hauptfigur wurde in einer Besprechung des Dramas, die anlässlich der Inszenierung der Freien Jüdischen Volksbühne 1921 erschien und vermutlich von Jesekiel Lifschütz verfaßt worden ist, sehr kritisch als „unjüdisch“ gesehen:

593 Dymow, Ossip. *Shma Yisroel (Höre Israel)*. Ein Drama in drei Akten, in: Dymow, Ossip. *Dramen und Erzählungen*. New York: Bialistoker Center, 1943, 11–57 (jidd.).

594 Ossip Dymow (Bialystok 1878–1959) schrieb erst in russischer, später in jiddischer Sprache. Zu seinen am häufigsten gespielten Dramen gehören auch *Der ewige Wanderer* und *Der Sänger seiner Trauer*. Vgl. „Was geschieht, wenn junge Männer verheiratet werden“; Dalinger, Quellenedition, 135.

595 Vgl. Zylberweig, *Leksikon fun yidishn teater*, Bd. 1, 557f. (jidd.).

„Aron Schiffer – die Hauptgestalt des Dramas – wirkt auch von der Bühne als eine tote Konstruktion: nicht glaubhaft erscheint seine Empörung gegen Gott, verletzend äußerlich und unjüdisch ist seine naive Auffassung des Gebetes als Leistung für eine Gegenleistung, zu weit hergeholt das Räsonnieren über ‚Gerechtigkeit und Erbarmen‘, das leider auch die Darstellung zu wichtig genommen hat.

Mit dieser Antithese: Gerechtigkeit – Erbarmen hat es übrigens eine eigene Bewandnis. Sie ist religionsphilosophisch angehaucht, will in die Dichtung ein weltanschauliches Motiv hineinragen und ruft dabei eine mißverständliche Beleuchtung des Ganzen hervor: ‚Gerechtigkeit‘ gilt nämlich für den popularwissenschaftlichen Gesichtspunkt als Wesenspostulat des ‚Alten Testaments‘ im Gegensatz zum ‚Erbarmen‘, das ein besonderes Privilegium des ‚Neuen Testaments‘, des Christentums, sein soll. Zerfallen mit seinem Gott, ruft nun der alte Aron Schiffer aus: ‚Nicht Gerechtigkeit – Erbarmen brauchen wir.‘ Und es klingt hier wie ein leichtes Spiel mit schwerwiegenden Begriffen, die sich der Dichter nicht recht zu eigen gemacht zu haben scheint, die er nicht in ihrer Tragweite erfaßt hat.

[...]

Diese innere Unzulänglichkeit des Dymowschen Werkes interessiert uns hier deshalb so besonders, weil sie eine typische Begründung hat: dies ist die Brechung jüdischer Lebenserscheinungen durch die Psychik einer fremden Kultursphäre. Denn das Werk ist fremdsprachig konzipiert, setzt nicht den spezifisch jüdischen Zuschauer voraus, es fehlt da von vornherein das unmittelbar Jüdische. So mag es vielleicht auf der russischen oder deutschen Bühne den Eindruck eines lebensvollen Kunstorganismus hinterlassen – auf der jüdischen Bühne, in jüdischer Sprache, vor jüdischen Zuschauern von der jüdischen Gasse – mutet es nicht als dichterische Gestaltung jüdischer Wirklichkeit an, sondern als dessen gekünstelte Stilisierung.⁵⁹⁶

Anders als der Vater zweifelt seine Frau Sarah nie, und beider Tochter Chana findet ihren eigenen Weg, als sie die Probleme sieht, die bei der Beerdigung Leons aufgrund seiner Taufe entstehen.

KHANE: [...] Plutslung iz mir alts gevoren klor, alts! farshteht: keyn fremde erd darf nisht zayn. Dos iz der grester ligen.

ENMAN: A fremder beys-oylem deriber, veyl es zaynen faran fremde religies.

KHANE: [...] Oyk dos darf nisht zayn! Di erd ken nisht zayn keyn fremde, keyn tsu-teylte. Ver hot erloybt funanderteylen di erd? Di erd, di gantse erd geboyrnt broyt, ober

596 o.A. [vermutlich Jesekiel Lifschütz], Gestaltung und Stilisierung, in: Jüdisches Theater, 1. Juli 1921, Jg. 1, Nr. 9. Außerdem hier interessant: der Vergleich mit *Gott der Rache* und *Das Gelübnis*.

ven zi iz funandergeteylt, git zi onshtot broyt – blut. Ver hot es erloybt ihr funander-teylen? Ikh geh avek fun aykh. [...] ⁵⁹⁷

KHANE: [...] Plötzlich ist mir alles klar geworden, alles! Verstehst du: Es kann keine fremde Erde geben. Das ist die große Lüge.

ENMAN: Ein fremder Friedhof deshalb, weil es fremde Religionen gibt.

KHANE: [...] Auch das kann nicht sein! Die Erde kann nicht fremd sein, nicht geteilt. Wer hat erlaubt, daß die Erde geteilt wird? Die Erde, die ganze Erde bringt Brot hervor, aber wenn sie aufgeteilt ist, gibt sie nicht Brot – sondern Blut. Wer hat erlaubt, daß sie geteilt wird? Ich gehe von hier weg. [...] ⁵⁹⁸

Aus ihren Worten geht nicht klar hervor, ob sie sich im weiteren für den Zionismus oder den Sozialismus entscheidet, eine Ungenauigkeit, die einerseits die Verbundenheit der beiden Richtungen reflektiert, andererseits den Inszenierungen eine Interpretation erlaubte, die dem Drama ein hoffnungsvolles Ende verleiht: die Hinwendung Chanas zum Zionismus.

Höre Israel gehörte zu den häufig gespielten jiddischen Dramen, auch in Wien wurde es mehrmals inszeniert: im März und April 1915 im Rahmen eines „Jung-jüdischen Abends“ in der Jüdischen Bühne, ⁵⁹⁹ im September 1919 vom „Amateurclub des Vereines Zion“, im Juni 1921 von der Freien Jüdischen Volksbühne, 1919 und 1921 in jiddischer Sprache, im Dezember 1935 wurde es als Eröffnungstück des Jüdischen Kulturtheaters in deutscher Sprache gezeigt. ⁶⁰⁰

Im Zentrum der 1919 ⁶⁰¹ und 1921 erschienenen Kritiken stand die Auseinandersetzung Aaron Schiffers mit dem Glauben, wobei die Rezensenten sehr unterschiedliche Interpretationen boten. Nach Emil Kläger in der *Neuen Freien Presse* hadert Schiffer zwar mit Gott, legt sich aber schließlich „zum Sterben hin“, von Glaubensverlust und Freitod ist keine Rede. Und was Jesekiel Lifschütz als Schwäche des Dramas sah – den Einfluß der nichtjüdischen Umwelt –, sieht Kläger als Stärke:

„In Ossyp *Dymow* begegnet sich ganz eigenartig die traumverhangene russische Volkseele mit dem gleichgestimmten Nachbarn im Ghetto. Hier ist ein ergreifender, erster Versuch gemacht, das jüdische Drama zu schaffen, der noch allzustark im Geistigen

⁵⁹⁷ Dymow, *Shma Yisroel* (*Höre Israel*), 56.

⁵⁹⁸ Dymow, *Shma Yisroel* (*Höre Israel*), 56.

⁵⁹⁹ Vgl. Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 26. März 1915, 2. April 1915.

⁶⁰⁰ Vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“, 73, 115, 165 f.

⁶⁰¹ Vgl. Wiener Morgenzeitung, 6. September 1919.

und Koloristischen steckt, um der Bühne voll gerecht zu werden. Aber es ist doch ein starker Anfang.“⁶⁰²

Siegfried Schmitz sah in der Inszenierung des „im jüdischen Theater vielgespielte[n] Drama[s]“ durch die Freie Jüdische Volksbühne (Regie Isaak Deutsch, in der Rolle des Aaron Schiffer war Ben Zwi Baratoff zu sehen) ein Bemühen, das „falsche Pathos“ des Dramas zu vermeiden, meinte allerdings, diese Aufführung bringe „mehr Rührung als Erschütterung“.⁶⁰³

In deutscher Sprache (übersetzt von Sem Wolf) wurde *Höre Israel* von Elias Jubal zur Eröffnung des Jüdischen Kulturtheaters inszeniert, Premiere war am 30. November 1935, und es wurde über 50 Mal gespielt.

Ossip Dymows *Höre Israel* handelt nach einem Pogrom, dessen Folgen zu Glaubensverlust und Tod des alten Aaron Schiffer führten, David Pinski⁶⁰⁴ *Die Familie Zwi* spielt vor und während einer Ausschreitung. Beide Texte entstanden vermutlich unter dem Eindruck der Pogrome von Kischinew (1903), und in beiden wird die Verfolgung der Juden Ausgangspunkt zur Auseinandersetzung mit dem jüdischen Glauben und politischen und sozialen Bewegungen, die für die junge Generation diesen Platz einnahmen. Nahma Sandrow über David Pinski: „The Kishinev pogroms of 1903 shook Pinski into a closer consideration of Jewish identity, especially that of Eastern Europe. He wrote *Di Familie Tsvi* (*The Family Tsvi*), which was performed and discussed frequently in the years that followed.“⁶⁰⁵

602 e.kl. (= Emil Kläger), Theater in der Josefstadt, in: Neue Freie Presse, 14. Juni 1921. [Hervorhebung im Original.] Positiv war auch die Kritik in der *Wiener Zeitung*: „Pogromstimmung, Milieutönung, Arme-Leute-Naturalismus, jüdischer Pessimismus, Negation als Weltanschauung. In all diesen Stücken läuft es auf eine äußerste Konsequenz und Durchdringung der Lokaltöne, Charakterisierung hinaus. Das auf das engbegrenzte Genre eingestellte und eingespielte Ensemble erzielt außerordentliche Wirkungen; es sind seelische Feinheiten, die das Herz erhellen, zum Kunstgeföhle sprechen.“ r., Theater in der Josefstadt, in: Wiener Zeitung, 16. Juni 1921.

603 S.S. (= Siegfried Schmitz), Freie jüdische Volksbühne, in: Wiener Morgenzeitung, 29. Mai 1921. Weitere Kritiken zu *Höre Israel* von Ossip Dymow finden sich in: Freie Jüdische Volksbühne. Pressestimmen, etwa die Kritik des Neuen Wiener Tagblatts, 13. Juni 1921, nach der dem Drama eine Handlung fehle.

604 David Pinski (Moskau 1872–1959 Israel) stammte aus einer privilegierten jüdischen Familie, der es erlaubt war, in Moskau zu wohnen. Er studierte in der Schweiz, in Berlin und Wien, 1892 kam er nach Warschau, wo er unter dem Einfluß von Jizchok Leib Perez in Jiddisch zu schreiben begann. Zu seinen bekanntesten Dramen zählen *Eisik Schefel*, *Jacob der Schmied* und *Der Schatz*. Zu den Dramen siehe „Die Entstehung des Proletariats, Armut und Krieg“; „Selbstgewählte Partner und (manchmal) geglückte Ehen“; „Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem Besitz des Nächsten“.

605 Sandrow, Vagabond Stars, 185.

Die Familie Zwi spielt im „Golus“, in einer „schwere[n] Zeit für Juden“,⁶⁰⁶ die Handlung setzt im Haus der Zwis ein, am letzten Abend des Pessachfestes, nach dem Essen. Alle sind bedrückt, Ausschreitungen werden erwartet. Jedes der Mitglieder der Familie Zwi reagiert anders auf die Bedrohung, je nach seiner Glaubens- oder politischen Richtung. Allerdings ist keiner außer dem alten Großvater Reb Mejsche, einem Stadtmagid (Prediger), bereit, in der Synagoge die Thorarollen zu beschützen. Als die Bedrohung immer größer wird, versucht sein Enkel Leon den Großvater vor den Übergriffen zu bewahren. Mit Freunden kommt er in die Synagoge, um ihn zu schützen – doch Reb Mejsche will keinen Schutz für sich, sondern für die Thora. Im Lärm des draußen tobenden Pogroms stirbt er aus Enttäuschung.

Nach Nahma Sandrow meinte Pinski über sein Drama *Die Familie Zwi*, es sei nicht einfach ein weiteres Pogromstück, sondern trage den Untertitel: „Die Tragödie des letzten und einzigen Juden“.⁶⁰⁷ Im Zentrum des Dramas steht der Versuch Reb Mejsches, seine Form des Glaubens (in Gestalt der Thorarollen) zu retten, er ist bereit, sein Leben dafür zu geben, und erwartet diese Haltung auch von den anderen. Seine Enkel, der Zionist, der Sozialist und der assimilierte Schriftsteller Leon, verstehen ihn nicht, und er wiederum hält sie für Abtrünnige und Gotteslästerer. Der jungen Generation kann er seinen Glauben nicht vermitteln, doch auch beim reichen Bankier Herschmann und beim Row scheitert er. Der Bankier und der chassidische Rabbiner sind sehr kritisch gezeichnet. Der Row bewundert ausführlich Herschmanns Bücher und Weisheit und gibt ihm in allem recht, offensichtlich genießt er es, während auf der Straße die Ausschreitungen beginnen, im geschützten Haus des Bankiers zu sitzen. Das Schicksal der Juden draußen kümmert ihn nicht. Herschmann verwickelt ihn in ein Gespräch, wo es genau um diese Juden geht. Er ist der Meinung, daß diese selbst an den Verfolgungen schuld seien, und sagt: „Alles Unglück kommt davon, daß die Jüdischkeit abgenommen hat.“⁶⁰⁸ Mit dem Row wolle er nun besprechen, wie sie beide die Juden zur „Jüdischkeit“ zurückführen könnten. Interessant ist, wie der jüdische Bankier die mangelnde „Jüdischkeit“ mit Aufruhr verbindet:

606 Diese Inhaltsangabe folgt einer deutschen Ausgabe des Dramas, in der Übersetzung von Alexander Eliasberg. Pinski, David. *Die Familie Zwi*. Drama in vier Aufzügen, in: *Jüdisches Theater*, Bd. 2, 3–122.

607 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 187. Vgl. dazu Pinski, *Das jüdische Drama*, in: *Juedische Zeitung*, 3. Jg., Wien, 29. Oktober 1909, wo der Autor über sein Drama schreibt, daß es von etlichen Kritikern falsch verstanden worden sei.

608 Pinski, *Die Familie Zwi*, (in: *Jüdisches Theater*), 62.

HERSCHMANN

[...]

Es hat sich ein Geschlecht erhoben, das ohne Gott und ohne Glauben lebt. Man hat alles von sich geworfen und jedes Joch abgeschüttelt. Das Unreine hat sein Haupt erhoben, der Unglauben wandelt durch alle Gassen, und ‚es ist kein Haus, da nicht ein Toter wäre‘, – es gibt keine Familie, die nicht angesteckt ist. Die Jungen lernen es von den Alten, die Geringen von den Großen, und zugleich mit der Gottesfurcht wirft man auch jede Furcht vor der Obrigkeit von sich. Daher sind alle Auführer und Aufwiegler Juden, daher ist der Jude an jeder bösen Sache beteiligt.⁶⁰⁹

Die Argumente des Bankiers finden bei seinen Zuhörern großen Anklang. Nur sein liberaler Sohn reagiert mit Ironie, auch, als der chassidische Rabbiner darlegt, wie er seine Gemeinde wieder zur „Jüdischkeit“ zurückführen könne.

DER ROW (*mit großer Wichtigkeit*):

Vor allen Dingen müssen wir uns darüber klar werden, warum die Jüdischkeit gesunken ist und wo die Wurzel des Übels liegt. Und wir sind ja alle darin einig, daß die Wurzel des Übels in den Schulen und in der Aufklärung zu suchen ist, in den Zeitungen und den Büchern, die alle jüdischen Häuser überschwemmen, und in den Lehrern und Schreibern, die sich bei uns wie die Würmer in einem Aas vermehren. Und wenn wir schon die Wurzel des Übels kennen, so können wir auch die Mittel finden, um sie zu vernichten.⁶¹⁰

In der Folge beschließen der Rabbiner und der Bankier, die Folgen der Haskala – die jüdischen Volksschulen und Zeitungen etc. – zu verbieten, und ein Dajen (Beisitzer des Rabbiners) regt an, alle „d-diese Arbeiter, Revolutionäre und Sozialisten, ausgelöscht sei ihr Name und ihr Gedächtnis, d-der Regierung auszuliefern“, eine Idee, in der Herschmann das „einzige richtige Mittel“⁶¹¹ sieht. Doch da wird das Gespräch von Reb Mejsche gestört, der sie auffordert, die Schul und die Thorarolle, das Heiligste der Gemeinde, jetzt und sofort zu schützen. Mit dem Argument, sie könnten dabei sterben und somit die „Jüdischkeit“ nicht mehr retten, widersetzen sich Herschmann, der Row und die Dajonim dieser Aufforderung, trotz einer flammenden Rede des alten Magid. Er wird als verrückter, lächerlicher Fanatiker abgetan. Reb Mejsche erkennt die Heuchelei seiner Zuhörer und macht

609 Pinski, Die Familie Zwi (in: Jüdisches Theater), 63.

610 Pinski, Die Familie Zwi (in: Jüdisches Theater), 67.

611 Pinski, Die Familie Zwi (in: Jüdisches Theater), 70.

sich auf, um andere Juden zum Schutz der Thorarolle zu finden. Sein Enkel Leon kommt schließlich in die Schul, um ihn zu schützen, aber nicht die Thora – dies erkennend, stirbt Reb Mejsche enttäuscht.

Das Drama setzt in einer außergewöhnlich gespannten Situation ein, der Furcht vor dem Pogrom. Außer Herschmann, der offiziellen Schutz genießt, haben alle handelnden Personen Angst, und diese Angst ist die Grundlage ihrer Worte und Taten. In der gedruckten Fassung steht Reb Mejsche im Zentrum, als letzter Jude, der bereit ist, sein Leben für die Thora zu opfern, und vergeblich nach Mitkämpfern sucht. Die Reaktionen auf seine Absicht zeigen, wie weit die einzelnen Personen diese Glaubensfestigkeit, die bis zum Märtyrertod geht, verloren haben. Einige haben schlicht Angst; andere denken an ihre Kinder und ihre Verantwortung. Seine Enkelsöhne reagieren exemplarisch: Sie sprechen von „Finsternis“, die Reb Mejsche verbreite, bewundern seine Redekunst und Überzeugung wie „ein herrliches Gedicht“, stehen seiner Glaubenstiefe aber ratlos bis abweisend gegenüber. Sie haben andere Richtungen gefunden, für die sie sich einsetzen, die sozialistische und die zionistische Bewegung. Leon ist die Figur, die eine Entwicklung durchmacht. Er sieht nun die Vergeblichkeit der Assimilation, lehnt die Taufe ab und setzt sich für ein starkes, bewußtes Judentum ein. Dadurch findet er auch wieder eine Verbindung zu seiner Mutter Minje. Diese erinnert in manchem an Malke, die Figur der Mutter in Scholem Alejchems *Verstreut und Versprengt*. Sie fühlt die Entfremdung der Söhne, kann aber – ohne deren Beteiligung – nichts dagegen tun. (Im Gegensatz zu Malke wird sie aber respektiert und von allen gut behandelt.)⁶¹²

In *Die Familie Zwi* werden Themen wie Pogromdrohung und -stimmung, der Antisemitismus und seine angeblichen Gründe, auch jüdischer Antisemitismus, Glaubensverlust, Aufklärung, Sozialismus, Zionismus, Assimilation bis zur Taufe aufgegriffen. Es ist ein sehr umfangreiches Drama, das viele thesenhaft formulierte Monologe und Dialoge enthält, und es wundert nicht, daß bei seiner deutschsprachigen Aufführung 1909 in Wien der Text bearbeitet und gekürzt wurde. Aus dem „Drama in vier Aufzügen“ wurde in der Wiener Fassung von 1909 eine „Tragödie in drei Akten“.⁶¹³ Die Handlung setzt nun bei Bankier Herschmann ein, wo sich zwei Besucher über die mangelnde Festtagsstimmung und vor allem auch über die mangelnde Bewirtung an diesem Feiertagsende beschwerten, bis sie vom Bankier in die Küche verwiesen werden. Nun folgt das oben beschriebene Gespräch zwischen Herschmann, dem Row und seinen Dajonim und Reb Moscheh (= Reb Mejsche).

612 Zur Figur der Malke siehe „Der Verlust des Glaubens“.

613 Pinski, David. Die Familie Zwi. Tragödie in drei Akten, in: NÖLA 656, Intimes Theater 1909. (Handschriftliches Manuskript, 66 S.)

In der Wiener Fassung spricht dieser aber nicht nur vom Schutz der Thorarollen, sondern auch von der Gefahr, die den Juden jetzt drohe:

R. MOSCHEH: [...] Ihr, die ihr die Mächtigen, die Säulen der Torah heißt, wie könnt ihr Euch in Sicherheit sperren, unter dem Schutz von Soldaten und Pläne aussinnen, für später, während jetzt unsere Nächsten in Gefahr sind hingemordet zu werden?!⁶¹⁴

Die Reaktion ist die gleiche, er wird ignoriert, lächerlich gemacht, und man meint, man könne gleich das „Kaddisch“⁶¹⁵ über ihn sagen. Im zweiten Akt der Wiener Fassung wird die Zerrissenheit der Familie Zwi deutlich, der dritte Akt handelt vor und in der Schul, wo Reb Moscheh vergeblich versucht, Mitstreiter zu finden. Das Ende dieser Bearbeitung ist identisch mit der oben zitierten deutschen Fassung.

In manchen Details ist die Wiener Fassung präziser als Eliasbergs Übersetzung, so etwa schließen sich die jungen Männer hier nicht einer anonymen „Selbstwehr-Vereinigung“ an, sondern dem „Bund“, dem sozialistisch orientierten Arbeiterbund der Juden Osteuropas. Durch die Umstellungen in dieser Textfassung ist der vergebliche Kampf Reb Moschehs stärker ins Zentrum gerückt, und auch die negative Zeichnung der heuchlerischen Juden wie des Bankiers und des chassidischen Rabbiners wird hier deutlicher.

Vor der deutschen Aufführung 1909 wurde das Drama in Jiddisch gezeigt, und zwar am 6. Mai 1905 vom „Akademischen Verein zionistischer Hochschüler aus Rußland ‚Leo Pinsker‘“ im Bayrischen Hof (2., Taborstraße).⁶¹⁶ Aus diesem Anlaß wurden im *Jüdischen Volksblatt* einige Szenen des Dramas (in deutscher Sprache) abgedruckt, und Nathan Birnbaum (unter dem Pseudonym Mathias Acher) publizierte das Feuilleton *Di familje Zwi*, in dem er auf dessen Bezug zu aktuellen Fragen eingeht. Nach Birnbaum ist das Drama:

„[...] jüdisch in dem Sinne, daß die große innere Tragödie des jüdischen Volkes in einem Einzelgeschehen zur Darstellung gebracht wird, das wieder durch und durch jüdisch ist. Hier kann man jüdische ‚Bodenständigkeit‘ im ‚Golus‘ und das innerste Geheimnis des jüdischen Problems erkennen. Allerdings muß man sich, wenn man Westler ist, gewöhnt haben, das Ostjudentum als den hauptsächlich legitimierten Träger dieses Problems zu betrachten. Was Assimilation? Sie bleibt die Bahn Einzelner.

614 Pinski, Die Familie Zwi, in: NÖLA 656, Intimes Theater 1909, 20.

615 Kaddisch (= Heilig) ist das Totengebet, das zum Andenken an den Toten von dessen Sohn gesprochen wird, am Tag der Beerdigung, danach ein Jahr lang jeden Tag und später immer zur „Jahrzeit“, also am Todestag. Da der Sohn das Kaddisch sprechen soll, wird er auch „Kaddisch“ genannt.

616 Vgl. Jüdisches Volksblatt, 12. Mai 1905.

Was Kampf zwischen Zionismus und Bundismus? Sie sind beide nur Formen neuen Lebens an Stelle des alten Traditionslebens, das dem Menschheitsfortschritt nicht mehr Stand hält. Fortleben in neuer Form, mit modernem Inhalt – das ist die große Frage. Den alten Magid in seinen Enkeln [...] fortsetzen – das ist die große Aufgabe. Und der letzte Tag Reb Mojsches [...] – das ist die große Tragödie!⁶¹⁷

Die jiddische Aufführung 1905 fand Anklang, wenn auch mit der Einschränkung, daß die Mittel des Studentenvereins sehr begrenzt gewesen seien;⁶¹⁸ Oskar Rosenfeld schrieb 1909 allerdings, sie sei „[...] nur ein Versuch, und zwar ein misslungener“, gewesen.⁶¹⁹ Im gleichen Jahr wurde das Drama von engagierten Studenten im Intimen Theater in deutscher Sprache gezeigt, von dieser Inszenierung stammt auch die oben besprochene Wiener Fassung, die beim Kritiker der *Jüdischen Zeitung* keinen Anklang fand.⁶²⁰

Vom nichtjüdischen Autor Eugen Tschirikow (Cirikov)⁶²¹ stammt das oft gespielte Schauspiel in 4 Aufzügen *Die Juden*,⁶²² das „in einer Stadt des jüdischen Ansiedlungs-Rayons im nordwestlichen Russland“ in der „Gegenwart“ (die deutsche Übersetzung erschien 1904) situiert ist. Das ganze Drama handelt in der Wohnung des Uhrmachers Leiser Frenkel, die rechte Hälfte der Bühne zeigt den Uhrladen, die linke Hälfte einen Saal. Leiser und sein Gehilfe Schloime haben schon mehrere Pogrome überlebt, ein weiteres ist angekündigt. Hoffnung und Zukunft für die Juden sehen sie und der Lehrer Nachmann nur in Palästina. Zudem gibt es zahlreiche Familienprobleme: Leisers Sohn Boruch ist Sozialist, seine Tochter Lija in den Russen Beresin verliebt. Die Stimmung verdüstert sich zusehends, erste Ausschreitungen und Beschimpfungen sind von der Straße zu hören. Die Brutalität und sinnlose Gewalt im Zuge antisemitischer Ausschreitungen werden im vierten Aufzug gezeigt. Beim Uhrmacher Frenkel haben Familienmitglieder und Freunde Schutz gesucht, doch dringt auch hier der randalierende Mob ein, eine Frau stirbt, Beresin,

617 Jüdisches Volksblatt, 28. April 1905.

618 Vgl. Jüdisches Volksblatt, 12. Mai 1905, Nr. 19, und 26. Mai 1905, Nr. 21.

619 Rosenfeld, Oskar. Eine jüdische Bühne, in: Unsere Hoffnung, 6. Jg. 1909, Jänner, Nr. 1.

620 Vgl. [Anonym] Familie Zwi, in: Jüdische Zeitung, 3. Jg. 1909, 26. März 1909.

621 Eugen Tschirikow (= Evgenij Chirikov oder Cirikov), (1864–1932) war adeliger Abstammung, wurde aber wegen revolutionärer Umtriebe aus Rußland verbannt. Er gehörte zu den russischen Erzählern, die in der Nachfolge des Realismus standen, und war durch seine Erzählungen bereits in den 1880er Jahren bekannt geworden. Da er den Bolschewismus ablehnte, ging er ins Exil nach Prag, wo er u.a. seine Lebenserinnerungen (*Auf den Wegen des Lebens und Schaffens*, 1933) schrieb und publizierte.

622 Tschirikow, Eugen. Die Juden. Schauspiel in 4 Aufzügen. Deutsch von Georg Polonskij. München: Verlag Dr. J. Marchlewski & Co, 1904.

der Lija verteidigt, wird fortgeschleppt und verprügelt. Von einer Vergewaltigung bedroht, erschießt sich Lija. Auf den Ruf „Die Kosaken kommen“ verzieht sich die Menge. Die Freunde finden schließlich die tote Lija und ihren gebrochenen Vater.

Das Schauspiel ist von der Angst vor einer Ausschreitung, die von Beginn an vorhanden ist, und von der Darstellung des Pogroms selbst dominiert. Wie sehr der Antisemitismus und die Verfolgungen das Leben der Juden prägen, kommt im ersten Gespräch zwischen dem Uhrmacher Leiser Frenkel und seinem Gehilfen Schloime zum Ausdruck, beide wurden schon in vielfacher Hinsicht Opfer. Die einzige Hoffnung auf Besserung ihrer Situation (und der Situation der Juden im allgemeinen) sehen beide in Palästina, von dem Schloime träumte, daß dort ein Jude Schutzmann sein könne. Praktischer als der Uhrmacher und sein Gehilfe, die mithilfe der Idee vom jüdischen Staat in Palästina versuchen, sich aus der bedrohlichen Gegenwart fortzuträumen, ist der Lehrer Nachmann dem Zionismus verbunden. Er meint, daß dieser Weg der einzige sei, der einem Juden offenstehe, da es auch von Seiten der Sozialisten Antisemitismus gebe. Nachmann sieht klar, was der Judenhaß für die Sozialisten bedeutet:

NACHMANN [...] Ihr Bebel hat gesagt, dass die Sozialdemokraten sich über jede Ae-
usserung des Antisemitismus empören und entrüsten, hat aber noch hinzugefügt, dass
der Antisemitismus den Sieg der Sozialdemokratie herbeiführen hilft ...⁶²³

Sehr detailliert wird in *Die Juden* auf die Tatsache eingegangen, daß Sozialisten den Antisemitismus als Propaganda zu ihrem Zweck einsetzten. Die Diskussionen und Thesen des Dramas drehen sich vor allem um eine Frage: Ist es möglich, daß in einer bestimmten politischen Richtung (dem Sozialismus) davon abgesehen werden kann, daß ein Mitglied Jude bzw. Jüdin ist? Die Antwort auf diese Frage wird von seiten der Sozialisten bejaht, während die Zionisten nicht daran glauben. Nachmann bringt die Frage auf den Punkt, indem er fragt, ob ein Russe den Juden im Falle eines Angriffs beistehen würde, was er bezweifelt.

NACHMANN [...] Ich habe nie gesehen, auch nicht gehört oder gelesen, dass die russische Intelligenz jemals den Versuch gemacht hätte, die Judenschlächtereie aufzuhalten. Alle verstecken sich, alle beeilen sie sich, durch die Polizei sich bescheinigen zu lassen, dass sie Christen sind, dass ihr Eigentum christlich ist! Im besten Falle äussert sich ihr Heldentum darin, dass die Tapfersten von ihnen den sogenannten ‚anständigen‘ Juden erlauben, sich unter ihrem Dache zu verbergen. Sie sagen, dass es solche Menschen

623 Tschirikow, *Die Juden*, 21.

wie Sie, d.h. Gesinnungsgenossen von Ihnen, viele gibt ... wo sind dann aber diese Menschen, wenn man die Juden totschießt, schändet, plündert?!⁶²⁴

In Tschirikows *Die Juden* werden nicht nur die Angst vor dem Pogrom und die Gewalttätigkeiten während der Ausschreitungen eindringlich vor Augen geführt, sondern auch Themen und Motive diskutiert, die sich in anderen Dramen finden: Mischehe, Sozialismus, Zionismus, Assimilation und Glaubensverlust, Zerfall der Familie. Das zentrale Thema dieses Dramas ist aber der Antisemitismus in allen Formen und mit allen Folgen, einschließlich seiner Verwendung in der politischen Propaganda und der mangelnden Bereitschaft der nichtjüdischen Umwelt, auch der sozialistischen Revolutionäre, jüdischen Bürgern beizustehen.

Dementsprechend sahen die Zeitgenossen die Absicht des Autors darin, den Zusehern mit diesem Drama die Folgen des Judenhasses vor Augen zu führen. So schrieb Josef Melnik aus Anlaß des Erscheinens des Stückes 1904 in *Ost und West*:

„Denn sein Stück *Die Juden* ist eine Anklage, was demselben ein aktuelles Gepräge im besten und vornehmsten Sinne dieses Wortes verleiht. Bei all dem tiefen Verständnis für das geistige und soziale Leben des heutigen Ghetto, das Tschirikow in den *Juden* offenbart, bei all der Lebenswahrheit, mit der er seine Helden zu gestalten versteht, der Feinheit, mit der er die rührende Seele des exaltierten Nachmann zeigt, war doch seine Absicht, gegen die bürgerliche Gesellschaft eine Anklage, eine Selbstanklage, zu erheben.“⁶²⁵

Die „Frage des Dichters an die christliche Intelligenz“, so Melnik weiter, sei, wo diese bleibe, „wenn man die Juden totschießt, schändet, plündert?!“⁶²⁶ Laut einer Kritik anlässlich der Aufführung der *Juden* im Dezember 1904 bei einem Gastspiel der Petersburger Schauspielgesellschaft im Berliner Theater des Westens verfehlte diese Frage ihre Wirkung auf das Publikum nicht:

„Was Tschirikoff [!] darbietet, ist ein Tendenzstück im besten Sinne des Wortes. Der Zweck, unsere Empfindungen zugunsten seiner Helden wachzurufen, ist ihm in ho-

624 Tschirikow, *Die Juden*, 48 f.

625 Melnik, Josef. „Die Juden“ von Eugen Tschirikow, in: *Ost und West*, Jg. 4/1904, Heft 10, Sp. 714–716, 716.

626 Melnik, Josef. „Die Juden“ von Eugen Tschirikow, in: *Ost und West*, Jg. 4/1904, Heft 10, Sp. 714–716, 716. Vgl. dazu die Kritik von „Omega“: „Es mag sein, daß Nachmann objektiv nicht die Wahrheit spricht. Aber so, wie er, empfinden Millionen unserer Brüder im fernen Rußland. Empfinden so, weil das Leben jegliches nüchterne Raisonement aus ihren Gehirnen gehämmert hat.“ Omega. *Die Juden*, in: *Jüdisches Volksblatt*, 10. Februar 1905.

hem Grade gelungen. Der Dichter rüttelt uns aus unserer Lethargie empor und zwingt uns zu Mitleid mit unseren verfolgten Glaubensgenossen im Osten. Ratlos stehen wir da. Was sollen wir tun? Wie sollen wir da helfen? Aber schon, dass wir uns diese Frage vorlegen, ist ein Erfolg des Dichters.“⁶²⁷

Prof. Dr. D. Joseph, der Verfasser dieser Besprechung, ging aber auch auf die dramaturgischen Probleme ein – er meinte, die Petersburger Schauspielgesellschaft habe das Schauspiel „vorgetragen“:

„Ich benutze absichtlich den Ausdruck ‚vorgetragen‘, da es sich m. E. hier nicht um ein Schauspiel gewöhnlichen Schlages handelt, sondern um Dialoge, welche Szenen aus dem Leben der Juden in Russland erläutern sollen.

Der Dichter will uns jene grauenvollen Vorgänge, wie sie sich in Kischinew und anderwärts im russischen Reich ereignet haben, menschlich näher führen. Er schildert uns das religiöse und politische Milieu jener Judenfamilien, in denen sich alte und neue Ideen hart aneinanderstossen, er verrät eine seltene Kenntnis jüdischen Familiensinns und dessen, was die Juden in Russland geistig bewegt.“⁶²⁸

In Wien wurde das Schauspiel *Die Juden* am 31. Jänner 1905 vom „Russischen Leseverein“ aufgeführt, in der entsprechenden Kritik wurde – bei allem Interesse am Stoff – ebenfalls auf die Schwächen hingewiesen: „Die Glut der Empfindung, die sich im Dialog ausdrückt, täuscht über den Mangel einer sich organisch entwickelnden dramatischen Handlung hinweg.“ Das Drama, so „Omega“ weiter, löse trotzdem starke Wirkungen aus, aber „[...] nicht durch den dramatischen, sondern durch den lyrischen und essentiellen Gehalt des Werkes.“⁶²⁹

Die Bühnengeschichte und Rezeption von Eugen Tschirikows *Die Juden* ist noch nicht aufgearbeitet, angeblich war es in Wien vor 1907 anlässlich eines Gastspiels aus Berlin zu sehen, mit Emanuel Reicher in der Rolle des Leiser Frenkel,⁶³⁰ vielleicht wurde es auch 1909 vom Verein „Jüdische Bühne“ gezeigt.⁶³¹ 1921 schrieb

627 Joseph, D. Gastspiel der Petersburger Schauspielgesellschaft, in: Ost und West, Jg. 4/1904, Heft 12, Sp. 853–860, 858 f. (Mit vier Szenenfotos)

628 Joseph, D. Gastspiel der Petersburger Schauspielgesellschaft, in: Ost und West, Jg. 4/1904, Heft 12, Sp. 853–860, 854 f. (Mit vier Szenenfotos)

629 Omega. Die Juden, in: Jüdisches Volksblatt, 10. Februar 1905.

630 Anlässlich des Gastspiels des Kleinen Theaters Berlin im Bürgertheater 1907, bei dem Heijermans' *Ghetto* gezeigt wurde, wird auf diese Aufführung hingewiesen, vgl. Neue Freie Presse, 21. April 1907.

631 Vgl. Dalinger, Quellenedition, 169.

Emil Kläger in der *Neuen Freien Presse*, das Drama sei „vor 15 Jahren in allen europäischen Sprachen gespielt“⁶³² worden. Anlaß dieser Bemerkung war eine Inszenierung der *Juden* in jiddischer Sprache 1921 von der Freien Jüdischen Volksbühne, in einer auf drei Akte gekürzten Fassung. In der Rolle des Leiser Frenkel war erst Juda Bleich zu sehen, bei den Gastspielen des Ensembles an anderen Wiener Theaterhäusern hatte Egon Brecher diese Rolle inne, der auch Regie führte.

Jesekiel Lifschütz sah in Tschirikows *Die Juden* Themen, die nun, 1921, zum Teil schon überholt waren: die Aufständigkeit der Studenten, für die sie von der Universität verwiesen wurden; die Beschränkungen der Juden im Ansiedlungsrayon; Schloimes Traum von einem jüdischen Wachmann. Und dennoch, so Lifschütz, enthalte das Drama zwei Motive, die nach wie vor gültig seien, nämlich die Zerrissenheit der Familie und den Pogrom.⁶³³ Ferner bewundert er die „Objektivität“ und „liebvolle Eindringlichkeit“ des nichtjüdischen Dramatikers, sieht aber ebenfalls die Schwächen des Dramas:

„Ungemeine Längen der Dialoge sind die schwächste Seite unseres Dramas: der Dichter strebte gleichsam den gesamten Fragen- und Motivenkomplex des gegebenen Gebietes zu erschöpfen. Die ‚Jüd. Volksbühne‘ hat das Werk stark – vielleicht etwas zu stark – gekürzt, die vier Akte in drei zusammengezogen und die ganze Inszenierung auf die zwei wichtigsten Momente eingestellt: die Diskussionsszene und die Pogromatmosphäre.“⁶³⁴

Bildhaft wurde im *Illustrierten Wiener Extrablatt* diese Inszenierung besprochen, es handle sich, so war zu lesen, um „[...] ein Drama, das sich aus nachdenklich besorgten Gesprächen über die nächsten Zukünfte des jüdischen Volkes zusammensetzt und von wilden Pogromschauern durchschüttert wird“.⁶³⁵

Die „Pogromdramen“ entstanden aus Anlaß der Ausschreitungen gegen Juden um 1903/1904 in Rußland und waren meist ursprünglich in russischer Sprache verfaßt. Die antisemitischen Verfolgungen selbst stehen nicht im Zentrum dieser

632 e.kl. [Emil Kläger], Wiener Stadttheater, in: Freie Jüdische Volksbühne. Pressestimmen, 34–36, 35.

633 o.A. [vermutlich Jesekiel Lifschütz], ‚Die Juden‘, in: Jüdisches Theater, 2. Februar-Hälfte 1921, Jg. 1, Nr. 6.

634 o.A. [vermutlich Jesekiel Lifschütz], ‚Die Juden‘, in: Jüdisches Theater, 2. Februar-Hälfte 1921, Jg. 1, Nr. 6.

635 v., Wiener Stadttheater, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, 22. Juni 1921. Zitiert nach: Freie Jüdische Volksbühne. Pressestimmen, 19–20, 20. Hier finden sich weitere Kritiken zu *Die Juden*, etwa zur Inszenierung, in der das Drama „lyrische, aber keine dramatischen Werte“ bekommen habe, wie in der Kritik des *Neuen Wiener Journals*, 22. Juni 1921, zu lesen ist.

Dramen, sondern vielmehr deren Folgen wie der Verlust des Glaubens, Mischehe, Assimilation und Taufe, Sozialismus und dessen Verbindung mit Antisemitismus, Zionismus und der Zerfall der Familie. Diese Vielfalt an Themen begründet die formalen Schwächen dieser Theater Texte, in denen die theoretischen Auseinandersetzungen teilweise zu lange und detailliert sind, um bühnenwirksam zu sein, wie schon zeitgenössische Kritiker anmerkten.

In Wien kamen „Pogromdramen“ in den Jahren nach ihrem Entstehen, 1904 bis 1908, in deutschen und jiddischen Fassungen auf die Bühne. In Jiddisch bildeten sie außerdem einen wesentlichen Teil des Repertoires der Freien Jüdischen Volksbühne, die sie zu Beginn der 1920er Jahre zeigte. Nach der „Machtübernahme“ der Nazis in Deutschland wurden diese Stoffe wieder aktuell, im April 1933 wurde etwa in den Jüdischen Künstlerspielen *Kiddusch Haschem (Glaubensmartyrium)* von Schalom Asch gezeigt. *Glaubensmartyrium* handelt im 17. Jahrhundert, in der Zeit der Verfolgungen durch den Kosakenführer Chmelnitzky, und ist eine Dramatisierung des gleichnamigen Romans, die Asch 1904 vornahm.⁶³⁶ Außer Asch hatte auch der prominente Theaterschriftsteller und Regisseur Michael Weichert⁶³⁷ *Glaubensmartyrium* dramatisiert und 1928 mit der Wilnaer Truppe sehr erfolgreich aufgeführt. Diese Inszenierung wurde 1933 in den Jüdischen Künstlerspielen in Wien gezeigt und fand rege Beachtung und Zustimmung. Manche der Kritiker zogen Parallelen zur Gegenwart: „Im Schlußbild sterben die Juden den Märtyrertod für ihren Gott und ihren Glauben: hier steigert sich der Einzelfall eines Pogroms aus vergangenen Jahrhunderten ins Symbolische“,⁶³⁸ war in der *Arbeiter-Zeitung* zu lesen, und Jakob Rosenthal schrieb in der *Stimme*:

„Die starke Wirkung dieses literarisch nicht gerade bedeutenden Stückes liegt denn auch mehr in der gegenwärtigen seelischen Situation des jüdischen Zuschauers, zumal es der Spielauffassung der Wilnaer Künstler gelingt, die Atmosphäre jener Geschehnisse der heutigen – ‚gleichzuschalten‘.“⁶³⁹

636 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 183. Da mir die jiddischen Dramatisierungen nicht vorliegen und dieses Pogromdrama nur ein einziges Mal in Wien inszeniert wurde, wird hier nur darauf hingewiesen.

637 Michael Weichert (Galizien 1890–1967 Tel Aviv) kam 1910 als Student nach Wien, wo er eine dramatische Schule besuchte und zum Dr. jur. promovierte. Nach 1916 ging er als Hospitant zu Max Reinhardt nach Berlin, nach 1918 nach Warschau, wo er u.a. bei der Wilnaer Truppe Regie führte und die Gruppe „Yung teater“ mitgründete. Außerdem publizierte er zahlreiche Artikel und Bücher über jüdisches Theater.

638 *Arbeiter-Zeitung*, 20. April 1933. Siehe auch *Neues Wiener Journal*, 6. Mai 1933.

639 *Stimme*, 21. April 1933.

Auch bei der deutschsprachigen Inszenierung von Ossip Dymows *Höre Israel* anlässlich der Eröffnung des Jüdischen Kulturtheaters im Dezember 1935 lag die Verbindung zur Gegenwart für manche Kritiker auf der Hand: „Ossip Dymows jüdische Tragödie ist in Hinblick auf die Verfolgungen im Dritten Reich von einer schmerzlichen Aktualität. Ihr Schlußakt hat eine Abänderung erfahren. Die erdrückende Trostlosigkeit wird erhellt von einem zionistischen Optimismus.“⁶⁴⁰

TRAGÖDIEN UND KOMÖDIEN ÜBER DIE ABSURDITÄT DES JUDENHASSES

Die Tragödien: Vom Ritualmord bis zum „Dritten Reich“

Ritualmord in Ungarn (Die Sendung Semaels) von Arnold Zweig (1914)

Die erste Ausgabe von Arnold Zweigs⁶⁴¹ *Ritualmord in Ungarn* erschien 1914 in Berlin, nachgedruckt wurde die „jüdische Tragödie in fünf Akten“ unter dem Titel *Die Sendung Semaels*.⁶⁴² Das Drama spielt „außerhalb des irdischen Raumes und in Südungarn“, „außerhalb der irdischen Zeit und von April 1882 bis Mai 1883“,⁶⁴³ es handelt also in der realen und in einer übersinnlich-mystischen Welt. Am Beginn steht die Sendung Semaels: die Stimme von Elohim (Gott) ruft Semael, den Satan, aus der Hölle. Um die Menschen zur Erlösung führen zu können, will Elohim sie verstärkt zum Glauben anhalten. Die Stimme befiehlt Semael, „[...] Das Herz meines Volkes soll erglühn in Läuterung. Die Funken der Seelen sollen aufsteigen,

640 Der Wiener Tag, 5. Dezember 1935. Zur weiteren Rezeption dieser Inszenierung von *Höre Israel* vgl. Mayer, Theater für 49, 144f.

641 Arnold Zweig (Glogau, Schlesien 1887–1968 Ostberlin) war freier Schriftsteller, der in seinen Werken oft Fragen des Judentums und der deutsch-jüdischen Symbiose thematisierte. Nach dem Ersten Weltkrieg, in dem er zum Teil in Litauen stationiert war, beschäftigte er sich mit dem Ostjudentum, etwa in *Das ostjüdische Antlitz* (1920), seinen Durchbruch als Romancier erlebte er mit dem Roman *Der Streit um den Serganten Grischa* (1927), der 1949 auch für die Bühne bearbeitet wurde. 1933 ging Z. nach Palästina, wo er sich als deutschsprachiger Schriftsteller nicht einleben konnte, 1948 dann in die DDR, wo er Prosa und Dramen publizierte. Nach Alfred Bodenheimer litt Arnold Zweigs Ansehen im Westen lange Zeit, weil er als Aushängeschild der DDR gesehen wurde, sodaß erst in den letzten Jahren eine neue Sicht auf seine Werke möglich sei. Bodenheimer, Zweig, Arnold, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 633–638, hier 637. Leider findet Zweigs oben besprochenes Drama in Bodenheimers Beitrag keine Beachtung.

642 Zweig, Arnold. *Ritualmord in Ungarn. Jüdische Tragödie in fünf Aufzügen*. Berlin: Hyperion Verlag, 1914. Für die Inhaltsbeschreibung und -analyse wurde folgende Ausgabe benutzt: Zweig, Arnold. *Die Sendung Semaels* (= 14.–19. Auflage von: *Ritualmord in Ungarn*). Jüdische Tragödie in fünf Aufzügen. München: Kurt Wolff Verlag, 1920.

643 Zweig, *Die Sendung Semaels*, „Personen“.

sie sollen Maschiach rufen im Sturm der Verzweiflung. Bringe die Lüge des Blutes über die Häupter Israels.“⁶⁴⁴

In Südungarn, an einem Strom, ist das ungarische Mädchen Esther dabei, illegale Krebse zu fangen, und wird dabei vom Gutsbesitzer Onody ertappt. Als es sich vor seinen Nachstellungen retten will, fällt es in den Fluß und ertrinkt, Onody sieht hilflos zu und flieht. Als das Mädchen vermißt wird, werden sofort die Juden verdächtigt, mit tatkräftiger Unterstützung des einflußreichen Onody. Dieser beeinflusst den unerfahrenen Referendar Bary, der den 13jährigen Moritz Scharf, Sohn des Synagogendieners, als Zeugen ins Gefängnis bringen läßt. Im folgenden korrumpiert Bary den jungen Moritz derart, daß dieser alles gesteht, was ihm unterbreitet wird. Der Staatsanwalt und ein Verteidiger aber zweifeln an Moritz' Aussage, und ein Termin in Tisza Eszlar wird angesetzt, bei dem Moritz' und der Juden Unschuld belegt wird. Allein gelassen, wählt Moritz den Freitod.

Am Ende des Textes findet sich folgender Hinweis: „Die Handlung des Dramas folgt im wesentlichen den historischen Begebenheiten des Prozesses von Tisza Eszlar.“⁶⁴⁵ Erika Weinzierl beschreibt diese Begebenheiten folgendermaßen:

„Im April 1882 verschwand im Dorf Tisza-Eszlar, in dem auch der antisemitische Abgeordnete Geza Onody wohnte, drei Tage vor dem Pessachfest eine junge Magd. Anfang Mai verbreitete die Mutter der vermißten Esther Solymosi das Gerücht, die Juden hätten das Mädchen geschlachtet. Die Gendarmerie führte bereits unter dem Druck antijüdischer Stimmung die Untersuchung und ‚fand‘ daher auch Zeugen der Anklage: Den vier- und den fünfzehnjährigen Sohn des Synagogendieners, die angeblich durch das Schlüsselloch der Synagogen tür zugesehen hatten, wie das Mädchen geschlachtet wurde. Als dessen Leiche Mitte Juli ohne äußere Wunden aus der Theiß gezogen wurde, hielten die Antisemiten ihre Anschuldigungen dennoch aufrecht, so daß ein Prozeß durchgeführt wurde. Alle Angeklagten mußten jedoch im Juni 1883 freigesprochen werden, als sich einwandfrei herausstellte: Es war gar nicht möglich, durch das Schlüsselloch irgendwelche Vorgänge im Synagogeninneren zu beobachten.“⁶⁴⁶

Im Zentrum des Dramas steht eines der langlebigsten antisemitischen Stereotypen, die Ritualmordlegende,⁶⁴⁷ und die Tatsache, wie leicht diese Beschuldigung ausge-

644 Zweig, Die Sendung Semaels, 10.

645 Zweig, Die Sendung Semaels, „Erklärungen“. Vgl. Wiznitzer, Arnold Zweig, 25 f.

646 Weinzierl, Stereotype christlicher Judenfeindschaft, 138.

647 „Beschuldigungen wegen Kindesentführungen, rituellem Mord und Kannibalismus wurden und werden in den verschiedensten Gesellschaften gegen religiöse Minderheiten erhoben und sind prinzipiell zunächst als Symptome von Xenophobie zu werten, die Fremde als Bedrohung der

sprochen wird und wie schwer es ist, sie zu widerlegen. In Zweigs dramatischer Fassung wird sie aus einem Grund ausgesprochen, der außerhalb der realen Welt liegt: Die Stimme des Elohim fordert Andacht und Läuterung von seinem Volk, um es zur Erlösung führen zu können, und sendet ihm den Satan, der die „Lüge des Blutes“ über sie bringen soll. Diese außerirdische Ebene verwebt Zweig geschickt mit der eigentlichen Handlung des Dramas. Damit die Ritualmordanklage funktionieren kann, stehen die Helfer des Satans bereit, die Teufel, die die Gier, den Neid und den blinden Ehrgeiz verkörpern und vor allem die Dummheit, deren geschickter Einsatz allein schon den Erfolg zu garantieren scheint. In der realen wie in der außerirdischen Welt gibt es positiv und negativ gezeichnete Figuren, die auf die Handlung einwirken. Außer dem Teufel und seinen Helfern gehört zu den negativen Figuren der außerirdischen Welt der Dämon Jacob Pfefferkorn, den Zweig folgendermaßen beschreibt: „[...] klein, mit dem Gesicht des niedrigsten Judentyps, mittelalterlich gekleidet, auf der Schulter den großen, gelben Judenfleck, auf dem Kopfe den spitzen Judenhut, in der Hand einen Geldbeutel, [...]“⁶⁴⁸ Der Prophet Elijahu, der gemeinsam mit Pfefferkorn wandert, erzählt beim Zusammentreffen über ihn:

ELIJAHU:

Du bist der Jude Jacob, genannt Pfefferkorn. Du hast deine Brüder verraten, bespion deinen Stamm; deine Seele hast du zertreten um Geld und aber Geld. (*Pfefferkorn klingelt mit dem Beutel.*) Dein Blut hast du besudelt, die Mutter hast du geschändet, die dich gebar. Dein Name macht die Luft unrein, in der er ertönt; du hast dem Ewigen abgesagt, dem Herrn der Scharen, und lügnerisch dich diesem Zeichen gebeugt, (*auf das Kreuz deutend*) weitab von dem Geiste, den dieses Zeichen meint. [...] Du bist das Verächtlichste; ich verachte und hasse dich – und nenne dich Bruder.⁶⁴⁹

Vorlage für die Figur des Jacob Pfefferkorn ist eine historische Gestalt, der konvertierte Jude Johannes Pfefferkorn, der 1505 in Köln getauft worden war und danach eine Reihe antijüdischer Pamphlete verfaßte (1507 *Judenspiegel*, 1508 *Judenbeichte* u.a.m.), die zwischen 1507 und 1521 in Köln, Speyer, Augsburg und Nürnberg veröffentlicht wurden. Laut dem Judaisten Kurt Schubert benützte der historische Pfefferkorn

Gruppensolidarität empfindet.“ Lotter, Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen gegen Juden, 60. In diesem Artikel werden entsprechende Beschuldigungen von der hellenistischen Zeit bis 1946 beschrieben.

648 Zweig, Die Sendung Semaels, 62.

649 Zweig, Die Sendung Semaels, 62 f.

„[...] das Medium des Buchdrucks, um seine Angriffe auf das Judentum und seine Forderung nach Verbrennung des hebräischen Schrifttums mit Ausnahme der Bibel einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln. [...]

Als Folge von Pfefferkorns ‚Judenspiegel‘ entstand ein Streit darüber, ob der Talmud auszuliefern und zu verbrennen sei.“⁶⁵⁰

In Zweigs Tragödie ist Pfefferkorn mit Geld zählen beschäftigt, außerdem will er Moritz auf seine Seite ziehen (durch die Taufe), was erst zu gelingen scheint, dann aber durch Moritz' Einsicht in seine Schuld, sein Bekenntnis zum Judentum und seinen Freitod verhindert wird. Pfefferkorns direkter Gegenspieler ist der Prophet Eljahu, in Zweigs Beschreibung: „[...] ein großer Mann, angetan, wie man sich die Patriarchen vorstellt, in langes und weites Faltengewand, mit langem Haar und weißem Bart“.⁶⁵¹ Er ist unterwegs, um „[...] die Herzen der Brüder zu stärken“, und er verweist auf Moritz' Jugend: „[...] Seine Tat kennt er nicht; er ist ein Kind gerade hinter der Grenze, von der ab ihm zugerechnet wird, was er vollbringt. Die Leiden seines Leibes fühlt er, aber er weiß nichts von der Seele und ihrem Leide.“⁶⁵²

Bei genauer Betrachtung von Zweigs „jüdischer Tragödie“ wird klar, daß alle Vorgänge, die in der realen Welt spielen, von außerhalb des irdischen Raumes, von Gott ausgehen, und auch über die Taten und das weitere Schicksal der wichtigsten beteiligten Personen (Bary und Moritz) wird in dieser außerweltlichen Sphäre gerichtet. Das Gericht über Moritz halten Rabbi Akiba und Rabbi Israel Baalschem. Akiba ben Joseph (etwa 50–135) war Gelehrter und Volksheld, er beteiligte sich an einer Revolte gegen die Römer und starb als Märtyrer. Baal Schem ist ein Beiname für Gelehrte, die man für fähig hielt, Wunder zu tun, ein Beiname, den auch der Gründer des Chassidismus, Baal Schem-Tow (Beiname für Israel ben Elieser, um 1700–1760) erhielt. Interessant ist, welche Haltung zu Moritz' Verrat Zweig nun diesen beiden wichtigen Personen der jüdischen Tradition zuschreibt. Akiba meint, die Welt sei auf Gerechtigkeit gegründet, daher hätte Moritz seinen Anteil an dieser Welt verloren. Der Baalschem hält dagegen, daß es nötig sei, Liebe zu erweisen, und Moritz erst ein Knabe sei. Ein weiteres Argument des Baalschem ist das Leben der Juden in der Diaspora:

650 Schubert, Gottesvolk – Teufelsvolk – Gottesvolk, 43. Zur historischen Gestalt des Pfefferkorn vgl. auch Grosz, Der Talmud im Feuer der Jahrhunderte, 112 f.

651 Zweig, Die Sendung Semaels, 62.

652 Zweig, Die Sendung Semaels, 63.

BAALSCHÉM :

Oh Vater, er ist geboren fern von unserer Erde, erwachsen in der Verbannung, genährt mit Unterdrückung und getränkt mit fremden Wassern! Du kennst nicht das Leben in diesen Ländern, und wie es die Seele schwächt; ich aber kenne es und richte nicht.

Der Baalschem wird schließlich von Gott als Richter bestimmt, und sein Richtspruch verweist auf den Zionismus und die Hoffnung, die darin liegt. Baalschem: „So spreche ich dir zu, du werdest wiedergeboren im Lande der Väter, in Freiheit, Wissen und Freude. Dort lebe nahe der heiligen Erde, ein Bauer, und erweise dich. [...]“⁶⁵³

Dieser religiös inspirierte Überbau könnte noch weiter analysiert werden; hier wird im folgenden aber auf Moritz Scharf und Untersuchungsrichter Bary eingegangen, die im Zentrum der Handlung stehen. Vor seiner Verhaftung wird Moritz gezeigt, wie er mit seiner Mutter über eine Bibelstelle und den König redet. Außerdem, sagt er, wolle er Soldat werden, worauf die Mutter ihn schickt, um dem Vater zu helfen. Auch bei der ersten Vernehmung wirkt Moritz noch sehr kindlich, er ist mehr an den Kenntnissen des Schreibers am Judentum interessiert als an Barys Fragen, die er kurz und fast lakonisch beantwortet. Diese Haltung bringt den Untersuchungsrichter dazu, Moritz verprügeln zu lassen, was aber dem Buben auch noch keine Aussage entlockt. Bary setzt nun härtere Methoden ein, Moritz bekommt weder zu essen noch zu trinken, und sobald er einschläft, wird er mit scharfen Hieben geweckt. Der Untersuchungsrichter legt es dezidiert darauf an, Moritz' Willen zu brechen, und glaubt dabei an die Redlichkeit seines Zieles: „[...] Wir werden doch sehen, wer stärker ist, die Gerechtigkeit oder die verstockte Lüge.“⁶⁵⁴ Trotz aller Qualen ist Moritz nach drei Tagen ohne Essen, Trinken und Schlafen nicht bereit, etwas auszusagen, was gar nicht stattfand. Da hat Bary die Idee, es dem Buben nun so angenehm wie möglich zu machen, eine Woche lang. Bei der nächsten Unterredung lockt er ihn mit Versprechungen und Drohungen, bis Moritz aus Angst und Unsicherheit bestätigt, was immer Bary ihm vorschlägt, und er „gesteht“, die rituelle Ermordung des Mädchens Esther beobachtet zu haben. Ein Jahr später hat sich Moritz vollkommen verändert, wie Zweig durch die Beschreibung seines Äußeren klar macht: „Er ist gut gekleidet, wie ein ungarischer Bauernsohn, mit hohen Stiefeln, weißem Hemd und blauen Tuchhosen. Sein Haar ist kurz geschoren, sodaß die Schläfenlocken fehlen; er spielt mit einer Gerte, ist ein hübscher Junge und weiß es.“ In einer Regieanweisung heißt es weiter: „Er ist sehr

⁶⁵³ Zweig, Die Sendung Semaels, 121.

⁶⁵⁴ Zweig, Die Sendung Semaels, 41.

angeregt von der Rolle, die zu spielen er berufen ist; sein Wesen ist etwa das eines sechzehnjährigen Knaben.“⁶⁵⁵ Bei der Einvernahme erzählt Moritz nun eine vollständige Geschichte mit allerhand blutigen Details. Als er von seinem Vater direkt angesprochen wird, bezichtigt er ihn der Lüge, als dieser ihn verflucht, antwortet er: „Seien Sie nur still, wen ein Mörder verflucht, der ist gesegnet.“ Er distanziert sich von den Juden: „Ich gehöre nicht mehr zu den Juden; schon ein Jahr her, daß ich mit einem geredet hab.“⁶⁵⁶ Es wird im Drama nicht dezidiert ausgesprochen, aber aufgrund dieser Passagen ist es wahrscheinlich, daß Moritz in seinem Gefängnisjahr auch getauft wurde.

Untersuchungsrichter Bary wird seinerseits korrumpiert, von den Schmeicheleien und Einladungen des Gutsbesitzers Onody, der ihn einspannt, um von seiner eigenen Schuld abzulenken. Bary ist ehrgeizig und blind vor Eifer, Onody und dem Abgeordneten von Istoczy zu gefallen. Ob er ohne deren Einfluß ein Antisemit wie diese beiden ist, bleibt unklar, denn für Bary ist die Ritualmordklage nur interessant, weil er hofft, sich in diesem Prozeß profilieren zu können. Das außerirdische Gericht, das seinen Fall bespricht, gibt ihn daher auch nicht dem Teufel preis, sondern fragt: „Tat er’s bösen Herzens? Ging er aus auf die Qual des Knaben sich zur Lust?“, und antwortet: „Nein, mein Vater. Er handelte wie ein Tor, der die Kröte erschlägt, weil er vermeint, in ihrem Haupte finde er einen Edelstein.“ Und: „Er glaubte gerecht zu sein. In seinem Haupte, eng und dumpf, sah er das Bild der Gerechtigkeit verzerrt und dämmrig, und strebte ihm zu.“⁶⁵⁷

Gutsbesitzer Onody nützt die Unsicherheit und den Ehrgeiz Barys geschickt aus, er setzt den Antisemitismus taktisch ein, um von genauen Fragen nach Esthers Vorhaben an dem Tag, an dem sie verschwand, abzulenken. Onody wird für seine Untat bestraft: Am Ende des Dramas wird ihm gesagt, daß die Frau, die er liebt, todkrank ist. Als er dann noch Esthers Mutter trifft, die blind geworden ist und dies als Strafe Gottes deutete, bezieht er dies auch auf sich.

Bary benutzte den Antisemitismus, um Karriere zu machen; Onody, um von seiner Tat abzulenken; der Abgeordnete von Istoczy aber setzt ihn zur politischen Propaganda ein, er will das Volk für seine nationalistische Partei gewinnen. In einer Rede vor dem Gericht, als ein Teil der angeklagten Juden freigelassen wird, hetzt er gegen sie, streicht die Fremdheit ihrer Bräuche heraus und sagt, er werde sich dafür einsetzen, daß die Regierung „alle Juden aus Ungarn entferne[n]“.⁶⁵⁸ Istoczy wird als

655 Zweig, Die Sendung Semaels, 78.

656 Zweig, Die Sendung Semaels, 84.

657 Zweig, Die Sendung Semaels, 94 f.

658 Zweig, Die Sendung Semaels, 67.

Vertreter des rassistischen Antisemitismus gezeichnet, der die Judenfeindlichkeit mit äußerst aggressiver Rhetorik vertritt und auch propagandistisch einsetzt (wie der Student Riegel in Nordaus *Doktor Kohn* und Thibault in Henry Bernsteins *Israel*).

Die willigen Zuhörer und Mitmacher der antisemitischen Propaganda und Handlungen sind die Bauern und die Zigeuner. Die Bauern, weil sie hoffen, nach der Verhaftung der Juden ihre Schulden nicht zurückzahlen zu müssen; die Zigeuner, weil sie so jeden Verdacht über das Verschwinden des Mädchens von sich abweisen können.

Trotz aller Anstrengungen der negativen Kräfte, von Semaël und seinen Teufeln, der Dummheit, von Jacob Pfefferkorn und von den antisemitisch gezeichneten Personen der realen Welt, geht die Tragödie letztendlich gut aus, und zwar aufgrund der Läuterung der Juden und eines funktionierenden Rechtssystems. Die Läuterung der Juden setzt Zweig nach der Gerichtsszene an. Er zeigt die Angeklagten, wie sie im Gefängnis den Sederabend begehen, an dem der Rabbiner eine Verbindung zwischen ihren Sünden und der Anklage herstellt: „[...] wir haben gesündigt, um unserer Sünde willen kommt der Fluch des Verdachts, um unserer großen dauernden Sünde willen.“ Die Anklage komme, so der Rabbiner „Um unsere Lauheit im Dienst, um die Hast unsres Lebens, um die Gier nach Geld, um die Schmach des Verleugnens, um die Härte zu Armen, um das Ausnützen der Waisen, um das Leihen auf Zins, das Langen nach Fremden – um unser Vergessen an Dich [...]“.⁶⁵⁹ Im folgenden geht jeder der Beteiligten in sich, spricht über seine Sünden, und im anschließenden Gebet bittet der Rabbi darum, „die Lehre rein von der Schändung“ zu halten und ihnen Kraft angesichts des Todes zu geben. Die Szene schließt mit dem Glaubensbekenntnis „Höre, Israel“.⁶⁶⁰ Deutlich wird, daß die Ritualmordbeschuldigung diese Juden nicht zweifeln ließ, im Gegenteil, ihr Glaube und ihr Vertrauen in Gott wurden intensiver, wie dieser es am Beginn des Dramas forderte.

Zweifel an der Berechtigung der Anklage des Ritualmords haben nichtjüdische Personen des Dramas: der Gendarm Schlosser, der Staatsanwalt und einige der Verteidiger. Schlosser hat schon bei der ersten Beschuldigung der Juden Bedenken, wird aber von Onody nicht weiter beachtet; er teilt diese auch nach dem Auffinden von Esthers Leichnam dem Referenten Bary mit, wird aber wieder übergangen. Als er vor Gericht schließlich seine Meinung sagt, daß hier kein Mord begangen wurde, wird er als gekauft und bestochen, als Judenknecht und auch wegen seiner deutschen Herkunft beschimpft. Schlosser läßt sich – ermuntert durch die Unterstützung des Verteidigers Dr. Eötvös – nicht einschüchtern, er sagt über den von

⁶⁵⁹ Zweig, Die Sendung Semaels, 88.

⁶⁶⁰ Vgl. Zweig, Die Sendung Semaels, 88–90.

ihm vermuteten Hintergrund der Anklage aus und bittet sogar um Verständnis für Moritz. Dessen Aussage ist so unklar, daß der Präsident und der Staatsanwalt den Lokaltermin in Tisza Eszlar festsetzen; außerdem hat die Obduktion von Esthers Körper ergeben, daß sie ertrunken ist. Dezidiert setzt sich auch der Staatsanwalt für die Gerechtigkeit ein; gemeinsam mit einem der Verteidiger beschließt er nebenbei, die gipserne Statue der Justitia (in der die Dummheit so lange saß), nach beendeter Verhandlung durch eine Gestalt aus Granit zu ersetzen. Und das ist der Kern dieser Tragödie über die Unsinnigkeit des Judenhasses: Trotz aller negativen Kräfte und feindlichen Personen können die falschen Beschuldigungen durch intensives Vertrauen auf Gott und aufgrund eines funktionierenden Rechtssystems abgewendet werden.

In seiner dramatischen Bearbeitung der Ritualmordklage von Tisza-Eszlar verwebt Zweig geschickt Elemente und Personen der jüdischen Tradition mit einer historischen Begebenheit und ihren Protagonisten. Im einzelnen veränderte er diese Personen: sein Moritz Scharf etwa ist nicht 15 Jahre alt (wie er von Erika Weinzierl beschrieben wird), sondern 13 und wurde vor kurzem Bar Mizwa und damit ein vollständiges und erwachsenes Mitglied der jüdischen Gemeinde; der historische Sohn des Synagogendieners ging auch nicht in den Freitod. Zweigs jüdische Tragödie erschien 1914 und sollte noch im gleichen Jahr auf die Bühne kommen. Doch, wie Arnold Zweigs Biograph Manuel Wiznitzer berichtet:

„Kurz vor der Premiere wurde das Stück durch die deutsche Militärensensur verboten. Der Krieg war ausgebrochen, und man wollte die Behörden eines verbündeten Landes nicht in Verlegenheit bringen ... Erst 1918 konnte das Drama unter dem abgeänderten Namen *Die Sendung Semaels* aufgeführt werden.

Trotz des Verbots erhielt Zweig 1915 für *Ritualmord in Ungarn* den Kleistpreis.“⁶⁶¹

Auch in Wien gab es Schwierigkeiten bei der Aufführung des Dramas, das 1919 an der Neuen Wiener Bühne angesetzt war. Nach Beate Reiterer „[...] hatte sich die Direktion mit Zensurmaßnahmen und einem Aufführungsverbot herumzuschlagen“, denn aus Furcht vor antisemitischen Ausschreitungen sollte die Aufführung untersagt werden:

„Nur wenige Tage vor der Premiere gelang es dem jüdischen Verein ‚Die Arche‘, die Erlaubnis für drei geschlossene Vorstellungen zu erlangen. Nach Ablauf der Frist

⁶⁶¹ Wiznitzer, Arnold Zweig, 26. Soweit bekannt, hatte *Die Sendung Semaels* am 25. Jänner 1920 am Deutschen Theater in Berlin Premiere, Regie führte Heinz Herald.

wurde ein neuerliches Aufführungsverbot nur unter der Bedingung wieder aufgehoben, dass das Stück ausschließlich unter seinem Untertitel *Die Sendung Semaels* angekündigt werde, außerdem mussten einige Striche vorgenommen werden.“⁶⁶²

Wie Reiterer beschreibt, wurden diese Einschränkungen von konservativen Kreisen begrüßt, etwa vom Kulturredakteur der *Reichspost*, Hans Brecka, in dessen Theaterkritik der Antisemitismus „offen zur Schau“ gestellt wurde.⁶⁶³ Dr. Max Grunwald⁶⁶⁴ ging in seiner Besprechung auf Breckas Artikel ein, darüber hinaus beschrieb er sehr eindringlich die Stimmung bei der Aufführung:

„Eine Theatervorstellung als Paragraph 2-Versammlung, Einlaß nur gegen Einladung, Polizeiverbot, in letzter Stunde aufgehoben. Starker Wacheaufmarsch. Durch Pogromwitterung gesteigerte Spannung. Ueber allen Wipfeln Lechzen gequälter Nerven nach Sensation.

Wenige Straßen weiter in schwarzem Gewimmel Andrang zum Hilsner-Film. ‚Jacob’s Traum‘ noch in frischer Erinnerung. *Stephan Zweigs* ‚Jeremias‘-Premiere. Die Stimmung somit vorbereitet. Für ein Judenstück sowohl, wie für ein Ritualmord-Drama.

Alles Erwarten überstieg trotzdem diese Darbietung. Uns war sie mehr, als Ereignis. Als *Erlebnis* ging sie aufrüttelnd über unsere Herzen. Aufrüttelnd, das Tiefste rührend in jedem *Juden*.“⁶⁶⁵

Besonders gut gefiel Max Grunwald das Nebeneinander zweier Welten in Zweigs Drama, außerdem hob er den Bezug des Renegaten Pfefferkorn zur Stadt Wien hervor:

„Mit der unfehlbaren Sicherheit begnadeter Kunst greift Arnold *Zweig* auf die ‚Mysterien‘ zurück. Das Doppelspiel in Ober- und Unterwelt, zu klassischer Vollendung im ‚Faust‘ gereift, wird von *Zweig* auf das glücklichste durchgeführt. Der Untertitel ‚Die Sendung Semaels‘ weist, weise gewählt, auf den transzendenten Hintergrund der irdischen Handlung hin. Einen Hintergrund, gezeichnet von reifem religiösem Gefühl, dem sich abgeklärtes Volksempfinden zu ergreifender Wirkung vermählt hat.

⁶⁶² Reiterer, „Herr Direktor Heine, sehen Sie sich Fr. Bergner an.“, 57.

⁶⁶³ Reiterer, „Herr Direktor Heine, sehen Sie sich Fr. Bergner an.“, 57 f.

⁶⁶⁴ Max Grunwald (Hindenburg, Schlesien 1871–1953 Israel) war Rabbiner in Hamburg und Wien, Historiker und Mitbegründer der modernen jüdischen Volkskunde.

⁶⁶⁵ Grunwald, Max. Arnold Zweigs „Ritualmord in Ungarn“, in: Dr. Bloch’s Oesterreichische Wochenschrift, 31. Oktober 1919. [Hervorhebungen im Original.]

Für *eine* Figur sind wir dem Stück besonders zu Dank verpflichtet. Es ist der Typus des Täufings, der Schandbube Pfefferkorn. [...] *Zweigs* Pfefferkorn ist die personalisierte Satire auf das Renegatentum. In durchsichtiger Struktur ist hier seine wahre Spottgestalt bloßgelegt. Wie Geißelhiebe treffen die Worte, die Elijah an den entarteten ‚Bruder‘ richtet. Selbst einen Boden, wie er dieser Menschheitschande der Taufsucht hier in Wien bietet, günstig wie kaum sonst zum zweiten Male, selbst diesen Sumpf müßte solche Stachelrede aufwühlen im verborgensten Grunde.“⁶⁶⁶

Im weiteren schreibt Grunwald über die spezielle Wiener Form des Antisemitismus. Seinen Artikel schließt er mit dem Hinweis, daß es auch nach dem Prozeß um den angeblichen Ritualmord in Tisza-Eszlar unschuldig Angeklagte gegeben hätte, etwa Mendel Beilis und besonders Hilsner, dessen Prozeß einer Revision bedürfe.⁶⁶⁷

Die Sendung Semaels in Wien 1919 erregte nicht nur aufgrund befürchteter jundenfeindlicher Ausschreitungen großes Aufsehen, sondern auch wegen der jungen Schauspielerin Elisabeth Bergner, die in dieser Inszenierung in der Rolle des Moritz Scharf zu sehen war und dafür – großteils – ausgezeichnete Kritiken bekam; auf diese Rolle, so Reiterer, rekurrten die Wiener Kritiker auch bei der Rezeption späterer Gastspiele und Filme der Schauspielerin.⁶⁶⁸

Im Mai 1937 war *Zweigs* jüdische Tragödie wieder in Wien zu sehen, in einer jiddischen Übersetzung von Abisch Meisels in den Jüdischen Künstlerspielen.⁶⁶⁹ In einer Besprechung der Aufführung geht Alfred Werner auf die Aktualität des Dramas ein:

„Weshalb und wodurch ist das Drama Arnold Zweigs eine *echte, ewigkeitsnahe Dichtung*? Weil sie einmaliges Geschehnis der Zufälligkeit entkleidet, ins Symbolische stei-

666 Grunwald, Max. Arnold Zweigs „Ritualmord in Ungarn“, in: Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 31. Oktober 1919. [Hervorhebungen im Original.]

667 Im Zuge der „Beilis-Affäre“ 1913 in Kiew wurde Mendel Beilis mithilfe sorgfältiger Vorbereitung durch den russischen Justizminister des Ritualmords beschuldigt. „Doch die Beilis Affäre wurde zu einem internationalen *cause célèbre*, zu einem Symbol des korrupten und reaktionären Wesens der Zarenherrschaft.“ Staatlicher Antisemitismus in Osteuropa, in: Universalgeschichte der Juden, 190. Der Schuster Leopold Hilsner wurde beim Polnaer Prozeß 1899 für zwei Morde, aber nicht wegen Ritualmordes verurteilt, 1917 wurde er begnadigt. Thomas G. Masayrik hatte sich schon beim ersten Hilsner-Prozeß für den Angeklagten eingesetzt, nun ist er tschechischer Präsident und wird im oben zitierten Artikel von Max Grunwald aufgefordert, sich für die Revision des Prozesses zu engagieren.

668 Vgl. Reiterer, „Herr Direktor Heine, sehen Sie sich Fr. Bergner an.“, 56–57.

669 Das Manuskript dieser jiddischen Fassung befindet sich in der Meisels Coll. im YIVO.

gert, weil der Zuschauer empfinden muß: Tisza-Eszlár ist hier und überall, solange wir ‚im Golus‘ sind, weil nicht kleine Menschen die Träger der Handlung sind (dieser Gedanke der Vermessenheit ist dem wahren Dichter fremd), sondern der Geist des Bösen, der schließlich dem Prinzip des Guten unterliegt.

Wodurch aber ist dieses Drama in seinem ganzen Wesen als *Galuthstück* gestempelt? Wohl dadurch, daß es keinen ‚Helden‘ wie die abendländischen Dramen kennt, indem hier nicht einmal das von Dummheit und Bosheit verfolgte jüdische Volk als Held figuriert (etwa wie die Weber im Drama Gerhard Hauptmanns), das jüdische Volk ist hier wie überall *Werkzeug*, bald blind, bald sehend, in der Hand des Herrn!⁶⁷⁰

In dieser jiddischen Inszenierung wurde die Rolle des Moritz Scharf ebenfalls von einer Frau gespielt, von der jiddischen Soubrette Jenny Lovic, in der Rolle des Untersuchungsrichters Bary war Leo Reuss zu sehen, der seinen Part in deutscher Sprache brachte.⁶⁷¹

Arnold Zweigs *Ritualmord in Ungarn* ist nicht das einzige Drama, in dem eine Ritualmordanklage aufgegriffen wird. Vom jiddischen Theatermann Moyshe Hurvits stammt etwa *Tisa esler, drame mit gezenge in 5 akten* (UA um 1886 in New York), das ebenfalls die Vorgänge im ungarischen Tisza Eszlar zum Vorbild hat.⁶⁷² Auch Joseph Lateiners *Blümele oder die Perle von Warschau*, aufgeführt 1901 in Wien, hat eine Ritualmordlegende zum Inhalt.⁶⁷³ Im Zentrum einiger jiddischer Dramen, etwa von Jacob Wachsmann,⁶⁷⁴ steht auch die (oben erwähnte) Ritualmordbeschuldigung gegen Mendel Beilis in Rußland. Meines Wissens wurde keines dieser Theaterstücke in Wien aufgeführt, im Juni 1916 aber sollte ein solches in Berlin gezeigt werden. Peter Sprengel zitiert aus dem dazugehörigen Zensurgutachten:

Rybowsky: Mendel Beiles

(Juni 1916)

Der Schüler Andrej Juschlinsky ist ermordet aufgefunden worden. Mendel Beiles steht in dem Verdacht einen Ritualmord begangen zu haben. Der erste Teil des Stückes

670 Werner, Alfred. *Statt Steine – Brot!* Zitiert nach Dalinger, Quellenedition, 59.

671 Vgl. Dalinger, Quellenedition, 59 f., 211 f.

672 Vgl. Hurvits, Moyshe, in: Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 591–606, 594 f. (jidd.).

Nach Bialik befinden sich drei Manuskripte von Hurvits (hier: Hurwitz) *Tisla Essler* im YIVO Institute for Jewish Research in New York. Vgl. Bialik, *Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre*, 105.

673 Vgl. Jüdisches Volksblatt, 11. Oktober 1901.

674 Zu Jacob Wachsmann vgl. „Komödien und Possen, in denen sich die Mädchen mit einer List zur Wehr setzen“.

spielt sich vor dem Untersuchungsrichter ab, den Schluß bildet eine Gerichtsverhandlung, in der Beiles freigesprochen wird.

Es handelt sich um ein ganz gewöhnliches Machwerk in jüdischer Mundart ohne jeden litterarischen Wert. Mit Rücksicht auf den beschränkten Personenkreis für den dieser Schmarren bestimmt ist (Russisch-polnische Juden des Arbeiterstandes) sind gegen die Aufführung m.E. Bedenken nicht zu erheben. Streichungen sind nicht erforderlich.

[Aktenvermerk]

Zurück:

1. Ein nicht aufgeklärter Ritualmord darf nicht Gegenstand der Dramatisierung sein.
2. Das Stück „Mendel Beiles“ wird verboten [...].⁶⁷⁵

Theaterstücke, die die Ritualmordbeschuldigung zum Inhalt haben, sorgten – wie auch Arnold Zweigs *Ritualmord in Ungarn* bzw. *Die Sendung Semaels* – auf dem Theater immer wieder für Aufregungen, was mit der bleibenden Aktualität der Legende zusammenhängt. Wie sehr dieses antisemitische Stereotyp präsent war beziehungsweise von Judenfeinden immer wieder beschworen wurde und wird, dokumentiert Erika Weinzierl etwa durch den Abdruck einer „Darstellung des angeblichen Ritualmordes an [...] Esther Solymosi aus einer *Stürmer*-Ausgabe des Jahres 1944“, aber auch mit ihrem Bericht über Bischof Reinhold Stecher, der 1985 in Innsbruck gegen die Ritualmordlegende um „Anderl von Rinn“ vorging, worauf er Angriffen konservativ-katholischer Kreise sowie rechtsextremer Gruppen ausgesetzt war.⁶⁷⁶

Jud Süß von Lion Feuchtwanger (1916)

Bekannt ist Lion Feuchtwangers⁶⁷⁷ Roman *Jud Süß*, mit dem er sich als Romancier zu Beginn der 1920er Jahre einen Namen machte; der Stoff dieses nach wie vor aufgelegten Romans war schon 1916 in einem gleichnamigen Schauspiel aufgenommen worden, das dem Frühwerk des Autors zugerechnet wird.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Zitiert nach Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 270 f.

⁶⁷⁶ Weinzierl, Stereotype christlicher Judenfeindschaft, 139, 143.

⁶⁷⁷ Lion Feuchtwanger (München 1884–1958 Pacific Palisades, Kalifornien) erhielt eine orthodoxe Erziehung, von der er sich mit Beginn des Studiums löste, was aber nicht zu einer Abwendung vom Judentum führte. Zeit seines Lebens beschäftigte er sich in seinem erzählerischen und essayistischen Werk mit jüdischen Themen und mit dem Zeitgeschehen, mit Nationalsozialismus und Exil.

⁶⁷⁸ Vgl. Herzog, Feuchtwanger, Lion, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 142.

*Jud Süß*⁶⁷⁹ spielt im „Herzogtum Wirtemberg im Winter 1736/37“.⁶⁸⁰ Süß wird als mächtiger und einflußreicher Hofjude dargestellt, der alles tut, um die Kassen des Herzogs zu füllen. Doch er hat auch eine andere Seite, als Vater des Mädchens Tamar, das mit dem weisen Magus, Süß' Oheim, auf einem Schloß lebt. Süß sorgt rührend für seine Tochter und ist auch Magus sehr verbunden. Als der Herzog Süß auf dem Schloß besucht, erfährt er erstmals von Tamars Existenz und ist von ihrer Schönheit beeindruckt. Er stellt ihr nach, doch als er das zurückgezogen lebende, schüchterne Mädchen bedrängt, stirbt sie. Süß wendet sich gegen den Herzog. Er verrät dessen Plan, die Landschaft (Landtag und Parlament) zu entrechten und zu katholisieren, was zu einem Aufstand führt und Süß ins Gefängnis bringt. Süß' Rache ist aufgegangen, und das ist alles, was ihn vor seiner Hinrichtung noch interessiert.

Das Leben des Joseph Süß Oppenheimer (Heidelberg 1692–1738), Nachkomme einer Liaison zwischen dem (christlichen) Freiherrn von Heyersdorff und der Tochter des jüdischen Kantors in Frankfurt am Main, prominenter Finanzrat des Herzogs von Württemberg bis zu seiner Hinrichtung 1738, bot schon zu seinen Lebzeiten Stoff für Lieder und Verse, später für Romane, Theaterstücke und Filme.⁶⁸¹

In *Jud Süß* schreibt Feuchtwanger seiner Titelfigur eine Reihe von Eigenschaften zu, die judenfeindlichen Klischeevorstellungen entsprechen, die aber im Verlauf des Dramas durch die Entwicklung der Person relativiert beziehungsweise vollkommen aufgehoben werden. Eingangs zeichnet Feuchtwanger den Titelhelden als geldgierigen, machthungrigen Juden, der die Rechte der Bürger ebenso mißachtet wie die der Vertretungen des Volkes und der nichtjüdische Mädchen und Frauen prostituiert, indem er sie seinem Herrn, dem geilen Herzog, zuführt.

Am Beginn des Dramas hält Süß Audienz – und seine Besucher sparen nicht mit antisemitischen Bemerkungen. So etwa Magister Rudolf Amandus Schober, der Süß berichtet, das Volk sehe ihn als „Wucherer und Blutsauger und Barrabas und Antichrist“, er selbst denke sich aber: „Und wenn der Herr Geheime Finanzenrat auch ein gottverdammter Jud ist, hab ich mir gesagt, wie sie unsern Herrn Jesum gekreuzigt haben, ist er schwerlich dabei gewest.“⁶⁸² Deutlich wird die Ju-

679 Feuchtwanger, *Lion. Jud Süß*. Schauspiel in drei Akten (vier Bildern), in: Wiener Stadt- und Landesbibliothek (maschineschriebener Text, A4, 119 S., sieht wie ein Bühnenmanuskript aus).

680 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 3.

681 Für einen ersten Einblick in das Leben des Joseph Süß Oppenheimer und die vielfältigen literarischen Ausformungen des Stoffes siehe Bathrick, *1925 Jud Süß* by Lion Feuchtwanger is published, 435–439.

682 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 13.

denfeindschaft auch von Seiten der Landschaft, die ihn als „Teufel“⁶⁸³ bezeichnet, ihr Vertreter sagt zum Herzog: „Des verderblichen Argwohns, den der Jud ihnen eingeblasen! Nie haben wir an eines ihrer Rechte gerührt. Aber *unsere* Privilegien, die hat der Jud zerlocht und zerrissen.“⁶⁸⁴ Im Gespräch mit dem Herzog wird klar, daß dieser und andere seiner Gesellschaftsschicht angehörende Personen Süß ungeniert mit „Jud“ ansprechen und ihn damit auf einen – bei aller Macht – niedrigen Rang verweisen.

Auf den Antisemitismus bezieht sich auch Süß, als Magus ihn bittet, seine Tätigkeit aufzugeben, um „Gott in sich“ nicht zu töten und an seine Seele zu denken; der Hofjude entgegnet, daß er nicht aus „Lust am Gold oder an der Macht“ hier stehe, sondern:

„Ich bin ausersehn, all die Unbilden zu rächen, die meine Brüder erduldeten, und all ihr schmachvoll vergossenes Blut. (*Geschwellt von gefährlichem Triumph*) Heute lieg ich, der Jude, über diesem Land wie ein Alp und sauge sein Blut und werde fett von seinem Mark: Heisst dies ohne Seele sein? [...]“⁶⁸⁵

Als Begründung für seinen Ehrgeiz nennt Süß Rache für die Judenfeindschaft, was Magus nicht anerkennt. Um seinen Neffen zu zeigen, daß er sich selbst betrügt, läßt er dessen Mutter dem Sohn berichten, daß er einen christlichen Vater habe; doch noch immer ist Süß nicht bereit, seinen Ehrgeiz aufzugeben. Die Entdeckung des christlichen Vaters zwingt Süß aber zu einer Stellungnahme, die zugunsten des Judentums ausfällt, und verstärkt seine Haltung als bewußter Jude.

Auf den ersten Blick zeigt Feuchtwanger einen Juden, der mit zahlreichen Eigenschaften ausgestattet ist, die dem antisemitischen Klischee entsprechen, doch bald wird diese Sicht relativiert. Süß' Macht wird infrage gestellt, wenn er an seine Tochter und das Schloß, in dem sie und Magus leben, erinnert wird. Sie stellen die andere Seite des Finanzjuden dar, der sich selbst als zerrissen zwischen der Welt des Hofes und der jüdischen Welt fühlt:

„Manchmal, wenn ich hier sitze und an das heimliche Schlösschen denke und an Euch und Tamar, dann frag ich mich: Was ist wirklich? Ich, der ich hier sitze und ein deutsches Fürstentum regiere, oder ich, der ich mich in dem heimlichen Schlösschen vor den Menschen verstecke und über den Schriften der Kabbalah träumte? Ich bin ein

683 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 17.

684 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 22. [Hervorhebung im Original.]

685 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 32.

anderer dort, ein anderer hier. Welches ist mein wahres Ich? Eines muss Schein und Lüge sein. Welches ist wirklich?“⁶⁸⁶

Mit den (nicht historischen) Personen der Tochter Tamar und des Oheims Magus schafft Feuchtwanger seiner Titelfigur eine zweite, andere Seite, durch die sie erst zum tragischen Helden werden kann. David Bathrick schreibt in seiner Analyse von Feuchtwangers *Jud-Süss*-Texten: „Hidden away from the rest of the world, Tamara, her mystical Magus, and their precious, secreted abode clearly come to represent all that is the opposite of Süß's life at the decadent court.“⁶⁸⁷ Die Figur der Tamar, so Bathrick weiter, sei für die fiktionale Ebene des Dramas von Bedeutung, da ihr Tod Süß' Rache, aber auch Selbstbesinnung und Hinrichtung auslöse; doch noch wichtiger sei, so Bathrick, daß in ihrer Figur sowie in Magus andere Formen jüdischer Identität gezeigt würden. Ganz klar ist Oheim Magus als positive jüdische Gegenfigur des Süß gezeichnet, wobei interessant ist, daß auch ihm erst ein antisemitisches Klischee zugeordnet wird, denn das Volk, so heißt es, sage von ihm: „[...] er sei Ahasverus, der ewige Jud“⁶⁸⁸. Beschrieben wird er als „[...] hager, vornehm, etwa fünfundfünfzig Jahre, jüdisches, bärtiges Gesicht; Kleidung fremdartig, aber nicht zu auffallend, schlicht, doch aus erlesenen Stoffen.“⁶⁸⁹ Im weiteren zeichnet Feuchtwanger Magus als einen Prototyp des jüdischen Gelehrten, der sich auch für seine Umgebung (für Süß und Tamar) bis aufs Äußerste einsetzt.

Antisemitische Charakterzüge werden Süß erst zugeschrieben, dann relativiert. Rache für die Judenfeindschaft ist angeblich sein Beweggrund. Doch Antisemitismus ist nicht das zentrale Thema des Dramas, sondern es geht um Macht. Die Macht des Jud Süß, des Herzogs und des Volkes (der einzelnen Personen und der Landschaft bzw. der Deputation der Frankfurter Juden als jeweilige Volksvertretung), aber auch die Macht der Frauen und des weisen Magus.

Erst scheint es, als hätte Süß die größte Macht. Er setzt sie gegenüber den Bürgern, den Volksvertretungen und der Frankfurter Judendelegation skrupellos ein und ist sicher, auch Macht über den Herzog zu haben. Wie sich im Verlauf des Dramas herausstellt, ist seine Macht über den Herzog aber nur eine eingebildete, denn dieser stellt ihm eine Falle, verfolgt und schändet seine Tochter, was sie umbringt. Nun ist für Süß Macht gleich Rache, die er nimmt, um dann ohne Widerstand in den Tod zu gehen.

686 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 29 f.

687 Bathrick, *1925 Jud Süß* by Lion Feuchtwanger is published, 436 f.

688 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 26.

689 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 26.

In den Beziehungen Süß' zu den Frauenfiguren im Drama wird die andere Seite der Macht deutlich, die Verantwortung, die Süß nicht übernimmt, da er sie nicht erkennt. Etwa seiner Tochter gegenüber: Sie ist sehr nervös, braucht ihren Vater mehr, als er ihr zu geben bereit ist. Süß sieht nicht, daß er das Mädchen durch diese Verweigerung schwächt und so mittötet.

In *Jud Süß* geht es auch um den Konflikt zwischen der protestantischen Landschaft und dem Herzog. Als katholischer Herzog besteht dieser auf einem von Gott eingesetzten Fürstenstatus und sieht nicht ein, daß die Landschaft Rechte haben soll. Den Herzog interessieren vor allem Eroberungen erotischer und kriegerischer Art, und um diese zu erreichen, braucht er Süß und läßt ihn scheinbar Macht über sich erlangen.

Die Titelfigur in *Jud Süß* zeigt die Zerrissenheit eines in jeder Hinsicht zwischen zwei Welten Stehenden, der jüdischen und der höfischen Welt. Das wird schon in Feuchtwangers Beschreibung des Äußeren deutlich, so heißt es am Beginn des ersten Aktes: „Süß, fünfundvierzig Jahre alt, stattlich, vornehm, ohne irgend etwas Vordringlich-Jüdisches; Kleidung sehr elegant,⁶⁹⁰ wird im Gefängnis „[...] irgendwie dem Magus ähnlich“.⁶⁹¹ Nach dem Tod der Tochter erkennt Süß seine Verirrungen und den Grund für die vielen Apelle und Warnungen seines Oheims. Er nimmt Rache und den Tod auf sich. Jud Süß macht im gleichnamigen Drama eine Entwicklung durch, er wird von einem ehrgeizigen und skupellosen Machtmenschen zu einem reflektierten, mit sich selbst und seinem Gott beschäftigten Geist, doch bezahlt er diesen Lernprozeß mit dem Tod der Tochter und seinem eigenen.⁶⁹²

Sehr einprägsam sind die Frauenfiguren, die einerseits Klischees entsprechen, andererseits aber als sehr starke Persönlichkeiten gezeichnet sind. Die „wälische“ Sängerin Graziella etwa wird zuerst präsentiert, als sei sie der Typ der Pseudosängerin, die sich vor allem prostituiert. Feuchtwanger bleibt jedoch nicht bei diesem platten Klischee, sondern zeichnet sie als eine Frau, die sehr genau weiß, daß sie nur kurze Zeit Karriere machen kann und diese Zeit intensiv nützt, um die finanzielle Grundlage für ein bürgerliches Leben zu schaffen. Magdalen Sibylle, eine protestantische Adelige, wird erst als starke Person gezeigt, die ihre Begeisterung für den Glauben bald durch ihre Liebe zu Süß ersetzt, ein Wandel, der nicht ganz schlüssig ist. Die erwachsenen Frauen gehen mit ihrer Macht sehr bewußt um,

690 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 4.

691 Feuchtwanger, *Jud Süß*, 100.

692 Vgl. dazu auch Bathricks Vergleich zwischen Feuchtwangers Schauspiel und Roman, Bathrick, 1925 *Jud Süß* by Lion Feuchtwanger is published, 437 ff.

Graziella offen – dabei sympathisch – zu ihrem Vorteil; Magdalen zur Unterstützung dessen, woran sie glaubt, erst an den Protestantismus, dann an Süß. Das Mädchen Tamar hingegen stirbt, als es mit der Macht – der brutalen körperlichen Übermacht des Herzogs – konfrontiert wird. Das reine, unschuldige Mädchen, das von seiner Umgebung abgeschottet erzogen wurde, ist ihm wehrlos ausgeliefert.

Mit dem Juden Süß zeichnet Feuchtwanger eine Figur, die auf den ersten Blick antisemitischen Klischees entspricht. Dann aber werden dem Titelhelden positiv gezeichnete jüdische Figuren an die Seite gestellt, sodaß durch die Konfrontation und den Umgang mit ihnen seine positive jüdische Seite sichtbar und verstärkt wird, bis diese seine Handlungen bestimmt. Der Antisemitismus, den die Figur des Jud Süß hervorrufen könnte, wird in diesem Schauspiel gebrochen durch die Nennung von Süß' nichtjüdischem Vater; durch die Erscheinung des Magus und den Respekt, der diesem entgegengebracht wird; und durch die Wandlung, die Süß selbst im Laufe des Dramas erfährt. Nach Bathrick war Feuchtwanger mit dieser „representation of the Jew“ jedoch nicht zufrieden und begann mit der Arbeit am schon erwähnten Roman, der nach langem Suchen erst 1925 einen Verlag fand, wenige Jahre später jedoch als „national and international bestseller“ galt und in über 15 Sprachen übersetzt wurde.⁶⁹³

Lion Feuchtwangers Schauspiel *Jud Süß* wurde im Oktober 1917 im Schauspielhaus in München mit Erfolg uraufgeführt, in Wien war es im Juni 1919 im Wiener Komödienhaus zu sehen, mit dem Gast Rudolph Schildkraut in der Titelrolle. In seiner Besprechung in der *Wiener Morgenzeitung* erläutert Otto Abeles erst den Inhalt des Dramas, insbesondere die Zwiespältigkeit und Zerrissenheit des Titelhelden, um dann zu folgern: „Feuchtwangers Versuch, einen solchen Juden Süß auf die Beine zu stellen und zum Helden eines Schauspieles zu machen, ist sehr mißglückt. Ein peinlicher Abend.“⁶⁹⁴ Für Abeles war die Entwicklung der Figur Magdalen Sibylle unglaublich, und die Besetzung der Titelrolle mit Rudolph Schildkraut hielt er für verfehlt.

Fast 20 Jahre später, im Mai 1937, wurde *Jud Süß* erneut aufgeführt, diesmal im Jüdischen Kulturtheater in der Regie von Rudolf Weiss, mit Friedrich Links in der Titelrolle, allerdings mit einer anderen Textvorlage. „*Jud Süß*. Schauspiel in 5 Bildern von Ashley Dukes (nach dem Roman von Lion Feuchtwanger). Aus dem Englischen übersetzt von L. Dammert“,⁶⁹⁵ ist auf dem entsprechenden Programm-

693 Bathrick, *1925 Jud Süß* by Lion Feuchtwanger is published, 434 f.

694 O.A. [= Otto Abeles] Wiener Komödienhaus, in: Wiener Morgenzeitung, 19. Juni 1919.

695 Zitiert nach Mayer, Theater für 49, 309.

zettel zu lesen, und das Personenverzeichnis belegt, daß diese Bearbeitung auf dem Roman Feuchtwangers basiert. Dazu Alfred Werner:

„Während jedoch der Roman den tausendfarbigen und -gestaltigen Kosmos des problematischsten Jahrhunderts wiedergibt, stellt Dukes bloß ein Dutzend scharfprofilierter Charaktere auf die Bühne, die verhältnismäßig sparsam mit Worten sind, deren jedes uns doch messerscharf ins Herz dringt.“⁶⁹⁶

Im folgenden lobt Werner diese Bearbeitung des Stoffes, er meint, „[...] das hat Ashley Dukes so packend echt gestaltet, daß man nicht umhin kann, leidenschaftlich für den vom Schicksal gemarterten Juden Partei zu ergreifen“.⁶⁹⁷ Sehr viel distanzierter liest sich die Besprechung des Schauspiels in der *Wiener Zeitung*, 6. Mai 1937 (die nur mit „A. B. W.“ gezeichnet ist). A. B. W. schreibt, daß aus Feuchtwangers Roman nun ein Schauspiel „gezimmert“ worden sei, und weiter: „Nun haben Schauspiele dieser Art meistens etwas Peinliches: sie affektieren Dichtung. Das Verbindende, das zu den Fakten gesprochen wird, hat einen unechten, pathetischen Tonfall, der zur Unterstreichung irgend einer Tendenz dient.“

Über die Rezeption dieses Dramas auf der jiddischen Bühne ist leider nichts bekannt. Es dürfte aber Übersetzungen und Aufführungen gegeben haben, da Jacob Mestel bemerkt: „Feuchtwangers ‚Jud Süß‘ hat erst in *Jiddisch* seine Vervollkommnung erfahren.“⁶⁹⁸

Das Leben des Finanzrates und Hofjuden Joseph Süß Oppenheimer diente mehrmals als Vorlage für Erzählungen, Dramen und Filme, bekannt ist Paul Kornfelds *Jud Süß*. Tragödie in drei Akten und einem Epilog,⁶⁹⁹ entstanden 1930, 1931 in Berlin uraufgeführt (Regie Leopold Jessner, Titelrolle Ernst Deutsch). Manon Andreas-Grisebach zu Kornfelds Werk:

„Er führte einen heimatlosen Juden vor, dessen größter Wunsch war, sich in die höfische Gesellschaft einzuordnen. Aber trotz Anpassungswillen – in dessen Übertreibung

696 Werner, Alfred. *Jud Süß auf der Bühne*, in: *Die Garbe*, Nr. 54, 1. Mai 1937.

697 Werner, Alfred. *Jud Süß auf der Bühne*, in: *Die Garbe*, Nr. 54, 1. Mai 1937; vgl. auch die Kritik dess., „Jud Süß“ im Kulturtheater, in: *Die Stimme*, 11. Mai 1937. Zur Rezeption des *Jud Süß* in der Aufführung des Jüdischen Kulturtheaters 1937 vgl. Mayer, *Theater für* 49, 157 f.

698 Mestel, *Undzer teater*, 114 (jidd.). [Hervorhebung im Original.]

699 Kornfeld, Paul. *Jud Süß*, in: *Drei jüdische Dramen. Mit Dokumenten zur Rezeption*. Hg. v. Hans-J. Weitz unter Mitwirkung von Michael Assmann. Göttingen: Wallstein-Verlag, 1995, 189–270, Kritiken 358–378; außerdem in *Theater heute*, Heft 2, Februar 1988, 29–55. Vgl. ferner Nuy, Paul Kornfeld, *Jud Süß: Studie zu einer dramatischen Bearbeitung*.

liegt seine einzige Schuld – fällt er dem Antisemitismus zum Opfer. Die Assimilation vollzieht sich stufenweise, redereich und dramatisch gekonnt, mit vielen Personen. [...]

K.s zentrale Botschaft, daß Assimilation an die deutsche Kultur und Verleugnen des Eigenen nicht vor Haß und Verfolgung retten können, zeigt die Aktualität des Stückes um 1930, und sie zeigt K.s eigene Ausweglosigkeit aus dem ihm schicksalhaft zugefallenen Dilemma.⁷⁰⁰

Bekannt und berüchtigt ist der nationalsozialistische Propagandafilm *Jud Süß*, (D 1940, Regie Veit Harlan, in der Titelrolle Ferdinand Marian), den der Filmhistoriker Pertsch folgendermaßen beschreibt: „Der Hoffaktor Joseph Süß Oppenheimer als perfide gezeichnete Titelfigur eines antisemitischen Melodrams, das die historischen Vorgänge [...] dazu benutzt, im Rahmen eines Unterhaltungsfilms die nationalsozialistischen ‚Nürnberger Gesetze‘ und die Pogrome der ‚Endlösung‘ zu rechtfertigen.“⁷⁰¹

Dreyfus-Dramen von Abisch Meisels und Hans José Rehfisch (1920 und 1929)

Dreyfus – eine Staatsaffäre im Spiegel der Literatur

Alfred Dreyfus (Mulhouse 1859–1935 Paris), einziger jüdischer Offizier im französischen Generalstab, wurde 1894 des Verrats militärischer Geheimnisse an das Deutsche Reich beschuldigt und auf die Teufelsinsel (Französisch Guyana) verbannt. Der Militärprozeß gegen ihn, die immer stärker zu Tage tretende Fragwürdigkeit des Belastungsmaterials, die Wiederaufnahme des Verfahrens (1899) und schließlich die Rehabilitierung (1906) spalteten Frankreich bis in viele Familien hinein in zwei Lager: „Dreyfusards“ und „Anti-Dreyfusards“. Für die Gegner von Dreyfus bot die Affäre einen willkommenen Anlaß für antisemitische Argumentationen und Ausschreitungen. Daß in Frankreich die Emanzipation der Juden bereits seit über hundert Jahren (1791) gesetzlich verankert war, schützte Dreyfus nicht. National und international zwang der Fall allgemein zur Stellungnahme. Besonders Emile Zolas „J’Accuse“ (1898), ein offener Brief an den Präsidenten der Republik, und der daraufhin gegen Zola angestregte Verleumdungsprozeß sorgten für neue Aufregung in der öffentlichen Debatte. Überhaupt war die Affäre von einer Flut unterschiedlicher Publikationen begleitet.

700 Manon Andreas-Grisebach: Kornfeld, Paul, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 334–336, 335 f. Paul Kornfeld hatte sich in Prag versteckt, wurde aber entdeckt und 1941 über Theresienstadt in das Lager Lodz verschleppt, wo er 1942 starb.

701 Pertsch, Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen, 112. Zur historischen Vorlage und anderen Verfilmungen des Stoffs siehe 63 ff.

Schriftsteller, Journalisten, Politiker und Künstler kommentierten und analysierten die Ereignisse. Viele Juden waren zutiefst verunsichert und begannen, ihre Identität und soziale Position neu zu überdenken.⁷⁰²

Die Dreyfus-Dramen, die in Wien zu sehen waren, stammen von zwei sehr unterschiedlichen Autoren: vom jiddischen Autor Abisch Meisels, in dessen Drama die Affäre in Kurzfassung dargestellt wird; und vom erfolgreichen deutsch-jüdischen Bühnenschriftsteller Hans José Rehfisch, der in *Die Affäre Dreyfus* den Prozeß gegen Zola in den Mittelpunkt stellte.

Von Abisch Meisels' dramatischer Bearbeitung des Dreyfus-Stoffs – *Kapitän Dreyfus*,⁷⁰³ Schauspiel in vier Akten und sieben Bildern –, ist nur die ungenaue und verkürzte Textfassung erhalten, die 1920 der Theaterzensur eingereicht wurde⁷⁰⁴ und die einer ausführlichen Inhaltsangabe in Dialogform entspricht. Die Handlung des Schauspiels gibt einen groben Umriss der oben kurz dargestellten Dreyfus-Affäre wieder, allerdings fehlen in dieser Fassung Hinweise auf den antisemitischen Hintergrund. In dieser Kurzfassung denunziert Major Esterhazy Dreyfus, um dessen Ehefrau umwerben zu können. In der jiddischen Dramatik hat die Familie immer einen hohen Stellenwert, untreue Ehefrauen gibt es darin kaum, und auch Luzia Dreyfus wartet selbstverständlich treu auf die Rückkehr ihres Ehemanns. Daß Meisels in seiner dramatischen Bearbeitung der Dreyfus-Affäre auf Hinweise auf den judenfeindlichen Hintergrund verzichtete, ist nicht anzunehmen, da der Autor auch in anderen Texten nicht davor zurückscheute, Antisemitismus beim Wort zu nennen, im Gegenteil, die Judenfeindschaft ist eines der Hauptmotive seiner dramatischen Werke. Das Fehlen dieses zentralen Themas in *Kapitän Dreyfus* ist wohl der Kürze der erhaltenen Textfassung zuzuschreiben, mit besonderer Berücksichtigung des Umstandes, daß diese der Theaterzensurbehörde eingereicht wurde.⁷⁰⁵

702 EK (= Elke Kupschinsky), Dreyfus – eine Staatsaffäre im Spiegel der Literatur, in: Jüdische Lebenswelten (Katalog), 555. Sicherlich gab es auch eine Reihe von Verfilmungen des Stoffs, vgl. dazu etwa Evelyn Hampicke: „In den Jahren 1899 und 1900 fand ich 4 kurze Filme zur Dreyfuß-Affäre, in denen er selbst der Darsteller ist. In späteren Jahren wird das Thema mehrfach wiederverfilmt.“ Hampicke, Von dargestelltem Antisemitismus, 8.

703 Meisels, Abisch. Kapitän Dreyfus [im Original meist Dreyfuss]. Schauspiel in vier Akten und sieben Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 38 S., kleiner als A5), in: NÖLA 729, 1920.

704 1920 ist innerhalb der jiddischen Dramatik ein sehr später Zeitpunkt zum Aufgreifen der Dreyfus-Affäre, da schon um die Jahrhundertwende einige Theatertexte entstanden waren, die sich mit diesem Stoff beschäftigen, etwa Nokhem Rakows *Kapitän Dreyfus und Emile Zola* und Moses Richters *Dreyfus* (1898). Vgl. Wininger, Grosse Jüdische National-Biographie, Bd. 5, 127f, 193.

705 Es ist unwahrscheinlich, daß Meisels bei der Einreichung einer vollständigen und den Antisemitis-

Meisels' *Kapitän Dreyfus* wurde am 3. Dezember 1920 „als Saisonschlager unter persönlicher Leitung des Autors“⁷⁰⁶ von der Jüdischen Bühne aufgeführt, dürfte aber kein großer Erfolg gewesen sein, da das Schauspiel bis zum Februar 1921 nur wenige Male zu sehen war; dennoch blieb es im Repertoire der Jüdischen Bühne, die es etwa beim Gastspiel an der Rolandbühne im Jänner und Februar 1922 zeigte.

Meisels hat in seiner Dreyfus-Bearbeitung die ganze Affäre in großen Zügen dargestellt. Wilhelm Herzog,⁷⁰⁷ der die „quellenmäßige Vorarbeit“⁷⁰⁸ leistete, und Hans José Rehfisch⁷⁰⁹ wählten einen besonderen Punkt aus deren Ablauf. In *Die Affäre Dreyfus*⁷¹⁰ geht es um die Vorgänge, die dazu führten, daß sich der Schriftsteller Emile Zola für Dreyfus interessierte, sein berühmtes *J'accuse* verfaßte und deshalb vor ein Zivilgericht kam. Erst durch diese Gerichtsverhandlung – in der Zola schuldig gesprochen wurde – wurde die Revision des Dreyfus-Prozesses erzwungen, an deren Ende Major Dreyfus von allen Anklagepunkten freigesprochen wurde. Rehfisch beschreibt in seinem Drama ausführlich Details der Verschwörung gegen Dreyfus und die Intrigen der Militärs.⁷¹¹ Im Zentrum des Textes steht aber nicht der Anti-

mus kritisierenden Textfassung von Seiten der Theaterzensurbehörde Schwierigkeiten gehabt hätte (schon 1918 war Schnitzlers *Professor Bernhardt* freigegeben worden). Vielleicht hielt sich Meisels aber an eine gewisse Gewohnheit, indem er gekürzte und entschärfte Fassungen seiner Texte vorlegte. Denn auch in der Zensurfassung des *golem* gibt es keine Hinweise auf den Antisemitismus, der in der Druckfassung desselben Dramas ein zentrales Motiv ist.

706 Wiener Morgenzeitung, 3. Dezember 1920.

707 Wilhelm Herzog (Berlin 1884–1960 München) war Journalist und Herausgeber von Zeitschriften wie *Pan*, *März*, *Das Forum*, *Die Republik*. Er verfaßte u.a. die Dokumentation *Der Kampf einer Republik. Die Affäre Dreyfus* (Zürich 1933). Vgl. dazu Carla Müller-Feyen: Herzog, Wilhelm, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 233–235.

708 Bayerdörfer, Rehfisch, Hans José, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 479–480, 479. Nach Jung-Hofmann war Wilhelm Herzog Rehfischs Mitautor, vgl. Jung-Hofmann, Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung, 162.

709 Hans José Rehfisch (Berlin 1891–1960 Schuls, Schweiz) war studierter Jurist und ab 1913 Bühnenautor. Nach dem Ersten Weltkrieg betätigte er sich als Anwalt und Theaterleiter und begann, sozial engagierte Dramen zu schreiben, in denen er aktuelle Themen aufgriff, etwa *Wer weint um Juckenack?*, das 1925 an der Volksbühne Berlin in der Regie von Erwin Piscator herauskam. 1933 ging Rehfisch ins Exil nach Wien, 1936 nach Großbritannien und später in die USA. 1950 kehrte er nach Deutschland zurück. Rehfisch war einer der wichtigsten und engagiertesten Dramatiker der Weimarer Republik. Zu seinen Jahren in Wien vgl. Haider-Pregler, Tarnungen und (Ent-)Täuschungen, 264–267.

710 Rehfisch, Hans J. Die Affäre Dreyfus, in: Hans J. Rehfisch. Ausgewählte Werke. Bd. 1. Dramen. Hg. v. d. Dt. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin (DDR): Rütten & Loening, 1967, 335–457.

711 Rehfischs Theatertext ist eine „Kurze Zeittabelle zur ‚Affäre Dreyfus‘“ von Wilhelm Herzog nachgestellt, in: Rehfisch, Ausgewählte Werke. Bd. 1. Dramen, 458–462. Einen kurzen, aber genauen Überblick, der zum Vergleich zwischen dem historischen Ablauf und Rehfischs Ausschnitt einlädt, bietet Léon Poliakov, Die Affäre Dreyfus.

semitismus, sondern eine eindringliche Warnung vor Kräften, die den Bestand der Demokratie gefährden könnten. Diese Kräfte sind in *Die Affäre Dreyfus* vor allem die nationalen Politiker und das Militär (die Kirche wird nur genannt) sowie Personen wie Esterhazy, deren Geldgier vor ihrem politischen Bekenntnis rangiert.

Was ist nun so gefährlich an diesen politisch rechts stehenden Mächten? Als Vertreter der nationalen Politiker kann das Mitglied des Patriotenbundes Oberstleutnant Du Paty de Clam gesehen werden, der sich rühmt, Dreyfus entlarvt zu haben, dabei aber nicht erkennt, daß er aufgrund seiner antisemitischen Einstellung benutzt worden war. Du Paty ist leicht manipulier- und einsetzbar, und er ist eine der wenigen Personen des Dramas, die offen antisemitisch sind. Bei weitem gefährlicher als der manipulierbare Du Paty sind die hohen Militärs gezeichnet, die aufgrund ihrer eingebildeten Standesehre und des daraus resultierenden blinden Vertrauens in die Redlichkeit der Kollegen unfähig sind, auch nur daran zu denken, daß man sie – wie Dreyfus – betrügen könnte. Erst nachdem sie von der Öffentlichkeit gezwungen werden, sich mit dieser Möglichkeit auseinanderzusetzen, erkennen sie die Fälschungen und gehen gegen die Verschwörer vor. Das Gefährliche an den Militärs, wie Rehfish sie zeigt, liegt aber nicht nur in ihrer eitlen Selbstsicht und ihrer Macht, sondern auch im Ansehen, das sie genießen. Diese Verehrung zeigt Rehfish u.a. in den Reaktionen auf die ambivalente Figur des Major Esterhazy. Er wird immer wieder von der Jugend akklamiert, und in der Gerichtssaalszene spielt er diese Beliebtheit voll aus, ohne vom Gerichtsvorsitzenden oder vom Generalstaatsanwalt zurechtgewiesen zu werden. In diesem Verhalten der Justizbehörde eines Staates liegt weitere Kritik des Autors. Tatsächlich sind die Justizbeamten dermaßen vom Ansehen der Militärs geblendet, daß sie nicht nur alles versuchen, um eine Revision des Dreyfus-Prozesses zu verhindern, sondern auch erlauben, daß ihr Gerichtssaal zum Theater wird, in dem sich jemand wie Esterhazy produzieren kann und unliebsamen Zeugen schlichtweg der Mund verboten wird. Es ist kein Zufall, daß die Gerichtssaalszene (im vierten Akt) nicht nur inhaltlich ein Wendepunkt ist, sondern auch formal und dramaturgisch im Zentrum des Dramas steht.⁷¹² Hier wird klar, daß, wenn die Justiz und das Militär nicht dazu gezwungen werden, den Vorgängen auf den Grund zu gehen, militärische Willkür und das Ende der Republik drohen. So ist Rehfishs *Die Affäre Dreyfus* als eindringliche Warnung vor einer drohenden Diktatur und den Gefahren, die sie birgt, zu lesen.

Die Figuren, die Rehfish in *Die Affäre Dreyfus* zeichnet, sind blind vor Eifer oder Standesehre oder ihrer Sache mit aller Hingabe dienende positiv dargestellte Personen wie etwa Emile Zola. Die beiden zentralen Figuren des Dramas sind aber

712 Vgl. Jung-Hofmann, Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung, 162 f.

Picquart und Esterhazy. Picquart wird als ein Offizier gezeigt, dessen Beruf sein Leben ist und der deshalb versucht, die Augen vor den Mißständen zu verschließen. Erst als er auch selbst verhaftet wird, ist er bereit, sich für die Wahrheit einzusetzen – er macht eine Entwicklung durch, am Ende ist ihm die Wahrheit mehr wert als Ehre. Major Esterhazy wiederum geht es vor allem um Geld und gutes Leben; daß er sich dafür auch manipulieren läßt, wird ihm erst im Laufe der Handlung klar, als es für eine Umkehr zu spät ist. Ihm ist es auch nicht recht, wenn man die Juden angreift, denn er bekommt aufgrund seiner Kredite bei Rothschild Schwierigkeiten, und er ist im Grunde nicht als antisemitischer Typ gezeichnet, sondern als Zyniker, der für Geld so ziemlich alles tut. Außerdem ist er von der Überlegenheit des Adels und der Monarchie überzeugt, die Republik gilt ihm nichts, er identifiziert sich nicht mit ihr, sondern mit dem Kaisertum.

In Henry Bernsteins *Israel* versucht Graf von Grégenoy seinen Neffen und dessen junge Freunde von der Unsinnigkeit des Antisemitismus zu überzeugen;⁷¹³ an diesen Appell erinnert der Versuch Zolas, junge Leute, die gegen die Revision des Dreyfus-Prozesses sind, von der Unsinnigkeit und Blindheit ihres Tuns zu überzeugen.

ZOLA: Ihr jungen Menschen! Studenten, Künstler, Arbeiter – wer ihr auch sein mögt: was wollt ihr denn! Männer wollt ihr beschimpfen, die nichts anderes erstreben, als die Wahrheit zu finden inmitten von Irrtum und Schuld? Kommt doch eine Minute lang zur Besinnung! Macht euch frei von dem kindischen Aberglauben, daß die Juden mit ihrem Geld anstelle von Dreyfus einen Christen einkertern möchten! Lernt doch endlich begreifen, daß die Gewissen von redlichen Menschen durch kein Geld der Erde zu kaufen sind! Oder hat das verblödende Gift des Antisemitismus euch schon um die Fähigkeit zu denken gebracht? ... Ihr jungen Menschen! [...] Seid ihr denn heute wirklich entschlossen, ihr jungen Menschen, all das zu verleugnen, was eine andere Jugend vormals gelobt und gelitten hat? – Die Wahrheit zu lieben: das nennt ihr ein Verbrechen? Gerechtigkeit zu verlangen: das nennt ihr ein Verbrechen? Gebt acht: der Despotismus kehrt zurück! Wieder steckt man uns Knebel in den Mund ...
[...]

Der Terror regiert. Die Tapfersten werden feig. Niemand wagt zu sagen, was er denkt – aus Angst, ihr könntet ihn einen gekauften Verräter schelten! [...]⁷¹⁴

713 Vgl. „Die ‚Trauerspiele der Assimilation‘“.

714 Rehfish, Die Affäre Dreyfus, 392.

Rehfishchs Dreyfus-Drama spielt 1898 in Paris, doch die Parallelen zu den politischen Entwicklungen in Deutschland 1928 lagen für die Zeitgenossen auf der Hand. Nach Hans-Peter Bayerdörfer gehörte der studierte Jurist Rehfishch

„[...] zu einer Generation jüdisch-deutscher Autoren, die seit dem Bestehen der Weimarer Republik die Probleme des demokratischen Rechtsstaates, wie ihn Hugo Preuss im Auftrag der Reichsregierung nach 1918 in der Verfassung formuliert hatte, aufgegriffen haben. Er trat damit den Feinden der Republik – vor allem denen von rechts – entgegen, so demjenigen Teil der Richterschaft, der noch wilhelminisch-obrigkeitsstaatlich urteilte, und den geheimbündlerischen Gruppen von außerhalb der Rechtssphäre agierenden Militärs.“⁷¹⁵

Und:

„*Die Affäre Dreyfus* wird zum emphatischen Appell, die Rechtssubstanz der Republik sowie ihre Schutzfunktion für die Minderheiten, insbesondere das Judentum, zu erhalten und die Allianz der militärischen und deutsch-nationalen Rechtskräfte in die Schranken zu fordern.“⁷¹⁶

Im weiteren meint Bayerdörfer, daß das Schauspiel *Die Affäre Dreyfus* Rehfishchs Namen bis heute „mit der Theatergeschichte der Weimarer Republik“⁷¹⁷ verbinde. Uraufgeführt wurde es am 24. November 1929 an der Volksbühne Berlin, in der Regie von Heinz Kentner und von jüdischen Theaterkritikern wie Monty Jacobs und Alfred Kerr sehr positiv besprochen.⁷¹⁸ In Wien wurde es ab April 1930 am Deutschen Volkstheater unter der Leitung von Rudolf Beer nachgespielt, wie Ursula Simek berichtet:

„Kernstück der von Rudolf Beer geleiteten Inszenierung von *Die Affäre Dreyfus* von H. J. Rehfishch und W. Herzog (5. April 1930) war ebenfalls eine Gerichtssaalszene, in der

715 Hans-Peter Bayerdörfer: Rehfishch, Hans José, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 479–480, 479. Vgl. auch Bayerdörfers Interpretation von Rehfishchs *Die Affäre Dreyfus*, nachzulesen in: Bayerdörfer, *February 18, 1926*. Playwrights and theater critics in the Weimar Republic assume the role of advocates for justice, 461.

716 Hans-Peter Bayerdörfer: Rehfishch, Hans José, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 479–480, 480.

717 Hans-Peter Bayerdörfer: Rehfishch, Hans José, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 479–480, 479.

718 Vgl. Bayerdörfer, *February 18, 1926*. Playwrights and theater critics in the Weimar Republic assume the role of advocates for justice, 461.

die unschuldige Verurteilung wegen Spionage des Alfred Dreyfus ans Tageslicht gelangt. Ernst Lothar lobte in seiner Rezension die in diesem Stück verkündete humane Weltanschauung: ‚Denn die Zeit, die am Trommelwirbel sich wieder zu ergötzen anfängt und am Rassenhaß Jagdfeuer entzündet, kennt die ungeheuerlichen Fakten dieses Berichts nicht mehr.‘ [Neue Freie Presse, 8. April 1930.] Das Publikum reagierte nicht nur in der Premiere mit stürmischer Leidenschaftlichkeit im Geiste der Sache, sondern demonstrierte durch regen Besuch der 31 weiteren Aufführungen Interesse für diese Problematik.⁷¹⁹

Neben dem Thema, das trotz Rehfishs Verwendung historischer Fakten Parallelen zur Gegenwart enthielt, faszinierte – nach Bayerdörfer und Simek⁷²⁰ – das zeitgenössische Publikum auch die Form der Kriminal- und Gerichtsstücke,⁷²¹ die in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren in Berlin und Wien zu sehen waren, und denen Rehfishs *Die Affäre Dreyfus* bei entsprechender Inszenierung zuzuordnen ist.

Aufgrund der historischen Vorgänge um Major Dreyfus und des Antisemitismus, der dabei evident wurde, entstanden einige der „Trauerspiele der Assimilation“ – *Das neue Ghetto*, *Doktor Kohn* und *Israel*. Als dramatischer Stoff aber wurde die Dreyfus-Affäre selbst nur in den beiden obigen Dramen auf die Wiener Bühnen gebracht. Das jiddische Schauspiel *Kapitän Dreyfus* von Abisch Meisels hatte wenig Anklang gefunden. Erfolgreich hingegen war Rehfishs *Die Affäre Dreyfus*, vor allem wegen seines Bezugs zur aktuellen Situation in Deutschland und Österreich und aufgrund seiner Form als Gerichtsstück.

Die Grenze von Albert Ganzert (1936)

„*Die Grenze*. Ein Schicksal unter 600.000. In drei Akten“⁷²² ist der genaue Titel dieses Dramas von Albert Ganzert (Pseudonym von Avrum Halpert),⁷²³ das die

719 Simek, Direktion Rudolf Beer, 57.

720 Vgl. Bayerdörfer, *February 18, 1926*. Playwrights and theater critics in the Weimar Republic assume the role of advocates for justice, 461; Simek, Direktion Rudolf Beer, 57.

721 Zu *Die Affäre Dreyfus* als Gerichtsstück sowie zum Genre im allgemeinen vgl. Jung-Hofmann, *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung*, 224 f.

722 Ganzert, Albert. *Die Grenze*. Ein Schicksal unter 600.000. In drei Akten. Wien: Gsur&Co, 1936.

723 Albert Ganzert = Avrum Halpert (Botoshani, Bukowina 1881–1965 Hamburg) war Herausgeber, Schriftsteller und Dramatiker. Nach 1933 emigrierte er in die Schweiz und verfaßte Texte, die sich gegen die Nazis richteten, wie das Drama *Die Grenze*. Zu Beginn der Saison 1936/37 wurde ein weiteres Drama Halperts, *Konflikte 1936*, im Jüdischen Kulturtheater angekündigt, aber nicht produziert; stattdessen erlebte das Chanukkah-Spiel *Das Lied vom Licht* am 24.11.1936 seine Urauf-

Zerstörung einer Familie in NS-Deutschland zeigt.⁷²⁴ Vor dem eigentlichen Geschehen wird – bei geschlossenem Vorhang – von einer Schauspielerin und einem Schauspieler ein Prolog gesprochen, in dem Titel und Intention erläutert werden. Die Schauspielerin spricht über die Brücke als Symbol für das Leben, die Liebe, den Glauben, der Schauspieler über die Grenzen, die auf jeder dieser Brücken von Menschen gesetzt wurden. Beide fragen, wie die „herrschenden Männer“ und die „tragenden Frauen“ auf diese Grenzen reagiert hätten, und sie antworten: „Sie schweigen! [...]“. Und dieses Schweigen sollte ebenso angeklagt werden wie die Tätigkeit der „Grenzzieher“:

DIE SCHAUSPIELERIN:

Hört! Seht! Erlebt! Nicht die Grenzwächter, nicht die Grenzpfähle, nicht die Grenzwälle sind angeklagt – auch nicht allein jene, die sie in sadistisch-frechem Übermut geschaffen haben – – die ganze lebendige Welt, die den Wahnsinn sieht, erlebt, duldet und schweigt und schweigt und schweigt – diese ganze stumme Welt ist angeklagt – steht am Schandpfahl!⁷²⁵

Betont wird weiters, daß dieses Drama alle Menschen angehe:

DER SCHAUSPIELER:

Es geht nicht allein um die gemarterten, entehrten Judenmenschen. Sie sind gewohnt, durch Jahrtausende sich ihr Recht zum Menschsein zu erkämpfen. Es geht um euch, um euch alle, um das große, schöne kurze Leben, das verfinstert wird durch die Grenznebel, die alle Freiheit und alles Sein ersticken und verpestern.⁷²⁶

In *Die Grenze* wird geschildert, wie eine Familie durch die Herrschaft des NS-Regimes zerfällt. Der Großvater und der Vater sind Juden, Sohn Jochen erfährt erst nach der „Machtübernahme“ der NSDAP von seiner Abstammung. Sein Vater, ein Tierarzt, verliert seine Arbeitsstelle, sein Großvater, ein angesehener Bürger

führung. Ganzert verfaßte noch weitere zeitkritische Dramen, etwa *Kraft durch – Feuer* (1938). Bis 1954 lebte er in Zürich, danach in Küsnacht, Schweiz, wo er sich ebenfalls als Autor und Publizist betätigte. 1960 kehrte er in die BRD zurück.

724 Interessant wäre an dieser Stelle ein Vergleich mit Friedrich Wolfs *Professor Mamlock*, in dem ebenfalls die Zerstörung einer Familie aufgrund des politischen Aufstiegs der Nationalsozialisten zu sehen ist. *Professor Mamlock* handelt von Mai 1932 bis April 1933 in Berlin, als Ausweg bzw. Gegenstrategie wird in diesem Drama politischer Widerstand, getragen vom Sohn der Familie, propagiert.

725 Ganzert, *Die Grenze*, 9f.

726 Ganzert, *Die Grenze*, 9f.

und Kommerzienrat, wird völlig ungerechtfertigt vor Gericht geladen. Die nicht-jüdische Mutter will Hans retten, indem sie angibt, er sei eigentlich der Sohn des nichtjüdischen Freundes des Hauses, Dr. Strobl. Man glaubt ihr jedoch nicht, sie regt sich sehr auf und stirbt aufgrund ihres schwachen Herzens. Auch Dr. Strobl wird verhaftet.

Die Grenze ist in drei Akte gegliedert, der erste Akt handelt am 1. April 1933, dem sogenannten „Juden-Boykott-Tag“. An diesem Tag erfährt Jochen von seiner jüdischen Herkunft, was seinen Vater vorerst nicht sonderlich kümmert. Später stellt sich heraus, daß auch er schon erste Unannehmlichkeiten an seinem Arbeitsplatz erdulden mußte und daß sein angesehener alter Vater angegriffen wurde. Ein Jahr später – im zweiten Akt – hat sich die Situation verschärft, was seine katholische Frau Christel auf die Idee der Scheidung und des „arischen“ Vaters für Jochen gebracht hat, und Dr. Leist hat seine Arbeitsstelle verloren. Im dritten Akt schließlich werden nicht nur die Juden, sondern auch Menschen, die sich gegen die NS-Ideologie wehren, Opfer der Nationalsozialisten. In drei Akten – Ausgrenzung, Diffamierung und Verfolgung – vollzieht sich „ein Schicksal unter 600.000“, wie der Untertitel des Dramas lautet.

Die Grenze kann man als „Trauerspiel der Assimilation“ bezeichnen, das zum „Pogromdrama“ wird. Thematisiert wird nicht nur das Zeitgeschehen, sondern auch die sogenannte „Mischehe“, das Verstecken der jüdischen Herkunft, die fortschreitende Ausgrenzung der Juden (und aller Menschen mit nichtarischer Großmutter oder von der NS-Ideologie abweichender Meinung) aus der Gesellschaft und dem Arbeitsleben und schließlich die antijüdischen Ausschreitungen.

Die Ehe zwischen der „arischen“ Christel und dem jüdischen Dr. Leist wird erst zum Problem, als Jochen erfährt, daß sein Großvater Jude ist. Denn das bisherige Verschweigen seiner jüdischen Herkunft löst eine schwere Identitätskrise bei ihm aus, der bis jetzt gemeinsam mit seinen Kameraden „Nadelspitzen“⁷²⁷ gegen Juden austeilte. Jochen ist kein Antisemit und will lernen, mithilfe des Großvaters mit der Situation umzugehen; dabei wird auch der enge und gute Kontakt zwischen Enkel und Großvater deutlich. Dieser gute Kontakt zeigt eine der Ungereimtheiten des Dramas, die darin liegt, daß Jochen erst jetzt erfahren hat, daß sein Großvater Jude ist. Plausibel ist auch nicht, warum die Mutter nicht mit ihrem Sohn über ihre Idee spricht, ihn durch die Scheidung von Leist und die Angabe eines „arischen“ Vaters zum „Arier“ zu machen und damit für seine Zukunft zu sorgen, eine Idee, die der Sohn – nach seiner sonstigen Zeichnung zu urteilen – sicher abgewiesen hätte. Auch das Verhältnis zwischen den Eheleuten

727 Ganzert, *Die Grenze*, 24.

nach Christels Vorschlag bleibt vage, und es bleibt unklar, warum sie auf ihrem Plan beharrt.

Avrum Halpert thematisiert in seinem Drama *Die Grenze* die menschenverachtenden Zustände in NS-Deutschland; als einzigen Ausweg nennt er Flucht bzw. Emigration. Auswanderung wird als Erstes von der Besucherin Fehlinger genannt, deren Söhne nach Palästina gegangen sind; auch der alte Leist schlägt seinem Sohn die Emigration nach Palästina vor, als einzigen Ausweg, den er beschreiten solle, und wenn nötig, sogar allein. Im weiteren Verlauf wird klar, daß dieser Weg ohnehin nur mehr Dr. Leist offen steht. Der Theatertext *Die Grenze* kann daher auch als Appell gelesen werden, den Staat mit nationalsozialistischer Regierung – Deutschland – möglichst rasch zu verlassen, um die Zerstörung der Familie durch dessen Ideologie und Gesetze zu verhindern.

Diese Darstellung eines „Schicksals unter 600.000“ wurde am 21. April 1936 im Jüdischen Kulturtheater⁷²⁸ in Wien erstaufgeführt, Regie führte Walter Steiner. Dazu Hilde Haider-Pregler:

„Im Gegensatz zur linken Exildramatik eines Friedrich Wolf, Bert Brecht oder Ferdinand Bruckner stand einer Aufführung dieses aufrüttelnden Werkes in Österreich im Grunde nichts entgegen. Trotzdem ist es symptomatisch, daß diese Aufführung im ‚Jüdischen Kulturtheater‘ stattfand bzw. nur dort stattfinden konnte. Denn die Behörden räumten dieser Bühne, die sich vor allem an ein jüdisches Publikum wandte, ganz bewußt (im Sinne der christlichsozialen Segregationstendenzen der jüdischen Bevölkerung gegenüber) für ihre Programmgestaltung einen Freiraum ein, der den für eine breite Öffentlichkeit spielenden Bühnen nicht zugestanden wurde.“⁷²⁹

Mit der Aufführung der *Grenze* hatte das Jüdische Kulturtheater seinen größten Erfolg,⁷³⁰ das Drama erlebte am 16. November 1936 die 150. Aufführung und wurde anlässlich einer Tournee in Litauen, aber auch in Paris und Amsterdam erfolgreich gezeigt.⁷³¹ Laut der Buchausgabe wurde *Die Grenze* von Maurice Schwartz für eine Aufführung in New York erworben, von ihm wurden auch die Rechte für Englisch,

728 Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 113 ff.; Mayer, Theater für 49, 138 ff.

729 Haider-Pregler, Tarnungen und (Ent-)Täuschungen, 269.

730 Siehe dazu Rosenfeld, Oskar. Ein jüdisches Zeitstück: „Die Grenze“, in: Die neue Welt, 24. April 1936. Nachgedruckt in: Dalinger, Quellenedition, 52–54.

731 Vgl. Die Garbe, Nr. 43, 15. November 1936. Zur Rezeption der *Grenze* in Wien vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 116 f.; Haider-Pregler, Tarnungen und (Ent-)Täuschungen, 269; Mayer, Theater für 49, 151 ff.

Französisch und Jiddisch vertreten, in allen anderen Sprachen „vom Autor durch Vermittlung des Verlages“.⁷³²

Purim von Alfred Werner (1937)

Die Dichtung *Purim*⁷³³ von Alfred Werner, gegliedert in 4 Bilder mit Prolog und Epilog, ist das Libretto einer „ernst-heiteren jüdischen Oper“, deren Musik Ignatz Waghalter⁷³⁴ komponierte. In dieser von mir schon an anderer Stelle beschriebenen Dichtung⁷³⁵ greift Alfred Werner die dramatische Grundkonstellation des Purimspieles⁷³⁶ auf und setzt sie zu den Vorgängen in NS-Deutschland in Beziehung, wie schon im Prolog klar wird:

Ihr lieben Leute! Wieder ist ein banges Jahr
den trüben Strom der Zeit hinabgeflossen; war
denn eine Zeit so bitter für uns Juden, wie
die Jahre unsres Daseins? Ihr sagt seufzend: Nie!
Ihr schwört: Nie war der Neid so wild, Haß so vertiert,
nie war die Mühsal unsres Volks so hart – – Ihr irrt!
Drum komm ich ja mit meiner Schar, euch zu berichten
zum Trost: der Väter rasch vergessne Lehrgeschichten.⁷³⁷

Im folgenden werden Esther, des Perserkönigs Ahasvers Frau, und ihr Oheim Mardochai, die die Juden mit Gottes Hilfe erretten konnten, vorgestellt und der gute Ausgang der Geschichte wird betont. In vier Akten wird die bekannte Purim-

732 Laut Vorwort wurde das Drama auch von Amerika, England, Frankreich, Polen, Ungarn, Jugoslawien angenommen. Vgl. Ganzert, Die Grenze.

733 Werner, Alfred. *Purim*. Ernst-heitere jüdische Oper. Musik von Ignatz Waghalter. 4 Bilder mit Prolog und Epilog. – In: Leo Baeck Institute and Archives, New York. Coll. Alfred Werner, Part 4 (Personal)/F 4. Maschingschriebenes Manuskript, 15 S. Alle folgenden Zitate stammen aus diesem Manuskript.

734 Ignatz Waghalter (Warschau 1882–1949 New York) studierte Musik in Berlin, wo er auch als Generalmusikdirektor an der Komischen Oper arbeitete; 1933 war er Generalmusikdirektor an der Nationaloper in Riga. Im selben Jahr ging Waghalter in die Tschechoslowakei, 1934 kam er nach Österreich. Er komponierte u.a. die Musik zur komischen Oper *Mandragola* sowie zu Alfred Werners Oper *Purim*, bei deren Uraufführung er die musikalische Leitung innehatte. 1937 ging Waghalter in die USA, wo er als Dirigent tätig war.

735 Vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“, 118 f.; Dalinger, Zurück zum Volk. Vorwärts zur Politik, 286 f.

736 Vgl. „Das Purimspiel“.

737 Werner, *Purim*, 1.

geschichte dargestellt. Die antisemitischen Anfeindungen erinnern in ihrer Aggressivität an den NS-Jargon, etwa im zweiten Akt, als Haman den König gegen die Juden aufhetzt, indem er sagt, der Fortbestand des Reiches sei durch den „inneren Feind“ bedroht: „Die Judenbrut! Sie untergräbt des Staats Moral!“⁷³⁸ Im Dekret, das Ahasveros unterzeichnet, heißt es u.a.:

HAMAN (*pathetisch*)
 [...] Und seiner Tatkraft, hoff ich, wirds, Gottlob, gelingen,
 sie alle: Mann und Weib und Säugling, umzubringen.
 Wer auch nur einen schont, verwirkt sein eignes Leben.
 Ihr Gold (*zögert*) –
 KÖNIG (*gelangweilt*)
 Ist an die Kassen Hamans abzugeben!⁷³⁹

Im dritten Bild zeigt Mardochai Königin Esther dieses Schriftstück und bittet sie, sich als Jüdin für ihr Volk beim König einzusetzen. Erst lehnt sie ab, schließlich aber eröffnet Esther ihrem Ehemann, daß sie Jüdin ist, mit folgenden Worten: „Ich bin des Volks, das schon in kurzer Frist / nach deinem Wunsche ein Berg verwester Leichen ist!“⁷⁴⁰

Alfred Werner aktualisiert die dem Purimfest zugrunde liegende Legende mit zahlreichen Anspielungen auf aktuelle Vorgänge im benachbarten NS-Deutschland. Manchen seiner Figuren legt er eine aggressive antisemitische Sprache in den Mund, wie sie 1937 auch in Österreich zweifellos zu hören war. Haman wird außerdem als gierig und manipulativ gezeichnet und als erfolgreicher Einbläser des Königs, vor dem sogar dessen Frau Esther erst zurückschreckt, bevor sie beschließt, gegen sein Vorhaben aufzutreten.

Von heute aus gesehen ist dieser Theatertext Werners von einer frappierenden Hellsichtigkeit. Sehr präzise wird etwa die Manipulation des Volkes, die dem Holocaust vorausging, benannt („[...] Des Volkes Wut / wolln sie ertränken im vergossnen Judenblut! [...]“⁷⁴¹); in den Reden der Antisemiten werden die Motive für die Verfolgungen klar (Geldgier, Ablenkung des Volkes von wichtigen Geschehnissen, Juden als Sündenböcke); in Esthers Worten werden das Spitzelwesen und die Ideologie deutlich: „Der Einzelne ist nichts, doch alles ist der Staat!“⁷⁴² Außerdem gibt

738 Werner, Purim, 5.

739 Werner, Purim, 7.

740 Werner, Purim, 11.

741 Werner, Purim, 9.

742 Werner, Purim, 9.

es Beschreibungen grauenvoller Bilder, die, anders als in Alfred Werners Dichtung, in der die Juden vor Verfolgung und Mord bewahrt werden konnten, Wirklichkeit wurden.

Purim, unter der musikalischen Leitung des Komponisten Waghalter, der die Aufführung auch auf dem Klavier begleitete, wurde am 18. Februar 1937 im Jüdischen Kulturtheater uraufgeführt.⁷⁴³ In der *Stimme* wurde die Neuartigkeit des Versuchs gelobt, wobei besonders betont wurde, daß „[...] bei der Vertonung eines Textes mit spezifisch jüdischem Inhalt bewußt auf die dem Osten entstammenden Melodien verzichtet wird.“⁷⁴⁴ Eine distanziertere Kritik war im *Wiener Tag* zu lesen: „Die Verdichtung der Handlung zu einer dramatischen Atmosphäre bleibt fast ausschließlich der Musik überlassen“,⁷⁴⁵ hieß es da. Die Parallele des Purimgeschehens zur aktuellen Situation in NS-Deutschland blieb in beiden Kritiken unerwähnt, interessanter für die Rezensenten war offensichtlich, daß hier eine jüdische Oper aufgeführt worden war.

Die Komödien

Professor Bernhardi von Arthur Schnitzler (1912)

Arthur Schnitzlers⁷⁴⁶ *Professor Bernhardi*, Komödie in fünf Akten, entstand in den Jahren 1908 bis 1912 und schließt in einigen Motiven an die „Trauerspiele der Assimilation“ an. Die Titelfigur Bernhardi wirkt wie ein reifer Doktor Leo Kohn, der nicht religiös ist, sein Judentum aber auch nicht verbirgt. Allerdings ist Schnitzlers Komödie eher ein Satyrspiel zu den ernsten Dramen *Doktor Kohn* und *Israel*, in denen aufgrund des Antisemitismus junge Menschen sterben. In *Professor Bernhardi* stirbt ebenfalls eine junge Frau; ihr Tod ist aber nicht von Antisemiten verschuldet, sondern der Umgang mit ihr kurz vor ihrem Tod wird zum Auslöser des Konflikts, der im Zentrum des Dramas steht und der antisemitische Aktionen zur Folge hat.

⁷⁴³ Vgl. Mayer, Theater für 49, 308.

⁷⁴⁴ sh. Waghalter-Werner: Purimoper, in: Die Stimme, 5. März 1937. Etwas ausführlicher in Dalinger, „Verloshene Sterne“, 119.

⁷⁴⁵ Der Wiener Tag, 20. Februar 1937. Die vollständige Kritik ist nachgedruckt in: Dalinger, Quellenedition, 58–59.

⁷⁴⁶ Arthur Schnitzler (Wien 1862–1931 ebenda), produktiver und erfolgreicher Schriftsteller und Dramatiker in Wien um 1900, beschäftigte sich in zweien seiner Texte mit jüdischen Themen, im Roman *Der Weg ins Freie* (1908) und im oben besprochenen Drama *Professor Bernhardi*. Wie Schnitzlers Tagebücher belegen, interessierte er sich für alle jüdischen Belange und Vorgänge seiner Zeit, auch wenn diese sein eigenes Werk nicht dominieren.

Professor Bernhardi handelt in Wien um 1900.⁷⁴⁷ Der Titelheld ist ein angesehener Arzt und Direktor des Elisabethinums. Zum Konflikt kommt es, als Bernhardi einem Priester untersagt, einer sterbenden Patientin, die von ihrem bevorstehenden Tod nichts ahnt, sondern in sehr euphorischer Stimmung ist, die Letzte Ölung zu geben. Über dem Streit stirbt die junge Frau, nachdem ihr die Krankenschwester den Pfarrer angekündigt hat. Bernhardis teilweise antisemitische und neidische Kollegenschaft versucht nun, ihn möglichst effektiv zu diffamieren, was gelingt, der Fall wird Gegenstand der Politik und im Parlament behandelt. Als gegen Bernhardi wegen Religionsstörung ermittelt wird, legt er die Direktion des Elisabethinums zurück. Bernhardi wird zu zwei Monaten Gefängnis verurteilt, die er absitzt. Danach sucht er um Nachsicht der Rechtsfolgen an, um wieder praktizieren zu können, was genehmigt wird. Außerdem ändert die Belastungszeugin, die Krankenschwester Ludmilla, ihre Aussage, sodaß eine Wiederaufnahme des Prozesses und die völlige Rehabilitierung Bernhardis möglich wären. Bernhardi ist nicht interessiert. Am Ende der Komödie sieht er sein Verhalten als in diesem Fall einzig richtiges an.

Der zentrale Konflikt in *Professor Bernhardi* ist die Frage, ob Menschlichkeit wichtiger ist als ein kirchliches Dogma. Diese Frage verbindet die Komödie mit den oben besprochenen Dramen, denn daß mit dem (christlichen) Glauben begründete Taten nicht unbedingt menschlich sind, sondern vielmehr im Namen des Glaubens sehr unmenschliche Taten begangen werden (eine der Wurzeln der Judenfeindlichkeit liegt in christlichen Vorstellungen), kommt auch in diesen zur Sprache. Bei Schnitzler werden Menschlichkeit und kirchliches Dogma nun einander gegenübergestellt, verkörpert in den Personen des jüdischen Arztes und des Pfarrers. Daß dem Pfarrer Menschlichkeit ebenfalls wichtig ist, wird in der Szene deutlich, in der er Bernhardi nach dessen Verurteilung besucht und ihm sagt, er hätte sich als Arzt gar nicht anders verhalten können, als er es tat. Ironischerweise erlaubte der Pfarrer es sich aber nicht, diese seine Meinung bei der Verhandlung kundzutun, was von Bernhardi mit feinem Spott und Ironie quittiert wird.⁷⁴⁸

Auch andere Motive, die die „Trauerspiele der Assimilation“ prägen, finden sich in *Professor Bernhardi* wieder: Antisemitismus, der besonders der jungen Generation zugeschrieben und vor allem aufgrund von Neid bei den gleichaltrigen Personen ausgelöst wird; die Benutzbarkeit eben dieses Antisemitismus für eine populistische Politik, die im Falle des Professors zu einer zweimonatigen Gefängnisstrafe führt.

747 Schnitzler, Arthur. *Professor Bernhardi*. Komödie in fünf Akten, in: Schnitzler, Arthur. *Das weite Land*. Dramen 1909–1912. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001 (8), 149–294.

748 Vgl. Schnitzler, *Professor Bernhardi*, 256 f.

Zur weiteren Analyse und Interpretation von Schnitzlers heute noch aufgeführter Komödie sei auf die Sekundärliteratur⁷⁴⁹ verwiesen, im Rahmen dieser Arbeit will ich nur kurz auf die auffallend unterschiedliche Sichtweise der Komödie von Seiten zeitgenössischer Kritiker bzw. heutiger Rezipienten eingehen. Der in *Professor Bernhardt* in subtilen und weniger feinen Formen gezeigte Antisemitismus steht im Zentrum der damaligen wie der jetzigen Rezeption, seine Darstellung wurde jedoch sehr unterschiedlich gesehen.

Anlässlich der Uraufführung in Berlin 1912 beschreibt der Kritiker Julius Hart, wie er am Anfang der Komödie dachte, sich doch eher in eine Tragödie verirrt zu haben, meint aber dann:

„Aber nein! Es ist wirklich nur eine Komödie, die uns Schnitzler witzig, launig und unterhaltend vorplaudert, und in den letzten beiden Akten vor allem ist er ganz Er geworden und denkt gar nicht daran, uns für heilige Märtyrer zu begeistern. Und Professor Bernhardt repräsentiert gerade die Umwandlung von tragischen Glaubenshelden, von Giordano Brunos, Galileis, Acostas und Stockmanns in Lustspielfiguren. [...] Heute läßt man jeden nach seiner Fassung selig werden, und der Kampf des Wissens gegen den Glauben jüdischer Ärzte gegen christliche Pastoren ist mit keinerlei Gefährde und Beschwerde mehr verknüpft.“⁷⁵⁰

Auch Emil Faktor kommt zu einem ähnlichen Resümee:

„Er [Schnitzler, B. D.] schildert ein Stück Österreich, die Donauresidenz der Konfessionen und Parteien, der kleinen und großen politischen Händel. Und das gelang ihm so gut, daß sich der Grundton seiner aufregenden Komödie wandelte, daß seriöse Konflikte ihren Ausklang in sehr heiteren, sehr boshaften Situationen finden. Daß aus einer Erregung ein Gelächter entsteht über Verhältnisse und Menschlichkeiten.“⁷⁵¹

Der Kritiker Arthur Eloesser formuliert:

749 Weiterführende Hinweise sowie Ausschnitte aus zeitgenössischen Kritiken finden sich etwa bei Yates, *The tendentious reception of Professor Bernhardt*, 108–125; vgl. ferner Richter, *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933)*, 255–269.

750 Hart, Julius, in: *Der Tag* (III.T.), Nr. 281, 30. November 1912. Zitiert nach: Fetting (Hg.), *Von der Freien Bühne zum politischen Theater*, Bd. I, 478–481, 480.

751 Faktor, Emil, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 560, 29. November 1912. Zitiert nach: Fetting (Hg.), *Von der Freien Bühne zum politischen Theater*, Bd. I, 482–484, 484.

„Bernhardi will seinen Fall nicht verallgemeinert wissen, und so müssen wir ihm den Gefallen tun, daß wir ihn für vereinzelt, für österreichisch, für genrehaft satirisch halten.“

„Wer mehr verlangt, wer mit Bernhardi und allen diesen Figuren, die nur ihre Außenseite zeigen, in engeren oder stilleren Verkehr treten möchte, der wird allerdings bald allein sein.“⁷⁵²

Beim Lesen der oben zitierten Kritiken entsteht der Eindruck, daß die Kritiker dem Dramatiker ankreideten, für das ernste Thema Antisemitismus die Form einer Komödie gewählt zu haben; sie meinten, diese dramatische Form mache es unmöglich, die Judenfeindschaft ernsthaft zu behandeln. Dazu nochmals Arthur Eloesser:

„Wir sind in einer Komödie, und die duldet keinen Märtyrer. Zuerst schien die Temperatur heißer werden zu wollen, da Schnitzler, der Dichter des ‚Weiten Landes‘, den bei ihm sehr empfindlichen Nerv des Judentums berührt, aber auch auf diese Tragik läßt sich Bernhardi nicht ein, der nicht als Jude, nicht als Mensch, sondern ausschließlich als Arzt gelten will. Diese Zurückhaltung des Helden und des Stückes macht auch die pathetische Szene, in der der Mann der Wissenschaft und der Mann der Kirche sich auseinanderzusetzen suchen, zu einer pathetischen Unwahrscheinlichkeit.“⁷⁵³

Der Theatertext war eines der jüdischen Dramen, mit denen sich der anonyme Autor (vermutlich der Herausgeber Dr. Jesekiel Lifschütz) der Serie „Ethos und Schicksal im Drama“ in der Zeitschrift *Jüdisches Theater* (1921) befaßte. Der Autor sieht den Grundkonflikt des Dramas in der Auseinandersetzung „[...] zwischen Kirche und Humanität, zwischen starrem Dogma und lebendigem, menschlichen Fühlen. Ein Konflikt zweier Prinzipien, die beide! von verschiedenen Gesichtswinkel aus gesehen, im Rechte zu sein scheinen. Also ein Prinzipiendrama.“⁷⁵⁴ Erst durch die Tatsache, daß Bernhardi Jude sei, so der Autor, würde dieser an sich unpolitische Konflikt zu einem Politikum, das von mehreren Seiten benutzt werde:

752 Eloesser, Arthur, in: Vossische Zeitung, Nr. 608, 29. November 1912. Zitiert nach: Fetting (Hg.), Von der Freien Bühne zum politischen Theater, Bd. I, 484–486, 486.

753 Eloesser, Arthur, in: Vossische Zeitung, Nr. 608, 29. November 1912. Zitiert nach: Fetting (Hg.), Von der Freien Bühne zum politischen Theater, Bd. I, 484–486, 486.

754 [Anonym, vermutlich Jesekiel Lifschütz] „Ethos und Schicksal im Drama“ in: Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 3, 1. Jänner-Hälfte 1921.

„Erst dadurch, daß uns der Dichter Einblick in tiefere Zusammenhänge und Gegensätze eröffnet und so den dramatischen Konflikt weltanschaulich und irrational fundiert, erscheint dieser in die Sphäre echter Tragik gehoben. Erst dadurch wird die Gestalt Bernhardtis zur Verkörperung jüdischen Schicksals.“⁷⁵⁵

Als Höhepunkt des Dramas sieht auch dieser Autor die Szene zwischen Bernhardt und dem Pfarrer, die mit einem Händedruck „über dem Abgrund“ schließt: „Ein Abgrund also, der bei Schnitzler übersehen, aber nicht überbrückt wird“, so der Autor, und seine Kritik daran: „Dieser ‚Abgrund‘-Gedanke – als letzte Begründung des Konflikts – tritt allerdings in Schnitzlers Drama nicht eindeutig und energisch genug hervor: dazu fehlt dem Dichter der Wille zur Subjektivität.“⁷⁵⁶

Wie diese Beispiele zeigen, standen die zeitgenössischen Rezipienten Schnitzlers *Professor Bernhardt* im Grunde positiv gegenüber, kritisierten aber das Fehlen größerer Tiefe und Ernsthaftigkeit im Umgang mit den Themen Antisemitismus, jüdische Identität und christliche Kirche.⁷⁵⁷ Im Gegensatz zu dieser Einschätzung wird die Komödie heute als „eines der bedeutendsten und wichtigsten Stücke Arthur Schnitzlers“⁷⁵⁸ bezeichnet, und die darin enthaltene Darstellung des Antisemitismus und seiner Benutzbarkeit zur Profilierung einzelner politischer Parteien steht – aus historischen Gründen (der Shoa), aber auch aus aktuellem Anlaß – im Zentrum heutiger Inszenierungen.

Diese unterschiedliche Sichtweise ergibt sich nicht nur aus der Tatsache, daß der Umgang mit dem Thema Antisemitismus heute, nach dem Holocaust, ein völlig anderer geworden ist, sondern auch aus dem Fakt, daß Arthur Schnitzler der erste jüdische Autor war, der dieses heikle Thema in Form einer Komödie auf die Bühne brachte. Zur Erinnerung: 1897 schrieb Max Nordau *Doktor Kohn*, das er als „bürgerliches Trauerspiel aus der Gegenwart“ bezeichnete, und in dem erstmals Juden der bürgerlichen Schicht die Hauptpersonen eines Trauerspiels waren, das für sie mit dem Tod und der Zerstörung der Familie endete. Wie *Doktor Kohn* ist auch *Professor Bernhardt* ein Angehöriger der bürgerlichen Schicht

755 [Anonym, vermutlich Jesekiel Lifschütz] „Ethos und Schicksal im Drama“ in: Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 3, 1. Jänner-Hälfte 1921.

756 [Anonym, vermutlich Jesekiel Lifschütz] „Ethos und Schicksal im Drama“ in: Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 4, 2. Jänner-Hälfte 1921.

757 Diese Kritik der Zeitgenossen findet sich interessanterweise in ähnlicher Form beim Literaturhistoriker Gershon Shaked, der meint, Schnitzlers *Professor Bernhardt* sei eines der Werke, die „das Identitätsproblem ausschließlich von außen“ behandeln würden, es sei ein „ziemlich offen[es] Tendenzwerk“, das „das Problem nicht in seiner Tiefe erfassen“ würde. Shaked, *Die Macht der Identität*, 202.

758 Etwa von Fetting, *Von der Freien Bühne zum politischen Theater*, Bd. I, 479.

und der Titelheld eines Theaterstücks, diesmal aber einer Komödie, in der ihm zudem der moralische Sieg zugeschrieben wird. Und diese scheinbar leichte Zuschreibung eines Sieges für einen Juden wurde von den zeitgenössischen Kritikern nicht ohne Widerspruch akzeptiert, da er ihnen als viel zu leicht errungen erschien.

In Wien wurde *Professor Bernhardt* erst 1918 von der Zensur freigegeben, noch im gleichen Jahr brachte es Direktor Alfred Bernau in eigener Regie und mit ihm selbst in der Titelrolle in den Kammerspielen des Deutschen Volkstheaters heraus.⁷⁵⁹ Über diese Wiener Erstaufführung 1918 schreibt die Theaterhistorikerin Ursula Simek:

„Die Inszenierung [...] betonte vor allem durch einen sehr spritzig gehaltenen Schlußakt die komödiantische Seite des Werkes und machte für die Zuschauer die angerissenen brennenden religiösen und gesellschaftlichen Probleme wie den angeprangerten Antisemitismus leicht verdaulich.“⁷⁶⁰

Aus heutiger Perspektive wirft Simek der Inszenierung von 1918 vor, den Antisemitismus „leicht verdaulich“ gezeigt zu haben; zeitgenössische Kritiker brachten denselben Vorwurf vor, aber nicht einer bestimmten Inszenierung gegenüber, sondern Schnitzlers Text. Aus theaterpraktischer Sicht ist es freilich verständlich, die komischen Elemente der umfangreichen und aus vielen thesenhaften Dialogen bestehenden Komödie in der Inszenierung herauszuarbeiten, etwa die Typenhaftigkeit einzelner Figuren und die feine Ironie der Sprache. Aus der Rezeption wird deutlich, daß ein Drama wie *Professor Bernhardt* – ein in deutscher Sprache geschriebenes Theaterstück eines renommierten Autors, der geradezu als Prototyp des intellektuellen jüdischen Wiens der Jahrhundertwende gilt, und dessen zentrales Thema Antisemitismus ist – heute, nach der Shoa, nicht mehr in gleicher Weise gelesen und gesehen werden kann wie zur Zeit seiner Entstehung. Deutlich wird zudem, daß diese völlig geänderte Sichtweise nicht nur mit dem historischen Geschehen zusammenhängt, sondern auch mit den Themen und Formen der jüdischen Dramatik. In Schnitzlers Theatertext findet sich eine neue Kombination – die

759 „Für das Verbot war“, so die Wiener Statthalterei an den Berliner Polizeipräsidenten, „nicht so sehr die in der Komödie diskutierte religiöse Frage entscheidend, als vielmehr die tendenziöse und entstellende Schilderung hierländischer Verhältnisse.“ Die Uraufführung fand am 28. November 1912 im Kleinen Theater in Berlin statt. Vgl. Wagner, Renate, und Vacha, Brigitte. Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891–1970. München: 1971, 107. Zitiert nach: Fetting (Hg.), Von der Freien Bühne zum politischen Theater, Bd. I, 478 f.

760 Simek, Direktion Alfred Bernau, 42.

Darstellung des Antisemitismus in der Form der Komödie, in der der Jude keine komische Figur ist.

Jüdische Weltherrschaft (1927)

„Die *Erringung der politischen Macht* war ein weiteres, ständig bemühtes Stereotyp in der Berichterstattung antisemitischer Zeitungen, wie dem ‚Volksblatt‘: Durch ihre enge Verknüpfung mit den Liberalen (‚Judenliberalismus‘), ihre starke Präsenz in Wirtschaft, Diplomatie und der Presse wurde häufig, mit einem ganz inadäquat erscheinenden Arbeitsaufwand an Phantasie (und) haltlosen Prämissen, von einem ausgeklügelten Plan einer internationalen *jüdischen Weltverschwörung* (‚Alliance Israelite‘) geschrieben.“⁷⁶¹

Viktor Schlesinger, Fritz Stöckler und Oscar Teller⁷⁶² nahmen dieses antisemitische Klischee der „jüdischen Weltverschwörung“ auf und schrieben 1927 die satirische Szene *Jüdische Weltherrschaft*,⁷⁶³ die vom Jüdisch-Politischen Cabaret⁷⁶⁴ aufgeführt wurde.

Die Szene handelt im Festsaal der Universität Wien, in dem „Ein Vierteljahrhundert Jüdischer Weltherrschaft (1950–1975)“⁷⁶⁵ gefeiert wird. Auf der Empore befinden sich Benjamin Goldberger, der „Generalsekretär der Freisinnigen Mosaischen Partei“, der Universitätsrektor Prof. Jubal Pollak und Sarah Rappaport, die „Vorsitzende der ‚Weltvereinigung Jüdischer Mammes‘“. Goldberger begrüßt die Gäste, den „Staatspräsidenten, Dr. Jakob Blumenkranz, sowie unseren Staatskanzler Reb Itsche Meier Levin von der Czortkover Dynastie“, sowie die „Gouverneure“ zahlreicher „Mitgliedstaaten“, etwa Demosthenes Abeles⁷⁶⁶ aus Griechenland. Besonders erfreut ist er über eine Grußbotschaft „von Hadschi Halef Ben-Zion,⁷⁶⁷ dem

761 Venus, *Der Antisemitismus im österreichischen Pressewesen 1848–1938*, 205 f. [Hervorhebungen im Original.] Im Zusammenhang mit dem EU-Beitritt Österreichs wurde dieses Stereotyp, wenn auch mit „anonyme internationale Mächte“ umschrieben, wieder verwendet, wie Neugebauer darstellt. Vgl. Neugebauer, *Antisemitismus und Rechtsextremismus nach 1945: alte Stereotype – neue Propagandamuster*, 350.

762 Viktor Schlesinger (Wien 1903–ebenda 1978), Fritz Stöckler (Wien 1903–unbekannt) und Oscar Teller (Wien 1902–1985 Givatayim, Israel) gehörten zu den Mitgründern und Spielern des Jüdisch-Politischen Cabarets. Alle drei konnten emigrieren, in New York betrieben sie das Kabarett *Die Arche*. Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 224, 252.

763 Berossi, Viktor (Pseudonym für das Autorenkollektiv Viktor Schlesinger, Fritz Stöckler und Oscar Teller). *Jüdische Weltherrschaft*. Nach einer Idee von Egon Friedell, in: Teller, *David's Witz-Schleuder*, 319–322.

764 Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 106 ff.

765 Berossi, *Jüdische Weltherrschaft*, 319.

766 „Demosthenes Abeles“: ev. Anspielung auf Otto Abeles, den Kritiker der *Wiener Morgenzeitung*.

767 „Hadschi Halef Ben-Zion“: Hadschi Halef Omar ist eine Figur aus den damals sehr beliebten Karl-

Gouverneur der Vereinigten Arabischen Gebiete“.⁷⁶⁸ Nach der Begrüßung hält Pollak die Festrede, in der er betont, daß die Juden nach der „Ausrufung der jüdischen Weltherrschaft“ sich „human und tolerant“ verhalten hätten und ihre „Prinzipien nicht mit Gewalt, sondern mit den Mitteln der Überredung und der Diskussion durchgesetzt haben“. Weiters, so Pollak, seien nun „auch die letzten Härten der Übergangszeit“ überwunden:

„[...] Das Zwangsabonnement auf die ‚Neue Freie Presse‘ ist seit Jahren aufgehoben, der grüne Fleck für Christen abgeschafft, ihre Ghettos – bis auf das in Liebhartstal – verschwunden, und das Märchen, daß sie das Blut minderjähriger Talmudschüler zur Herstellung ihrer Gugelhupfe verwenden, glaubt keiner mehr. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß unsere Welthauptstadt Wien (Applaus) durch die verstärkte Zuwanderung von Westchristen vor schwere Probleme gestellt wurde. Das gutturale Alpengejodel, die Lederhosen und die bezeichnenderweise so genannten Goiserer entstellten unsere kosmopolitische Wienerstadt in einer Weise, die uns zum Gelächter der internationalen Touristik machte.“⁷⁶⁹

Rektor Pollak schließt seine Rede mit dem Hinweis, daß es trotz dieser heiklen Situation keine Übergriffe auf die „aus dem Gebirge stammenden, scherzhaft als ‚Kropferte‘ bezeichneten Mitbürger“ gegeben hätte und daß nun die „Zeit des Christenhasses, dieser Schande des Jahrhunderts, endgültig vorbei“ sei. Als er darauf zur geplanten Einführung eines „Numerus clausus für Westchristen“ angesprochen wird, entgegnet er, daß dies „nichts mit Christenhaß zu tun“ habe, sondern daß „das Niveau unserer Universitäten nicht durch die Präponderanz schwerfälliger, langsam denkender Köpfe gefährdet“ werden solle. Pollak wird nun wegen seiner „nichtjüdischen Großmutter“ und seiner „unappetitlich geraden Nase“ angegriffen, bis Goldberger eingreift und eine fünfzehnminütige Pause verkündet.⁷⁷⁰

In diesem kurzen, aber pointierten Text, der laut Untertitel nach „einer Idee von Egon Friedell“ geschrieben wurde, findet sich eine ganze Reihe gängiger antisemitischer Stereotypen und Verhaltensweisen, die von den hier herrschenden Juden auf die Christen übertragen wurden. Aus den jüdenfeindlichen Angriffen wurden „christenfeindliche“, aus dem „Judenhaß“ der „Christenhaß“. Diese Idee der verkehrten Welt wird ganz durchgespielt: Dem Namen nach sind der Staatspräsident

May-Romanen (ich danke Bruno Weinhalz für diesen Hinweis); Ben-Zion, der „Sohn Zions“, ist ein bei den Zionisten beliebter Vorname.

768 Berossi, Jüdische Weltherrschaft, 320.

769 Berossi, Jüdische Weltherrschaft, 321.

770 Berossi, Jüdische Weltherrschaft, 322.

und der Staatskanzler jüdisch, ebenso wie alle Botschafter der Mitgliedsstaaten. Wie betont wird, wurden die Christen erst vom „grünen Fleck“ befreit, die sie betreffende Ritualmordlegende aufgeklärt etc. Dabei kommt auch die Selbstironie nicht zu kurz, wie die Beispiele der Beeinflussung durch „Überredung und Diskussion“ und des nun aufgehobenen „Zwangsabonnements der ‚Neuen Freien Presse‘“ belegen. Interessant ist die Beschreibung der „Westchristen“, die mit ihren Lederhosen, Goiserern etc. das Ansehen der Stadt Wien gefährden würden – sie liest sich wie eine Beschreibung einiger Szenen im Film *Die Stadt ohne Juden* (Ö 1924, Regie: Hans Karl Breslauer), in denen gezeigt wird, wie sich die Mode in Wien und damit das Stadtbild nach der Vertreibung der Juden verändern würde.⁷⁷¹

Oscar Teller, Mitautor und späterer Herausgeber der Szene, schrieb in seiner Einleitung, daß 1927, als der Text aufgeführt wurde, alle in ihm angesprochenen Themen wie die „Jüdische Weltherrschaft“, die Ritualmordlegende, die Einführung eines Numerus clausus für Ostjuden durch die „Spalten der einschlägigen Hetzpresse“ gegeistert seien und

„[...] für einen Politiker, der in Österreich Karriere machen wollte, gab es nichts Verhängnisvolleres als das Gerücht, daß er jüdisch versippt sei. Damals mochte das alles noch lächerlich wirken. Einige Jahre später wurde es vom Nationalsozialismus zur Staatsdoktrin erhoben. Das konnten wir freilich – so skeptisch wir den Dingen auch gegenüberstanden – nicht voraussehen. Und so stellt die im folgenden selbstironisch übersteigerte Vision in gewissem Sinn auch ein Dokument unserer eigenen Ahnungslosigkeit dar.“⁷⁷²

Jude oder Christ? Verwechslungskomödien von Scholem Alejchem, Emil Tabori und Sammy Gronemann (1914, 1925 und 1937)

Scholem Alejchems⁷⁷³ „Komödie in vier Akten, mit einem Vorspiel und einem Epilog“ *Schwer zu sein ein Jud' (Shver tsu zayn a Yid)*⁷⁷⁴ wurde 1914 verfaßt und basiert

771 Vgl. Geser, Loacker (Hg.) *Die Stadt ohne Juden*.

772 Teller, Davids Witz-Schleuder, 319.

773 Scholem Alejchem, eigentlich Scholem Rabbinowicz (Perejaslaw, Ukraine 1859–1916 New York), gilt als einer der Begründer der modernen jiddischen Literatur, bekannt ist er durch seine Geschichten und deren populäre Figuren, etwa durch *Tevye der Milchmann (Tevye der Milchküher)*. Zu seinen Dramen siehe „Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem Besitz des Nächsten“ und „Der Verlust des Glaubens“.

774 Scholem Alejchem, *Shver tsu zayn a Yid (Schwer zu sein ein Jud')*. A komedie in fier akten mit a forshpiel un mit a epilog. Geshriben in yohr 1914. In: Sholem Alejchem. *Fun tsvey velten*. Dramatische shriften. (Ale werk fun Sholem Alejchem 20.) Spetsiele Morgn-Frayhayt oysgabe. New York: 1937, 5–164 (jidd.).

auf dem Roman *Der blutige Spaß*, der 1912 in der Warschauer jiddischen Zeitung *Haynt* erschienen war.⁷⁷⁵ Die Komödie spielt vor 1914 in einer Stadt im russischen Ansiedlungsrayon, zu der nicht alle Juden freien Zugang hatten. Schneerson und Iwan sind eben mit dem Gymnasium fertig geworden und feiern mit Kollegen den Beginn des Studiums. Der begabte jüdische Schneerson ist recht still, er weiß nicht, ob es ihm als Juden gelingen wird, eine Zuzugsgenehmigung in eine Universitätsstadt und eine Zulassung zum Studium zu erlangen. Der privilegierte Iwan, Sohn eines Staatsrats, kann das nicht verstehen und bietet Schneerson an, für das folgende Jahr, das sie beide in unterschiedlichen Universitätsstädten verbringen wollen, ihre Identität zu tauschen, Schneerson ist einverstanden.

In der Stadt angekommen, mietet sich Iwan bei einer jüdischen Familie ein und erkennt sehr schnell, wie schwierig es ist, als Jude alle erforderlichen Genehmigungen für das Studium zu erlangen. Zur gleichen Zeit werden Gerüchte über einen bevorstehenden Pogrom laut, und Iwan verliebt sich in die Tochter seiner Untermieter, Betty, wie auch der zu Besuch kommende Schneerson. Im weiteren überlegt Iwan eine Konversion; Betty wird über die wahre Herkunft der beiden aufgeklärt; und beide Studenten werden verhaftet. Am Schluß der Komödie geht Iwan ins Ausland, Schneerson und Betty sind ein Paar geworden.

Scholem Alejchems Theatertext *Schwer zu sein ein Jud'* kann, wie die Vielfalt der Inszenierungen zeigt, auf mehreren Ebenen interpretiert werden, als eine präzise Auseinandersetzung mit Antisemitismus, jüdischer Identität und Konversion ebenso wie als eine Verwechslungskomödie mit Musik, wie sie etwa 2002 in Wien zu sehen war.⁷⁷⁶ Im gedruckten Theatertext werden bereits vertraute Themen angesprochen: der Antisemitismus in Rußland und die daraus resultierenden Schwierigkeiten, mit denen ein junger Jude zu rechnen hatte; die Pogromdrohung und die Ritualmordlegende.

Im Prolog der Komödie übernimmt Iwan, Sohn einer russischen Offiziersfamilie, die Rolle seines jüdischen Freundes Schneerson, da er nicht an die Schwierigkeiten glaubt, die sich für den jungen Juden auftun. Im ersten Akt ist diese Rolle nur ein Spiel für ihn, ein Spiel, in dem er sich aber schon überfordert fühlt, als er sich einer Reihe bürokratischer Hindernisse gegenüber sieht. Denn, so muß er erfahren, nur mit einer Arbeiterlaubnis erhält man als Jude auch ein Wohnrecht und nur mit

⁷⁷⁵ Einen Überblick über alle Dramen von Scholem Alejchem, mit Bühnengeschichte, Auszügen aus Kritiken und einer Bibliographie der Texte gibt Zalmen Zylberweig in seinem Leksikon fun yidishn teater, Bd. 4, Sp. 3309–3578. Zu *Schwer zu sein ein Jud'* vgl. Sp. 3389–3402, diese Angabe stammt von Sp. 3389 (jidd.).

⁷⁷⁶ Gezeigt wurde *Schwer zu sein ein Jud'* im Rahmen eines Gastspiels des Jiddischen Theaters aus Toronto, Kanada, unter der Leitung von Bryna Wasserstein im Wiener Theater Akzent.

Wohnrecht vielleicht auch den Zugang zum Studium, was nicht garantiert ist, denn die Quote für jüdische Studenten ist so gering, daß die Studienplätze ausgelost werden. Schon in dieser Situation, mit der Iwan nie gelernt hat umzugehen, ruft er seinen jüdischen Freund zu Hilfe. Zum echten Juden aber will er (im zweiten und dritten Akt) aus Liebe werden, da er die Meinung Bettys über Christen kennt und weiß, daß sie nie einen Nichtjuden heiraten würde. Trotz Iwans Bemühungen hält Betty Distanz zu ihm. Am Ende des vierten Akts wird der Rollentausch schließlich – in einer von außen erzwungenen Situation – offenbar, und der Epilog der Komödie zeigt, wie Iwan zu seiner christlich-russischen Identität zurückkehrt, die zu ihm gehört wie zu Betty und Schneerson die jüdische.

Auf dem Tausch der Identitäten zwischen dem Christen Iwan und dem Juden Schneerson und den Verwicklungen, die daraus entstehen, basiert die Komik dieses Theatertextes; darüber hinaus eröffnet dieser Wechsel der Identitäten eine im jüdischen Drama neue Perspektive: Der Christ erfährt am eigenen Leib, was den Juden zugemutet und angetan wird. Bis in die Details der Dialoge setzt Scholem Alejchem dieses Mittel der vertauschten Identitäten in *Schwer zu sein ein Jud'* ein, etwa in der Szene, in der Dovid Schapiro, Bettys Vater, (dem ohnehin wissenden) Schneerson begreiflich zu machen versucht, wie schlecht das Verhältnis zwischen Gojim und Juden ist. Er meint, die Christen würden die Juden schlechter als ihre Hunde oder Pferde behandeln, denn es sei für sie ein Gebot, die Juden zu jagen und zu schlagen und zu treiben und Pogrome zu veranstalten.⁷⁷⁷ Weiters will er Schneerson dazu bringen, sich vorzustellen, wie er auf die vielen Probleme, die ihm als Juden vor dem Studium im Weg stünden, reagieren würde. Dabei meint Schapiro, daß der Vorwurf gegen die Juden, sie würden dem Volk „das Blut aussaugen“, haltlos sei:

DOVID SCHAPIRO

[...] Mir, vos farnemen dem letsten ort, vos zenen nideriger fun nidrig – [...] tsitern far a flieg, – zenen mir dos ayere gazlonim! ayere blutfreser! ... neyn! Di emes'e bluttsapers, oyb ihr vilt visen, – dos zent ihr, ihr, kristen! Yo, ikh zog es aykh gants ofentlikh, in di oygen: ihr – ikh meyn nit aykh, ikh meyn dos gantse rusishe folk – ihr zent a blutdurshtig folk, [...] ⁷⁷⁸

Wir, die wir an letzter Stelle stehen, die niedriger als niedrig behandelt werden – [...] wir, die wir vor einer Fliege zittern – wir sollen eure Räuber sein! Euch das Blut aussaugen! ... Nein! Die wahren Blutsäuer, falls Sie es wissen wollen, – das seid ihr, ihr,

⁷⁷⁷ Vgl. Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 81 (jidd.).

⁷⁷⁸ Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 82 (jidd.).

die Christen! Ja, das sage ich Ihnen ganz offen und sehe ihnen dabei in die Augen: ihr – ich meine nicht Sie persönlich, ich meine das russische Volk – ihr seid ein blutdurstiges Volk, [...]

Wie aus dem Zitat deutlich wird, setzt Scholem Alejchem das Spiel mit den Identitäten auch in den einzelnen Dialogen ein, denn es fühlt sich nicht der vermeintliche, sondern der echte Christ von diesen Reden angegriffen und entgegnet auf Schapiros Vorwürfe, daß dieser die Christen nicht gut genug kennen würde, um diese scharfe Behauptung halten zu können. Als Antwort weist Schapiro auf die Ritualmordlegende hin.

Vom Schicksal des Untermieters ausgehend – Iwan hatte behauptet, aus einer bekannten Rabbinerfamilie zu stammen, aber unter Christen aufgewachsen zu sein, daher kein Jiddisch zu können und auch mit den Traditionen wenig vertraut zu sein – stellt Schapiro später die Frage, warum sich der jüdische Student nicht taufen ließe, da er von seinem Judentum ohnehin nur Nachteile beim Studium, Wohnrecht etc. habe. Einer der jungen Leute, Grinsberg, den Scholem Alejchem als „a bisel eyn asimilirter“⁷⁷⁹ („ein ein wenig Assimilierter“) beschreibt, stimmt ihm zu, doch Betty entgegnet heftig:

BETTY :

[...] Ikh farshteh glat nit, vi kon es a mentsh, vos farmogt in zikh khotsh a tropen ehrengefühl, ariberloyfen bay hayntige tsayten fun di shvakhe tsu di shtarke, fun di geyogte tsu di yegers, fun di gepaynigte tsu di payniger? A mentsh, vos thut-op aza mius'e zakh tsulib zayne eygene kleynitshke interesen, iz nisht mer vi a trus, a renegat, a farreter!⁷⁸⁰

Ich versteh' einfach nicht, wie kann ein Mensch, der bloß einen Tropfen Ehrgefühl in sich hat, in der heutigen Zeit von den Schwachen zu den Starken überlaufen, von den Gejagten zu den Jägern, von den Gepeinigten zu den Peinigern? Ein Mensch, der sich aufgrund seiner eigenen kleinlichen Interessen zu so einer häßlichen Tat entschließt, ist nichts anders als ein Feigling, ein Abtrünniger, ein Verräter!

Die Diskussion dreht sich im folgenden um das Thema Konversion aufgrund einer beabsichtigten Ehe zwischen einer Jüdin und einem Christen. Betty sieht ein jüdi-

779 Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 9 (jidd.).

780 Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 93. Zur Übersetzung: „trum“ und „farreter“ bedeuten beide „Verräter“ (jidd.).

sches Mädchen, das sich aufgrund einer Verliebtheit taufen lassen würde, ebenfalls als Verräterin. Da beteiligt sich auch der vermeintliche Russe Schneerson am Gespräch, er meint, daß Blut Blut bleibe und trotz einer Konversion beim ersten Streit zwischen den Ehepartnern der Christ seiner Frau vorwerfen würde, Jüdin zu sein;⁷⁸¹ genau dieselbe Argumentation verwendet übrigens Leiser Frenkel in Tschirikows Pogromdrama *Die Juden*.⁷⁸²

Interessant ist auch, daß Rabbiner Heilperin in seiner Argumentation gegen die Konversion Bettys Begründung verwendet: Er fragt Iwan, ob dieser wirklich von den freien und glücklichen Christen zu den unglücklichen, verfolgten Juden wechseln wolle. Als Iwan über seinen mangelnden Missionseifer erstaunt ist, meint der Rabbiner, er müsse ihn warnen, denn „[...] *s'iz shver tsu zayn a yid!*“⁷⁸³ Und er betont, daß Verliebtheit kein ausreichendes Motiv für einen Glaubenswechsel sei.

In dieser Komödie wird eine ganze Reihe von Themen abgehandelt – Judenfeindschaft und ihre Folgen, Konversion, jüdische Identität – und dies in teilweise belehrendem und „vortragsartigem“ Stil, wie er auch in manchen Dialogen in den „Trauerspielen der Assimilation“ sowie in den „Pogromdramen“ zu finden ist. Das komische Element ist vor allem durch den Rollentausch zwischen dem Juden und dem Christen begründet und durch alle sich daraus ergebenden Verwicklungen, die der Autor in den einzelnen Dialogen sehr geschickt einsetzt.

Komische Elemente finden sich weiters in der Sprache der Personen, so charakterisiert Scholem Alejchem etwa Dovid und Sara Schapiro durch die Verwendung gewisser Redewendungen. Ein Beispiel: Jedesmal wenn Dovid jemanden auffordert, sich zu setzen oder etwas zu trinken, wiederholt seine Frau Sara diese Aufforderung.

DOVID SCHAPIRO:

[...] Trinkt a glezele tey, far vos trinkt ihr nit?

SARA SCHAPIRO:

Trinkt, far vos trinkt ihr nit?⁷⁸⁴

DOVID SCHAPIRO:

[...] Trinkt ein Glas Tee, warum trinken Sie nicht?

781 Vgl. Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 95 (jidd.).

782 Vgl. „Die ‚Pogromdramen‘“.

783 Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 119 [Hervorhebung im Original.] (jidd.)

784 Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 97 (jidd.).

SARA SCHAPIRO:

Trinkt, warum trinken Sie nicht?

Im Einsatz dieser Phrasen wird teilweise ihre Absurdität, im Sinne ihrer oft völligen Unangebrachtheit, deutlich; zugleich sind sie ein sprachliches Mittel, das die Ratlosigkeit der Dramatis Personae in gewissen Situationen zeigt, sie überspielen damit ihre Hilflosigkeit.

Ein besonderes Element dieser Komödie ist neben der jiddischen der Einsatz der russischen Sprache. Obwohl – bis auf wenige Wörter – durchwegs in Jiddisch geschrieben, gibt Scholem Alejchem in einzelnen Dialogen die Regieanweisung „oyf rusish“ („in Russisch“), und zwar in den Szenen, in denen jüdische und russische Personen aufeinandertreffen, etwa als Iwan ins Haus der Schapiros kommt. Sara Schapiro spricht in dieser Szene mit ihrer Tochter Jiddisch, mit dem unbekanntem Gast aber Russisch.⁷⁸⁵ Eine Konfrontation mit der Außenwelt gibt es weiters am Ende der Komödie, als die Polizisten den vermeintlichen Rabbiner Schneerson verhaften wollen. Sie sprechen teilweise Russisch und fordern auch die Schapiros dazu auf.⁷⁸⁶ Deutlich wird der bewusste Einsatz der Sprachen: Jiddisch wird innerhalb der Familie und unter Freunden verwendet; Russisch im Gespräch mit Fremden und der (feindlichen) russischen Polizei.

Wie in anderen Theatertexten Scholem Alejchems⁷⁸⁷ ist in *Schwer zu sein ein Jud'* die Tochter des Hauses, Betty, eine der profiliertesten Figuren. Sie ist gescheit und schön und vollkommen von ihrer jüdischen Identität überzeugt. Außerdem schreibt ihr der Autor ein besonderes Feingefühl zu, da sie sich instinktiv vom falschen Juden Iwan fernhält, zum angeblichen Christen Schneerson aber hingezogen fühlt.

Dem gedruckten Theatertext vorangestellt sind folgende „Bemerkungen des Verfassers“, die einiges über die Theaterpraxis der jiddischen Bühnen um 1914 in New York, wo Scholem Alejchem die Komödie den Theaterdirektoren anbot, aussagen:

„Man bittet die Künstler hiermit sehr höflich, sie sollen so natürlich wie möglich geschminkt sein, sich keinen Bart ankleben, die Bewegungen nicht übertreiben, keine Grimassen schneiden, um das Publikum zum Lachen zu bringen, keine eigenen Worte

⁷⁸⁵ Vgl. Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 28–31 (jidd.).

⁷⁸⁶ Vgl. Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 158 (jidd.).

⁷⁸⁷ Vgl. etwa *Der große Gewinn*, „Der Wunsch nach der Frau und/oder nach dem Besitz des Nächsten“.

hinzufügen, und überhaupt genau die Regieanweisungen befolgen und die Sprache des Originals gut einstudieren.“⁷⁸⁸

Die Uraufführung von *Schwer zu sein ein Jud'* fand erst am 1. Oktober 1920 statt, durch Maurice Schwartz' Jüdisches Kunsttheater im Irving Place Theater in New York. Von den damaligen Kritikern war nur Abraham Cahan von der Komödie angetan, er schrieb: „Die interessanteste Rolle im Stück ist die Rolle des Christen (Iwan'). Das ist eine der pikantesten Rollen in der dramatischen Literatur in jiddischer Sprache. Diese Rolle spielt Muni Weisenfreund, einer der jüngsten Schauspieler auf dem jiddischen Theater.“⁷⁸⁹ Die Komödie blieb im Repertoire von Schwartz' Ensemble und wurde zudem bald nachgespielt, 1923 etwa in London, die Wilnaer Truppe hatte sie ebenfalls im Programm. In den folgenden Jahren wurde das Lustspiel zu einem wichtigen Bestandteil des jiddischen Repertoires, außerdem wurde es in hebräischer, englischer und russischer Sprache gezeigt und auch nach 1945 oft inszeniert.⁷⁹⁰

In Wien war *Schwer zu sein ein Jud'* bei Gastspielen der Wilnaer Truppe (1922, Rolandbühne)⁷⁹¹ und von Maurice Schwartz' Jüdischem Kunsttheater (1924 und 1936, Rolandbühne) zu sehen und wurde dabei sehr positiv aufgenommen, wie etwa aus Paul Wertheimers Kritik in der *Neuen Freien Presse* hervorgeht:

„Eine Tendenzkomödie also, aber so scharf gesehen, so lebendig in scharfen Figuren gestaltet, ohne Pathos des Ethischen, viele sollten sie sehen, zumal sie gescheit gemacht und im Rahmen des Ernstes um lustige Liebes- und Verwechslungsszenen geschlungen ist. Vor allem aber, weil man sich auch hier wieder einer Kunst von see-lisch glühendster Intensität und unvergeßbarer realistischer Formung gegenüber be-findet.“⁷⁹²

Scholem Alejchems Komödie wurde auch von den Wiener jüdischen Theatern inszeniert, 1928 in den Jüdischen Künstlerspielen, Regie Simon Nathan, und 1936

788 Scholem Alejchem, *Schwer zu sein ein Jud'*, 158 (jidd.).

789 Zitiert nach Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, Bd. 4, 3392 (jidd.). Muni Weisenfreund ist identisch mit dem später international bekannten Schauspieler Paul Muni.

790 Vgl. Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, Bd. 4, 3389–3402 (jidd.).

791 Vgl. Wiener Morgenzeitung, 2. November 1922; Arbeiter-Zeitung, 2. November 1922. In Kadison/Buloffs „On Stage, Off Stage“ ist ein Szenenbild der Inszenierung, die die Wilnaer Truppe 1922 in Wien brachte, abgedruckt, auf S. 41.

792 Neue Freie Presse, 13. Juli 1924; vgl. Wiener Morgenzeitung, 13. Juli 1924. Zur Aufführung des Schwartz' Ensembles 1936 vgl. Neue Freie Presse, 31. Juli 1936.

in deutscher Sprache im Jüdischen Kulturtheater. Als Anlaß der Aufführung 1928 nennt der Kritiker „[...] die Wiener Anwesenheit des noch aus der ‚Freien jüdischen Volksbühne‘ bestbekanntesten Schauspielers Simon *Nathan*“, und er betont, daß Nathan seine Rolle als Regisseur und als Dovid Schapiro sehr gut ausgefüllt hätte. Der Schluß der Besprechung ist in ähnlicher Form in vielen Kritiken zu finden: „Das Publikum des vollbesetzten Hauses lachte herzlich und überschüttete die Darsteller mit dankbarem Beifall.“⁷⁹³

Am 23. Dezember 1936 fand im Jüdischen Kulturtheater die deutsche Uraufführung von *Schwer zu sein ein Jud*, Komödie in drei Akten und einem Vorspiel, statt, aus dem Jiddischen übersetzt und bearbeitet von Dr. Jakob Rosenthal;⁷⁹⁴ Übersetzung sowie Inszenierung (Regie Elias Jubal) fanden durchwegs Beifall.⁷⁹⁵

In einem vollkommen anderen Milieu – bei österreichischen Bauern und Kleinbürgern auf dem Land – handelt das „komische Lebensgemälde“ *Der Rabbiner* von Emil Tabori. Der Autor, über den in den einschlägigen Lexika keine Angaben zu finden sind, schrieb in den Jahren 1924 und 1925 eine Reihe von Schwänken und Possen für das Theater Reklame⁷⁹⁶ in der Praterstraße 34 (in dem sich ab Herbst 1927 die Jüdischen Künstlerspiele etablierten). Die meisten dieser Texte spielen im jüdischen Milieu, was aber nur aus den Namen der Dramatis Personae und aus einzelnen Ausdrücken hervorgeht und keinen oder nur sehr geringen Einfluß auf die Handlung hat.⁷⁹⁷ Eine Ausnahme ist das „Lebensgemälde“ *Der Rabbiner*,⁷⁹⁸ das „in einem kleinen Orte Österreichs, beim Bürgermeister, Sonntag vormittag“ situiert ist. Es geht darin um angebliche Ehen zwischen Juden und Christen, die sich nach vielen erhitzten Streitereien der Elterngeneration als nicht existent herausstellen. Tabori stellt in diesem „komischen Lebensgemälde“ den Antisemitismus als ausschließliches Problem der älteren Generation dar, die jungen Leute im heiratsfähigen Alter haben keine Vorurteile und können diese Offenheit auch ihren Eltern vermitteln. Ganz im Sinne einer leichten Komödie geht *Der Rabbiner* (dessen Titelfigur nie erscheint) gut aus, Eltern und Kinder söhnen sich aus, die

793 -tz (vermutlich Siegfried Schmitz), „Schwer zu sein ein Jud“, in: Die Stimme, 6. Dezember 1928.

794 Vgl. Mayer, Theater für 49, 308.

795 Vgl. Die Stimme, 31. Dezember 1936; Der Wiener Tag, 1. Jänner 1937; Neue Freie Presse, 5. Jänner 1937. Vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“, 116.

796 Vgl. NÖLA, Theaterzensursammlung, Karton 86, Reklame 1924–1926.

797 Vgl. etwa Tabori, Emil. Madame Dreifuss. Schwank in einem Akt. Darin geht es um eine Verwechslung – während der Ehemann von einer Orgel, die auf drei Beinen steht, redet, glaubt der Onkel, er rede von seiner Frau. So kommt es zur „Madame Dreifuss“, die mit der Dreyfus-Affäre absolut nichts zu tun hat.

798 Tabori, Emil. Der Rabbiner. Komisches Lebensgemälde, in: NÖLA, K. 86, Kleinkunstabühnen, Reklame 1925.

Eltern akzeptieren die selbständige Partnerwahl der Jungen und haben zudem ihre feindselige Haltung Juden gegenüber revidiert.⁷⁹⁹

Auch Sammy Gronemanns⁸⁰⁰ Komödie *Jakob und Christian*⁸⁰¹ handelt in einem kleinen Ort, allerdings in Deutschland und „einige Jahre vor dem Weltkrieg“. Die ganze Komödie spielt sich im Gastraum des Wirtshauses „Zum schwarzen Bock“ ab, während des Begräbnisses und des danach im Nebensaal stattfindenden Leichenschmauses für die verstorbene Emerentia Stockebrand, sowie am nächsten Tag.

Sammy Gronemanns Komödie ist in drei Akte gegliedert. Im ersten Akt werden die Stellung Christian Stockebrands, seine Herkunft, sein Aufstieg und sein Ziel erläutert, und es scheint, als könne er mit seinen Freunden, dem Landrat von Hahnenklee, dessen Schwester Aurora sowie Redakteur Riegel, nun, da er auch über das Vermögen seiner Mutter verfügen kann, alles erreichen. Parallel zu seinem Aufstieg findet schon die Untergrabung desselben statt: Ein unerwarteter Notar setzt eine ebenfalls unerwartete Testamentseröffnung an, und er erfährt, daß er das Kind einer jüdischen Familie ist. Die Tatsache, daß auch sein Milchbruder Jakob Jacobowitz ankommen soll, ist da nur die letzte der Überraschungen, die Stockebrand an diesem Tag erwarteten. Wie sich am nächsten Tag (im zweiten Akt) herausstellt, hat er am Vorabend alle Schwierigkeiten ignoriert und eine antisemitische Rede gehalten; doch nun stellt er sich der Wahrheit und berichtet seiner Braut Aurora, daß er eventuell selbst Jude sei. Die nun folgenden Verwicklungen werden schließlich durch die kluge Diplomatie des Testamentsvollstreckers Paradies im dritten Akt gelöst, wobei offenbleibt, wer der beiden Milchbrüder als Jude beziehungsweise Christ geboren ist.

Antisemitismus gibt es in *Jakob und Christian*, dessen Personal aus unterschiedlichen Milieus kommt, auf fast jeder Ebene. Christian Stockebrand ist ein geradezu glühender Antisemit, und er will seine Redegabe für dessen Verbreitung nutzen. Durch den offenen Schluß bleibt es unklar, ob seine Judenfeindschaft ein persön-

799 Die Rezeption von Emil Taboris *Der Rabbiner* ist nicht aufgearbeitet, ebensowenig wie die Theater-
texte dieses Autors.

800 Sammy Gronemann (Strasburg, Westpreußen 1875–1952 Tel Aviv), Rechtsanwalt, Schriftsteller und Journalist, war der jüdisch-orthodoxen Lebenshaltung verbunden und Zionist. Während des Ersten Weltkriegs war Gronemann u.a. als Übersetzer für Jiddisch an der Ostfront, 1924 erschien sein autobiographisches Buch *Hawdoloh und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916–1918*. 1926 publizierte Gronemann sein erstes Theaterstück, das Purimspiel *Hamans Flucht*. Am 1. April 1933 floh Gronemann mit seiner Frau nach Paris, 1936 gingen sie nach Palästina, wo der Autor weitere Theaterstücke verfaßte.

801 Gronemann, Sammy. *Jakob und Christian*. Komödie. Typoskript. Ich danke Hanni Mittelmann für die Kopie des Textes.

liches Anliegen oder ein politisches Instrument ist, denn eine wirkliche Änderung seiner Haltung wird nicht erkennbar. Interessant ist, daß in dieser – 1937 uraufgeführten – Komödie Stockebrands antisemitische Reden von Hahnenklee und Riegel als „zu stark“ angesehen werden.⁸⁰² Auffällig ist auch, daß Landrat von Hahnenklee und seine Schwester, die als Vertreter des Landadels gezeichnet werden, keine Antisemiten sind. Auf die besorgte Frage des jüdischen Krämers Paradies, ob es hier auch zu Pogromen kommen könnte, meint der Landrat: „Unsinn – gegen wen denn? So was gibt's hier nicht, wir sind doch hier nicht in Russland, hier geht alles in Ordnung zu. [...]“⁸⁰³ Noch deutlicher wird Auroras Einstellung, die meint, Christians „Rassestandpunkt“ sei ihr „so gleichgültig, wie alle Politik.“⁸⁰⁴ Danach wird sie von Stockebrand gefragt, ob sie ihn auch heiraten würde, wenn er Jude sei.

AURORA:

Auch als Jude! Gerade als Jude! Gibt es im Grunde einen besseren Adel als die Juden? Rassereinheit – jahrtausendlang im gleichen Rhythmus lebend, im selben Gedankenkreis, an Tradition festhaltend bis zum Eigensinn, eigentlich nur noch eine übriggebliebene Auslese der Kräftigsten, denn was schwach war, ist im Laufe der Zeiten abgefallen. Warum bist Du kein Jude? (*Sie lacht*) Siehst Du, wenn's drauf ankommt, kann ich auch noch rhetorisch was leisten.⁸⁰⁵

Diese Rede Auroras ist ironisch gemeint – und doch steht sie zu ihrem Wort und hält zu Christian, als dieser ihr eröffnet, daß er tatsächlich Jude ist. Im weiteren reflektiert er darüber, wie er selbst bei seiner antisemitischen Haltung bleiben konnte und es ihm am Vortag passieren konnte, daß er sie sogar „bis zum Extrem“ trieb: „Und je mehr es in mir selbst wühlte: was tust Du? Du hetzt gegen dich selbst – desto wilder sprach ich in einer Art Selbstzerfleischung.“ Wieder ist Auroras Entgegnung ironisch: „Siehst Du, ganz wie die Berliner Juden. Ich habe mir sagen lassen, dass es keine wilderen Antisemiten gibt als jüdische Antisemiten. Aber du hast gesehen, es geht.“⁸⁰⁶

Auf solchen ironischen Wendungen basiert die Komik des Theatertexts, in dem antisemitische Stereotypen ironisch eingesetzt werden, auch als sich der Ostjude Jakob gegen den Christen Christian verteidigt.

802 Vgl. Gronemann, Jakob und Christian, 11.

803 Gronemann, Jakob und Christian, 27.

804 Gronemann, Jakob und Christian, 31.

805 Gronemann, Jakob und Christian, 32.

806 Gronemann, Jakob und Christian, 35.

JAKOB:

Sie haben mir nichts zu befehlen, das ist – das ist eine Chuzpe, eine jüdische Unverschämtheit ist das!

CHRISTIAN (*sprachlos, wendet sich pantomimisch zu Aurora*)

JAKOB:

Jawohl, eine Chuzpe ist das!

LANDRAT (*mit Humor*):

Ich würde ihnen etwas mehr christliche Hilfe empfehlen.

JAKOB:

Entschuldigen Sie, ich bin doch gar nicht – sehe ich aus wie ein Antisemit? Aber was hat er mir zu befehlen – er mir. Ich bin doch e deutscher Bürger.

LANDRAT:

Noch nicht.

JAKOB:

Nun, es steht noch nicht im Register, aber wenn ich ein deutscher Bürger bin, muss ich mir von diesem Mann sagen lassen – was ist er? Ein rumänischer Jude, ein Ostjude, und er tut so, als ob er mir was schenken will.⁸⁰⁷

Bevorzugtes Ziel der Antisemiten sind hier die Ostjuden als diejenigen, deren Judentum auch sichtbar ist. Das wird durch die Erwartung und Behandlung des Jakob Jacobowitz deutlich. Der Wirt will dem angeblich reichen Gast das beste Zimmer geben, er will sogar den antisemitischen Stockebrand verlegen. Als er aber die „ärmliche ostjüdische Figur“⁸⁰⁸ Jakob sieht, will er ihm kein Zimmer geben. Der Ostjude mit seinen Tributen der Armut ist einer der jüdischen Typen, die es in dieser Komödie gibt, der zweite ist der Krämer Saul Paradies, den Gronemann folgendermaßen beschreibt: „[...] 50–60 Jahre, geschäftig, verschlagen, alles beobachtend, aber vorsichtig und scheu, wie das seine Situation als einziger Jude in dem Ort mit sich bringt, [...]“⁸⁰⁹ „Geschäftig, verschlagen“ wirke Paradies, so Gronemann, und dennoch schreibt er gerade ihm die Rolle des vernünftigen Vermittlers zwischen den streitenden Parteien zu, der eine für alle akzeptable Lösung findet.

Weiters finden sich in Gronemanns Komödie Anspielungen an aktuelle Vorgänge in NS-Deutschland, wie etwa Stockebrands Vorhaben der Entlassung aller jüdischen Beamten und die gezielte Aufhetzung der Landbevölkerung gegen die

⁸⁰⁷ Gronemann, Jakob und Christian, 47 f.

⁸⁰⁸ Gronemann, Jakob und Christian, 28.

⁸⁰⁹ Gronemann, Jakob und Christian, 3.

jüdischen Mitbürger. Sehr detailliert stellt der Autor auch die Macht der Redekunst dar, als er Aurora über Stockebrands rhetorisches Talent sagen läßt:

„[...] Wenn du in Allem recht hättest, dann fehlte ja die beste Pointe, das Schöne ist ja gerade, wie Du die Leute zu allem bringen kannst, was Du willst – so auf der Menge spielen kannst, wie auf einem Instrument. Du hättest die Leute ebenso zu überzeugten Philosemiten machen können, wie Du sie gestern gegen die Juden haranguiert hast. Ich glaube, Du hättest sie alle direkt zur Beschneidung führen können. Es kommt ja gar nicht darauf an, *was* Du gesagt hast – aber *wie* Du es gesagt hast!“⁸¹⁰

Die deutsche Uraufführung von *Jakob und Christian* fand am 8. Oktober 1937 im Jüdischen Kulturtheater statt (Regie Rudolf Weiss), im *Wiener Tag* hieß es dazu, „Die Komödie [...] wäre sehr lustig, wenn ihr Anlaß nicht so traurig wäre“.⁸¹¹ Gronemanns Lustspiel und seine Wiener Inszenierung wurden sehr positiv aufgenommen, nur der Kritiker („n.“) der *Wiener Zeitung* zeigte sich distanziert: „In der Ausführung erscheint das Stück, das im Dialog die leichte, ironische Art des erprobten Theaterpraktikers verrät, doch allzu konstruiert und ausgeklügelt, um erheitern zu wirken.“⁸¹²

Die Verwechslungskomödien *Schwer zu sein ein Jud'*, *Der Rabbiner* und *Jakob und Christian* stammen von drei Autoren, die aus völlig unterschiedlichen jüdischen Milieus, Sprachen und Gesellschaftsschichten kamen (wobei über Emil Tabori nichts bekannt ist, sein Name weist auf eine ungarische Herkunft hin). Alle drei aber setzen auf den komischen Effekt, der sich durch den Wechsel der Identität ergibt, um ihre Meinung von der Gleichheit der Menschen bei allen Unterschieden in Herkunft, Religion und sozialer Zugehörigkeit mit den Mitteln der Komödie darzulegen.

In *Schwer zu sein ein Jud'* und *Jakob und Christian* sind „komische Deplacierungen“⁸¹³ ein Element der Komik. In *Schwer zu sein ein Jud'* kommt ein russischer Christ auf eigenen Wunsch und mithilfe der Behauptung, selbst Jude zu sein, in nahen Kontakt mit einer jüdischen Familie. Er will erfahren, ob es tatsächlich so schwer ist, ein Jude zu sein, wie sein Freund behauptet. Und er erfährt das am

810 Gronemann, *Jakob und Christian*, 31. [Hervorhebungen im Original.]

811 *Der Wiener Tag*, 17. Oktober 1937. Die Kritik ist nachgedruckt in Dalinger, *Quellenedition*, 62.

812 *Wiener Zeitung*, 14. Oktober 1937. Positive Kritiken erschienen in: *Die Stimme*, 13. Oktober 1937; *Neue Freie Presse*, 26. Oktober 1937. Zur Rezeption vgl. Mayer, *Theater für* 49, 162 f.

813 Volker Klotz über komische Deplacierungen: „Gelacht wird da über eine Person oder Sache, die fehl am Platz ist. Jemand oder etwas wird aus seiner gewohnten Umgebung verbracht.“ Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, 135.

eigenen Leib, aus der Perspektive desjenigen, der eigentlich nicht zu den Opfern, sondern (als russischer Offizierssohn) zu den Tätern gehören müßte. Als Jude hat er Schwierigkeiten mit der Bürokratie, ist Ziel vollkommen ungerechtfertigter Anschuldigungen, hat keinen Studienplatz. Er erlebt aber auch das Innenleben einer jüdischen Familie, der jüdischen Gemeinschaft, die er schätzen lernt, als er aber zum Judentum konvertieren will, wird ihm abgeraten. Der dieser Komödie zugrunde liegende Wechsel der Identitäten eröffnet eine im jüdischen Drama neue Perspektive: Der Christ erfährt hier am eigenen Leib, was den Juden zugemutet und angetan wird.

Ist der Christ Iwan der komisch Deplacierte in der jüdischen Familie, so ist dies der Ostjude Jakob Jacobowitz im kleinbürgerlichen bis adeligen Kreis der deutschen Landbewohner, wie sie in *Jakob und Christian* dargestellt werden. Seine Existenz im allgemeinen und seine Ankunft im Gasthaus stören die deutsche Gesellschaft. Außer in einzelnen kurzen Szenen (wie oben zitiert) erfährt der Christ aber nicht, was es heißt, ein Jude zu sein, und er will es auch nicht wissen. Er läßt sich nicht darauf ein, und es wird nicht klar, ob er von seinem aggressiven Antisemitismus abläßt. Die größte Ironie der Komödie liegt in ihrem Ende, es bleibt offen, wer der Jude bzw. der Christ ist, denn jeder der beiden hat sich dafür entschieden, sein bisheriges Leben (wenn auch etwas reicher) weiterzuführen. Die Wahrheit zu kennen ist für die Betroffenen nicht interessant, da sie in ihrer jeweiligen Identität fest verankert sind.

GESCHICHTEN UND PERSONEN AUS DER ZEIT VOR DER DIASPORA

Die Bibel, Legenden aus dem Talmud und die Geschichte der Juden vor der Diaspora bildeten von Beginn des jüdischen Theaters an ein Reservoir an Stoffen, dessen sich jüdische Laienspieler und Autoren im Mittelalter – man denke nur an Purim⁸¹⁴ – ebenso bedienten wie deutschsprachig-jüdische und nichtjüdische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts⁸¹⁵ und der Moderne⁸¹⁶ sowie israelische Autoren heute. Innerhalb der jüdischen Dramatik, die in Wien aufgeführt wurde, werden zwei Phasen bzw. Richtungen der Behandlung dieser Stoffe deutlich.

In der ersten Phase wurden die Bibel, talmudische Legenden und die Geschichte historischer Helden als Reservoir für Plots verwendet. Es entstanden jiddische Singspiele, Operetten und Melodramen, verfaßt von den ersten professionellen jiddischen Dramatikern wie etwa Abraham Goldfaden, Moyshe Hurvits und in den 1910er Jahren in Wien Chone Wolfsthal. Diese dramatischen Texte bildeten bis zum Beginn der 1920er Jahre einen wichtigen Teil des Repertoires der jiddischen Bühnen, einzelne Singspiele, etwa *Shulamit*, kamen auch außerhalb dieser sprachlich begrenzten Theaterszene zur Aufführung.

Ungefähr seit Ende des Ersten Weltkriegs setzte ein Umschwung ein, die Werke der modernen jiddischen Autoren dominierten nun die Spielpläne der anspruchsvolleren Theatergruppen wie der Freien Jüdischen Volksbühne, und auch bei den weniger ambitionierten Ensembles verschwanden die Singspiele und Operetten von Goldfaden etc. fast ganz aus dem Repertoire, sie wurden im Lauf der 1920er Jahre durch Revuen ersetzt.

In diesen Jahren der Ablöse des biblisch inspirierten Singspielrepertoires entstand die zweite Richtung der jüdischen Dramatik, die Stoffe aus der Zeit vor der Diaspora zur Grundlage hat. Während und nach dem Ersten Weltkrieg bis in

814 Vgl. „Das Purimspiel“.

815 Zu den deutsch-jüdischen Autoren gehörte etwa Karl Isidor Beck (Baja, Ungarn 1817–1879 Wien), der das Trauerspiel *Saul* (1840) verfaßte; vgl. Kilcher, Einleitung, XVII. In Bezug auf nichtjüdische Autoren seien hier beispielsweise Friedrich Hebbels *Judith* (1840) und Franz Grillparzers Fragment *Esther* (1863) genannt.

816 Vgl. [Anonym] Der Jude auf dem Theater. Nach einem Vortrage von Dr. Simchowitz, Dramaturg der Kölner Theater, in: Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 24. April 1914; [Anonym] Biblische Dramen, in: Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 30. Jänner 1920; Wertheimer, Paul. Ein jüdisches Drama. Moritz Heimann: „Das Weib des Akiba“, in: Menorah, 3. Jg./Jänner 1925, Nr. 1, 12–13.

die 1930er Jahre verfaßten deutschsprachig-jüdische Autoren wie Stefan Zweig, Richard Beer-Hofmann, Israel Auerbach und Michael Kienbein Theatertexte, denen Geschichten und Personen aus dem Alten Testament zugrunde liegen. Darin griffen sie Themen wie die Sehnsucht nach dem Messias und die Auserwählung des jüdischen Volkes auf.

DIE BIBEL, LEGENDEN AUS DEM TALMUD UND HELDENGESCHICHTEN
ALS FUNDUS JIDDISCHER SINGSPIELE

Die Operetten und Singspiele Abraham Goldfadens, der als Begründer des professionellen jiddischen Theaters gilt,⁸¹⁷ stehen in diesem Abschnitt im Zentrum der Betrachtung. Goldfaden begann in den späten 1870er Jahren Stoffe aus der Bibel, aus der jüdischen Geschichte und Legenden als Grundlage seiner dramatischen Texte zu verwenden.⁸¹⁸ 1879, in Nikolajew, wurde das „musikalische Melodram“ *Shulamit* uraufgeführt, das auch in Wien bis in die 1920er Jahre Teil des Repertoires der jiddischen Bühnen war, ebenso wie die biblischen Operetten *Bar Kochba* (1883) und *Die Opferung Isaaks* (1897).

Shulamit oder *Die Tochter des Morgenlandes* von Abraham Goldfaden (1879)

Shulamit oder *Die Tochter des Morgenlandes*. Musikalisches Melodrama in Reimen in vier Akten und fünfzehn Bildern von Abraham Goldfaden,⁸¹⁹ spielt in biblischen Zeiten in Palästina, in Bethlehem (Bejss-Lechem) und in Jerusalem. Der Inhalt ist eine Liebesgeschichte: Absalom rettet Shulamit aus einem Brunnen, die beiden verlieben sich und schwören einander ewige Treue, Zeugen des Schwures sind der Brunnen und eine Wildkatze. Shulamit geht nach Betlehem, Absalom nach Jerusalem, wo er, den Schwur vergessend, Abigail heiratet und mit ihr zwei Kinder hat. Erst der Tod der Kinder – eines ertrinkt in einem Brunnen, das zweite wird von

817 Vgl. „Die Entstehung der modernen jiddischen Dramatik“.

818 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 61. Zu Goldfaden siehe den ihm gewidmeten Abschnitt in Zylberweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, Sp. 275–367 (jidd.), der u.a. eine Bibliographie seiner gedruckten Dramen beinhaltet.

819 Die Besprechung basiert auf Christian Tobias Langes Transkription von Goldfaden, Abraham. *Schulamiss* oder *Bass-Jeruscholajm*. Musikalische melodrame in rejmen in 4 aktun un 15 bilder. Transkription in die lateinische Schrift, von Christian Tobias Lange, in: Lange, *Dramaturgische und theatrale Strategien bei der Bearbeitung von Legendenstoffen in der jiddischen Dramatik am Beispiel von Goldfadens „Shulamiss“ und An-Skis „Der Dibbek“*, 101–146 (ungedruckte Magisterarbeit).

einer Wildkatze getötet – erinnert Absalom an seinen Schwur, von dem er seiner Frau nun berichtet. Abigail gibt ihn frei, er wandert zu Shulamit, die sich durch das Vortäuschen von Wahnsinn vor einer Ehe schützen konnte und treu auf ihn gewartet hat. Das Schlußbild zeigt die Hochzeit.

Vor den Theaterstücken schrieb Goldfaden Lieder, Musik war immer ein Teil seiner Arbeit und wurde, wie Nahma Sandrow darstellt, ein integraler Bestandteil seines Theaters: „Goldfadn would call a play ‚a comedy with music‘ or ‚a musical melodrama‘ or ‚a romantic opera‘.“⁸²⁰ Was sein Publikum aber in jedem Fall erwartete, so Sandrow weiter, war die Musik. „The music was integrated into his plays. Songs had their place in the stories and were themselves dramatic.“⁸²¹

Shulamit ist ein Theatertext mit klarem dramaturgischem Aufbau, der seine besondere Qualität durch den geschickten Einsatz der Lieder und Duette erhält. Das „musikalische Melodram“, wie der Autor es bezeichnete, beginnt mit dem Gesang der Pilger. Shulamit „singt schwach“⁸²², als sie vor Durst umzukommen glaubt. Absalom singt bei seiner Rast das (im Rahmen der Handlung anachronistische) Wiegenlied *Rosinen und Mandeln* (*roshinkes mit mandlen*), das zu einem Volkslied wurde. Als er sie aus dem Brunnen gezogen hat, stimmen die beiden ein Duett an – ein Einsatz von Musik, wie er für Singspiele kennzeichnend ist. Auch der Schwur wird gesungen, was, wie Christian Tobias Lange feststellte, Goldfaden weitere Möglichkeiten eröffnet:

„Dass dieser beiderseitige Schwur in musikalischer Form geleistet wird, erklärt sich nicht nur dadurch, dass es sich um den vorläufigen Höhepunkt des Stückes handelt; es gibt Goldfaden auch die Möglichkeit, später die Melodie des Schwures leitmotivisch einzusetzen.“⁸²³

Auch der weitere Einsatz der Musik ist interessant, etwa im zweiten Akt, auf dem „operettenhaften Heiratsmarkt“,⁸²⁴ und am Beginn des dritten Aktes das Lied, in dem Shulamit ihre Einsamkeit ausdrückt, „Shabes, yontiv, un rosh-khoydes“ (= Sabbath, Feiertag und Neumondfest).⁸²⁵ Ihre Freier stellen sich ebenfalls singend vor,

820 Sandrow, *Vagabond Stars*, 63.

821 Sandrow, *Vagabond Stars*, 63.

822 Goldfaden, *Shulamit*, 104.

823 Lange, *Dramaturgische und theatrale Strategien*, 21.

824 Lange, *Dramaturgische und theatrale Strategien*, 22.

825 Eine genaue Analyse dieses sehr bekannten Liedes hat der Literaturwissenschaftler Seth L. Wolitz vorgenommen. Vgl. Wolitz „Shabes, yontiv un rosh-khoydes“, in: *Yiddish Theatre Forum* (YTF), 12. Dezember 2002. <http://www2.trincoll.edu/~mendele/ytfarc.htm> [Zugriff: 11.10.2009].

und Shulamit singt, als sie sie abweist, erst „meschugge“ und dann traurig. Später singt sie ein Duett mit ihrem Vater, dessen Fragen sie abwehrt. Dagegengesetzt wird der fröhliche Gesang im Haus Absaloms und Abigails, der von den Parodien des Dieners Zingitangs kontrastiert wird. Durch die Melodie, die beim Sprechen des Schwures mit Shulamit zu hören war, wird Absalom u.a. wieder an sie erinnert. Sehr stimmungsvoll ist der Gesang der Hirten am Beginn und am Ende des elften Bildes.

Mit der Musik nähert sich Absalom Shulamit: Immer wieder wiederholt er das letzte Wort der von ihr gesungenen Strophen, und sie glaubt zuerst, sich dieses Echo einzubilden, bis sie langsam begreift. Der Zuseher hingegen kennt die Situation bereits und erwartet mit Spannung das Treffen der beiden. Als alles geklärt ist, wird ein Quartett angestimmt, bei der Hochzeit wird erst ein Marsch gespielt, dann hört man den Chor singen und den Segen des „Kohen“. Solo- und Chorstücke wechseln einander ab, bis alle in den Schlußgesang einstimmen.⁸²⁶

Goldfadens Singspiele und Operetten wurden von deutsch-jüdischen Intellektuellen der 1910er und 1920er Jahre vehement abgelehnt; desto mehr verwundert den heutigen Leser die sehr direkte und starke Theatralität dieser Texte, über die Sandrow schreibt:

“The most striking characteristic of Goldfaden’s plays as a body is that they are totally theatrical. Built into the text are plenty of theatrical moments; in fact, American theatrical slang actually uses a Yiddish word – *shitik* – to describe such moments. [...] There are tense dramatic situations [...] there are artful uses of staging: [... like] the dancing flirtation between maidens and men with draws Absalom to forget his sweetheart (*Shulamis*)”.⁸²⁷

Abgesehen von seiner überraschenden theatralen Qualität und den nach wie vor bekannten Liedern ist auch der Text des „musikalischen Melodramas“ vielschichtig. Goldfaden nennt als Quelle die „talmudische Legende (Taanith 8)“, die, wie er mitteilt, in jiddischer, deutscher, russischer und hebräischer Sprache bearbeitet worden sei, am besten aber von seinem Schwiegervater, dem Gelehrten und Dichter Elijohu Mordechai Werbel, der ein hebräisches „Poem in Versen“ daraus geschaffen hätte. Für die Bühne, so Goldfaden weiter, sei der Stoff zum ersten Male von ihm bearbeitet worden.⁸²⁸ Der angegebenen Stelle im Talmud sowie den Aus-

826 In „Die Musik meiner jüdischen Singspiele“ beschreibt Goldfaden, auf welche Weise er sich jüdischer, aber auch nichtjüdischer Elemente in seinen Kompositionen bediente. Abgedruckt in: Dalinger, Quellenedition, 65–69.

827 Sandrow, Vagabond Stars, 63.

828 Vgl. Goldfaden, Schulamiss, 102.

formungen des Stoffes im Lauf der Jahrhunderte geht Lange in seiner Arbeit über Goldfadens *Shulamit* und An-Skis *Dibbuk* nach, ausführlich zitiert er die Legende aus dem *Aruch*, dem Wörterbuch des Nathan ben Jehiel aus Rom, aus dem 11. Jahrhundert, und folgert: „[...] die Struktur der ursprünglichen Legende, wie sie der *Aruch* überliefert, entspricht weitgehend dem Handlungsgerüst des Dramas.“⁸²⁹ Sandrow stellt zeitgenössische Bezüge in Goldfadens Behandlung des Stoffes fest: „It’s a love story in the tradition of the nineteenth-century romantic Hebrew novels, especially Mapu’s *Love of Zion*.“⁸³⁰

Der Stoff des Melodramas stammt aus einer Legende, die im Talmud nur angedeutet wird⁸³¹ und die nicht sehr verbreitet war. Sehr verbreitet und beliebt aber war der Name der Titelheldin, Shulamit, der auch der Name der Heldin des Hoheliedes (hebr. Schir Haschirim, das Lied der Lieder) ist. Dazu Sol Liptzin:

“Shulamit is the heroine of the Song of Songs, which is chanted by Jews on the eve of the Sabbath and read in the synagogues on Passover. This song is a passionate expression of a love that embraces body and soul, a love that burns with a most vehement flame and that is as strong as death.”⁸³²

Wie Sol Liptzin weiters beschreibt, wurde das Hohelied aufgrund seiner „intense erotic components“ von jüdischer wie christlicher Seite allegorisch gedeutet, doch moderne Dichter, Maler und Musiker hätten die Person der Shulamit als wirkliches Mädchen gesehen, als „[...] young, beautiful, pure at heart, and yet seething with passion and inflaming her beloved herdsman and King Solomon with equally ardent desire for love’s fulfillment.“⁸³³ Nach Liptzin griff Goldfaden bei der Namensgebung und Gestaltung seiner Titelheldin auf die Shulamit des Hoheliedes zurück. Beides, das Hohelied wie auch diese Frauengestalt und ihre Liebesfähigkeit, hätte zum Glauben und zum Alltag seines Publikums gehört:

“Shulamith lived on in Jewish folklore, especially in the folklore of Eastern European Jewry until the Holocaust. Jewish youths in their daydream had more radiant visions of her than of any other biblical beauty, visions fed by their repeated exposure at school and synagogue to the verses of the Song of Songs.

829 Vgl. Lange, *Dramaturgische und theatrale Strategien*, 16. [Hervorhebung im Original.]

830 Sandrow, *Vagabond Stars*, 62.

831 Vgl. Lange, *Dramaturgische und theatrale Strategien*, 13 f.

832 Liptzin, *Biblical Themes in World Literature*, 204.

833 Liptzin, *Biblical Themes in World Literature*, 205.

It was therefore most appropriate for Abraham Goldfaden, [...] to model the heroine of his musical melodrama *Shulamith* (1880) upon the beloved of King Solomon. The dramatist did not have to picture in detail his heroine's loveliness, for her name already evoked thought-associations and emotional attachments wafted across the millennia. His Shulamith, too, is a simple, beautiful shepherdness."⁸³⁴

Nicht nur Name und Aussehen der Titelheldin von Goldfadens *Shulamit* erinnern an das Hohelied, dem einzigen Buch der Bibel, in dem eine Frau Wortführerin ist,⁸³⁵ sondern auch die Intensität der Liebe, deren Beschreibung sowohl der Kern des Hoheliedes wie auch des jiddischen Melodramas ist.⁸³⁶ In *Shulamit* wird die Liebe und Treue, die die Hauptpersonen für einander empfinden, mit einem Schwur besiegelt; daß dieser ebenso intensiv und bestimmend für die Zukunft der Schwörenden ist, wie es eigentlich ihre Liebe sein sollte, wird im Lauf der Handlung klar. Als der Schwur von Seiten Absaloms nicht eingehalten wird, stellt sich Shulamit, um sich von der Welt abkehren zu können und einer Verheiratung zu entgehen, verrückt. Sie ist – wie Lea im *Dibbuk* und Chanele im *Gelöbnis* – besessen von ihrer Liebe.⁸³⁷ Im Gegensatz zu diesen beiden aber nicht vom toten Geist des Geliebten, sondern von der Hoffnung auf dessen Rückkehr, die, sehr melodramatisch und zauberhaft, mit Hilfe der Zeugen des Schwures schließlich eintritt. Im Gegensatz zu Lea und Chanele entscheidet sich Shulamit bewußt für ihren Wahnsinn, der keiner ist, sondern, wie bei *Hamlet*, eine Maske, durch die sie ihre Umgebung beobachten und sich zugleich von ihr entfernt halten kann (und so einer ungewollten Verheiratung entgeht), und hinter der sie ihren Kummer verbirgt. Ihre wahren Bedürfnisse kommen durch ihre Lieder zum Ausdruck, was erneut den Stellenwert und den geschickten Einsatz der Musik zeigt.

In Goldfadens *Shulamit* werden auch Themen wie soziale Unterschiede angesprochen, etwa im Unterschied zwischen der Titelheldin, dem einfachen Hirtenmädchen, das in einem Dorf in der Wüste lebt, und ihrem Geliebten, dem jungen Helden aus dem Stamm der Makkabäer, der aus einem reichen Haus in Jerusalem

834 Liptzin, *Biblical Themes in World Literature*, 210.

835 Dazu Pnina Navè Levinson: „Die traditionelle Überschrift gibt das Hohelied dem König Salomo zu eigen; das ist einer der Gründe, daß es trotz seiner völligen Weltlichkeit Aufnahme in die Bibel fand. Es ist das einzige Buch, in welchem durchgehend die Frau Wortführerin ist [...] Auch den Chor bilden Frauen: die Töchter Jerusalems und Zions.“ Navè Levinson, *Was wurde aus Saras Töchtern?*, 84.

836 Zum Zusammenhang zwischen dem Hohelied und Goldfadens *Shulamit* siehe Lange, *Dramaturgische und theatrale Strategien*, 33–44.

837 Zu den Formen des Wahnsinns von Lea im *Dibbuk* bzw. Shulamit im gleichnamigen Theatertext vgl. Lange, *Dramaturgische und theatrale Strategien*, 82 ff.

stammt. Ihm zur Seite gestellt ist sein Diener Zingitang, der als naiv, bauernschlau und verfressen, und damit als eine komische Figur, wie sie in fast allen Goldfaden-Texten zu finden ist, gekennzeichnet wird.⁸³⁸

Shulamit wurde vom Ensemble des Autors 1879 in Nikolajew uraufgeführt, es war von Beginn an erfolgreich. 1883 wurde es in Riga in deutscher Sprache gezeigt, 1888 in polnischer Sprache in Warschau, außerdem wurde das musikalische Melodram ins Hebräische und Englische übersetzt.⁸³⁹

In Wien wollte es die Treittler-Truppe aus Lemberg 1890 zeigen, die Aufführung wurde aufgrund eines ablehnenden Bescheides der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde von der Zensurbehörde nicht genehmigt.⁸⁴⁰ Von 1910 bis 1917 war es regelmäßig im Spielplan der Jüdischen Bühne zu finden, und wie eine Aufführung anlässlich des 30-jährigen Bühnenjubiläums der Schauspielerin Salcia Weinberg 1924 belegt,⁸⁴¹ gehörte es auch in den folgenden Jahren zu deren grundlegendem Repertoire. Außerdem wurde *Shulamit* 1915 bei einem Gastspiel im Carltheater in einer (deutschen?) Übersetzung gezeigt:

„Zum ersten Male eine romantische Oper in etlichen Bildern; betitelt *Sulamith*, Text und Musik von A. *Goldfaden*, aufgeführt von einem Ensemble, das der Preßburger Theaterdirektor Karl *Polgar* aus Mitgliedern seines und der Budapester Volksoper zusammengestellt hat. Ein Abend, so originell wie er in der bald hundertjährigen Geschichte des Carl-Theaters wohl nicht seinesgleichen haben dürfte.“⁸⁴²

Im folgenden beschreibt der anonyme Verfasser den Inhalt und geht danach auf die Musik ein: „Goldfadens Musik verwebt so eigentlich italienische Weisen, wie sie etwa Bellini geschrieben haben könnte, mit orientalischen Mollmotiven. Dabei kommt eine Musik von ungemein naiver Farbigkeit heraus.“⁸⁴³

Nach den ersten dramatischen Texten, in denen Goldfaden Aberglauben, Fanatismus und auch die Enge der chassidischen Welt teilweise sehr kritisch darstellte,

838 Zu Absalom, Monojech (Shulamits Vater) und Zingitang vgl. Lange, Dramaturgische und theatrale Strategien, 20, 21 f., 28, 31. Manche Züge von Zingitang trägt der Bösewicht Papus in *Bar Kochba* (bei beiden Figuren wird im Text angedeutet, daß sie Schwarze sind, es wird aber nicht ganz klar); eine komische Figur ist Jischmoel in *Die Opferung Isaaks*.

839 Zur Rezeption von *Shulamit* vgl. Goldfaden, Abraham, in: Zylbercweig, Leksikon fun yidishn theater, vol. 1, Sp. 305 f. (jidd.), sowie Kuligowska-Korzeniewska, *The Polish Shulamit: Jewish Drama on the Polish Stage in the Late 19th-Early 20th Centuries*.

840 Vgl. Dalinger, Quellenedition, 113.

841 Vgl. Dalinger, Quellenedition, 102.

842 Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 27. August 1915.

843 Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 27. August 1915.

wandte sich der Autor anderen Stoffen zu, und das erste Drama mit neuem Inhalt war *Shulamit*, das auf einer Legende aus dem Talmud basiert und sein Publikum in mancher Hinsicht an das bekannte und beliebte Hohelied verwies. Goldfaden griff also einerseits auf bekannte Stoffe, auch auf bekannte Musik zurück, andererseits wählte er für die Behandlung dieser Stoffe seine spezifische und ästhetisch schwer einordenbare Form des „musikalischen Melodramas“. Stoffe und Musik sprachen das Publikum, das in diesen Jahren mit Phänomenen wie der Assimilation, aber auch mit den Gefahren der Pogrome konfrontiert war, direkt an. In diesem Zusammenhang möchte ich auf Seth Wolitz' Analyse des Liedes „Shabes, yontif un rosh-khoydesh“ zurückkommen. „Shabes, yontif un rosh-khoydesh“ bedeutet „Shabbat, Festtag und Neumondfest“, es ist eine Aufzählung der wichtigsten und heiligsten Tage der Juden, deren Zusammentreffen ein unvorstellbarer Festtag wäre. Dazu Seth Wolitz:

“Meaning here is multiple recall of the happiest moments of Jewish traditional life, the power of these days and their quintessential Jewishness that no one else can share. This is ours, and no one else’s. Folk and unity are what Goldfadn is emphasizing. [...]

That is why Goldfadn stirred our masses. They found in his musical plays their sense of community celebrated in a new modern way that valorised the tradition at the same time that he was changing the expression from sacral to secular participation. To just enunciate ‘Shabes, yontif un rosh-khoydes’ seems like an Open Sesame to all we love and hold dear, even if we are no longer observant. This is the power of poetry and Goldfadn’s genius: he restores Israel via art.”⁸⁴⁴

Bar Kochba oder *Die letzten Tage Jerusalems* (*Bar Kokhba*)
von Abraham Goldfaden⁸⁴⁵ (1883)

Bar Kochba spielt in der Festung von Caesarea und der Festung Betar und hat den letzten Aufstand der Juden gegen die Römer sechzig Jahre nach der Zerstörung des Zweiten Tempels zum Thema. Im Prolog werden die Situation und die Stellung der Hauptpersonen des Dramas erläutert: Die Juden leiden unter der Herrschaft der Römer, der alte und weise Eleasar, Vater von Dina, die Bar Kochbas Braut ist,

⁸⁴⁴ Wolitz, „Shabes, yontif un rosh-khoydesh“, in: Yiddish Theatre Forum (YTF), 12. Dezember 2002. <http://www2.trincoll.edu/~mendele/ytfarc.htm> [Zugriff: 11.10.2009].

⁸⁴⁵ Goldfaden, Abraham. *Bar Kochba* oder *Die letzten Tage Jerusalems* (*Bar Kokhba*). Musikalisches Melodrama in Reimen, in vier Akten, mit einem Prolog und vierzehn Bildern, in: *Oysgeklibene Schriften*. Literarische Gesellschaft des YIVO in Argentinien, 1963, 105–205 (jidd.).

rät, sich mit dieser Herrschaft abzufinden. Bar Kochba aber will sich wehren und schwört seine Anhänger ein. In den folgenden Akten und Bildern ist Bar Kochbas Aufstand erfolgreich, er findet breite Unterstützung, und die Römer ziehen sich zurück. Dina aber wird von den Römern als Geisel genommen und in der Festung Caesarea gefangen gehalten, die Bar Kochba mit seinen Anhängern stürmen will. Dina soll Bar Kochba zum Rückzug überreden, geht aber stattdessen in den Tod. Die Festung wird gestürmt. Nun wird Bar Kochba hinterbracht, daß Dina freiwillig zu den Römern ging, um den Friedensplan ihres Vaters Eleasar zu unterstützen, worauf er den greisen Eleasar und dessen Freunde tötet. Bald erkennt Bar Kochba, daß er Unschuldige ermordete, und damit seine Berufung zunichte gemacht hat. Er tötet sich. Am Schluß des Melodramas kämpfen die Juden gegen die Römer und müssen zusehen, wie das römische Heer Kinder und Alte niedermetzelt.

In der *Encyclopaedia Judaica* (Berlin 1929) wird Bar Kochba als „Führer in dem etwa 131–135 p. geführten Krieg der Juden gegen die Römer zur Zeit Hadrians“ genannt, im weiteren werden die historischen Ereignisse folgendermaßen geschildert: „Zu der Erhebung der Juden unter B[ar Kochba] führte eine Kette von Unterdrückungsmaßnahmen, die seit dem Regierungsantritt Hadrians die jüd. Bevölkerung vornehmlich Palästinas traf.“ Bar Kochba und seine Aufständischen haben erst Jerusalem, dann auch andere Städte, aus denen jeweils die Römer vertrieben wurden, besetzt; dabei wirkten auch Nichtjuden mit. Trotz wachsender Konzentration von römischen Truppen in Judäa konnten sich die Aufständischen gut halten, da sie sich in den Höhlen des jüdischen Gebirges verbargen, die durch ein System von Gängen verbunden waren. Die Römer aber belagerten sie, die Lebensmittel wurden knapp, und der Gesundheitszustand der jüdischen Kämpfer verschlechterte sich. „B[ar Kochba] und seine Krieger wurden endlich in der Festung Betar, unweit Jerusalems, eingeschlossen.“ Während der Belagerung Betars griffen die Römer jüdische Aufständische auf und verfolgten die Gelehrten. „Nach längerer Zeit gelang den Römern die Eroberung Betars; von den Belagerten wurde fast keiner am Leben gelassen [...]; unter den Gefallenen befand sich auch B[ar Kochba].“ Angeblich wurde er nicht von den Römern umgebracht, sondern starb an einem Schlangenbiß. Vorher aber hatte er seinen Oheim Eleasar ermordet:

„Über die letzten Tage von Betar wird in der talmudischen Literatur berichtet, daß Hadrian, der die Stadt bereits dreieinhalb Jahre belagert hatte und schon unverrichteter Dinge nach Rom zurückkehren wollte, von einem Samaritaner [= Angehöriger einer in Konflikt mit den Juden lebenden Sekte in Samaria, B. D.] aufgesucht wurde, der ihm versprach, er würde innerhalb eines Tages den Fall Betars bewirken. Hadrian stimmte dem Plane zu. Der Samaritaner begab sich nunmehr in die Festung, fand dort

den R. Eleasar aus Modein in Fasten und Gebet und flüsterte ihm, ohne daß es der Rabbi merkte, einige Worte ins Ohr; als B[ar Kochba] erfuhr, daß sein Oheim eine heimliche Unterredung mit einem Samaritaner gehabt hatte, stellte er den R. Eleasar zur Rede und erschlug ihn in seinem Zorn, worauf eine Stimme vom Himmel verkündete, daß auch er zur Strafe vom Feinde geschlagen werden würde. Gleich darauf wurde Betar von den Römern eingenommen und B[ar Kochba] getötet.⁸⁴⁶

Im folgenden wurde Judäa verwüstet, es wurden „50 Festungen und 985 Sädte zerstört; die Zahl der Gefangenen soll 580.000 betragen haben; noch größer sei die Zahl der durch die Kriegsnöte Hingerafften gewesen.“ Viele Juden wurden als Sklaven verkauft, ihre geistigen Führer wurden hingerichtet, sie durften ihre Religion nicht mehr ausüben, jüdische Grundstücke wurden konfisziert. „Der Zustand der Zerstörung des Landes hielt durch eine Generation hindurch an (j. Taan. 69b). Auf den Trümmern Jerusalems errichtete Hadrian die röm. Kolonie Aelia Capitolina, deren Betreten den Juden bei Todesstrafe verboten wurde.“⁸⁴⁷

Wie dieser kurze Einblick in das historische Geschehen zeigt, hielt sich Goldfaden in seiner dramatischen Bearbeitung an die äußere Geschichte von Bar Kochba und den von ihm geführten Aufstand.⁸⁴⁸ Im Drama finden sich die Unterdrückung der Juden durch die Römer, der lange erfolgreiche jüdische Aufstand, bei dem auch Nichtjuden mitwirkten, und die Niederlage. Interessant ist, daß und wie der Verfasser die sehr dramatische talmudische Geschichte über Bar Kochbas Mord an Eleasar einbezog. In der historischen Darstellung über den Titelhelden gibt es mehrere Gelehrte und Hohepriester mit dem Namen Eleasar (den Oheim Eleasar aus Modein; den Hohepriester R. Eleasar b. Charson). Goldfaden diente die historische Gestalt des Onkels des Titelhelden, Eleasar aus Modein, als Vorlage für den gelehrten Alten.

Der Grundkonflikt in Goldfadens *Bar Kochba* besteht aber nicht in dessen Person und Aufstand, sondern in der tragischen Verstrickung zweier Liebender – des Titelhelden und seiner Braut Dina, Eleasars Tochter – in das Kriegsgeschehen. Soweit mir bekannt, ist Dina keine historische Person. Als Braut Bar Kochbas wird sie als von guter Abstammung (ihr Vater ist ein angesehener Gelehrter), als gescheit, stolz und schön gezeichnet. Trotz der Skepsis ihres Vaters glaubt sie an Bar Kochba und an seine Sendung als Messias. Ihre Geiselnahme durch die Römer, deren Aus-

846 J. Gu. Bar-Kochba, in: Encyclopaedia Judaica (Berlin 1929), Bd. 3, Sp. 1079–1085, 1084.

847 J. Gu. Bar-Kochba, in: Encyclopaedia Judaica (Berlin 1929), Bd. 3, Sp. 1079–1085, 1085.

848 Interessant wäre ein Vergleich mit David Pinskis historischem Drama *Rabbi Akiba und Bar Kochba*, das meines Wissens in Wien nie aufgeführt wurde.

wirkungen auf sie selbst, ihren Vater und den Titelhelden stehen im Zentrum des Melodramas.

Die Geiselnahme ist die Idee des reichen, aber häßlichen Papus, der von Dina zurückgewiesen wurde und sich nun rächen will. Ein williges Werkzeug seiner Rache ist der Römer Turnus Rufus, der Papus' raffinierten Plänen gerne folgt. Papus ist der Bösewicht schlechthin, sein Verlangen nach Rache ist verantwortlich für den Tod Dinas und ihres Vaters. Die Ermordung Eleasars führt schließlich zum Freitod des Titelhelden und zur Niederschlagung des Aufstandes. Durch diese Handlungen der *Dramatis Personae* verschiebt Goldfaden das Scheitern des Bar-Kochba-Aufstandes von der historisch-militärischen Ebene auf eine persönliche. Der politische Konflikt wird begleitet und überlagert von einer tragischen Einbindung zweier Liebender ins Kriegsgeschehen, das aufgrund dieser persönlichen Verstrickung tragisch endet. Nicht nur die Liebenden sterben, sondern auch ihre Angehörigen und Freunde (der alte Eleasar, der treue Feldmarschall); außerdem scheitert der jüdische Aufstand gegen die Römer, was zu einem Gemetzel unter den Juden führt. Diese Verstrickung zwischen historisch-politischen und persönlichen Konflikt wird von Goldfaden sehr geschickt durchgeführt. Dazu Nahma Sandrow: „In the end the revolt is put down. Goldfaden could't change history, but he structured the play in such a way that one of the causes for the Jew's defeat was Bar Kokhba's personal hubris.“⁸⁴⁹

Goldfaden nahm als Titelhelden dieses musikalischen Melodramas eine historische Person, die schon zu Lebzeiten als Held galt – und als Erlöser, als Messias. Bar Kochba bedeutet „Sternensohn“:

„Das Volk erblickte im Auftreten B[ar Kochba]s ein fast übernatürliches Ereignis, was schon seine Benennung besagt. R. Akiba wandte den Bibelvers: ‚Es ist ein Stern von Jakob aufgegangen‘ (Num. 24, 17) auf B[ar Kochba] an, den er als Messias bezeichnete (Thr. r. 2, 53, ed. Buber, S. 51); in einem anderen Ausspruche bezieht er die Prophezeiung Hag. 2, 6 über die messianische Zeit auf die Kämpfe gegen Rom unter B[ar Kochba]. Auch von den übrigen Gelehrten blieben einige, wie sein Oheim Eleasar aus Modein, ständig in seiner Nähe; und auch diejenigen Gelehrten, die an seine messianische Berufung nicht glaubten, [...] scheinen ihm ihre Unterstützung gewährt zu haben.“⁸⁵⁰

Auch im Melodrama wird der Titelheld als Messias bezeichnet, er bekommt in kritischen Situationen Unterstützung von höherer Seite, die sich in verschiedenen übernatürlichen Erscheinungen manifestiert: Beim Schwur erscheint ein Stern über

⁸⁴⁹ Sandrow, *Vagabond Stars*, 61 f.

⁸⁵⁰ J. Gu. Bar-Kochba, in: *Encyclopaedia Judaica* (Berlin 1929), Bd. 3, Sp. 1079–1085, 1080.

seinem Kopf, ein Löwe beugt sich vor ihm und ein Engel erscheint; Bar Kochbas Kräfte sind übermenschlich. Im Theatertext wie in der historischen Überlieferung verliert Bar Kochba diesen übernatürlichen Beistand nach der Ermordung des unschuldigen Eleasar.

Trotz dieser Ausstattung des Titelhelden mit außergewöhnlichen Fähigkeiten ist es nicht sein Heldentum, sondern seine Verbundenheit mit Dina, die im Zentrum des Melodramas steht. Sie und Bar Kochba sind das ideale Paar, beide edel und hochgestimmt wie das ganze Melodram, wie auch Nahma Sandrow schreibt: „The whole play is on such monumental lines that even the love scene between the hero and the priest’s daughter Dina has him praising her as a noble flower of her people rather than for her personal charms.“⁸⁵¹ Das Paar Bar Kochba und Dina ist umso glänzender, als es mit weiteren Paarkonstellationen kontrastiert wird. Dina und der als „rot und häßlich“ beschriebene Papus etwa ist eine Goldfadensche Variation zu „Die Schöne und das Biest“, eventuell auch eine Anspielung an Shakespeares *Othello*, da sich Papus mehrmals als „schwarz“⁸⁵² bezeichnet und seine Haupttriebskraft die Eifersucht ist. Gleich mehrschichtig ist die Paarkonstellation Dina und Titus Rufus, als unterdrückte Jüdin und römischer Herr, als Geisel und Geiselnnehmer, als die Schöne und der geile Betrunkene, den sie mit Gewitzheit abweist. Als Tochter ist sie Teil einer weiteren idealen Konstellation, denn sie und ihr alter Vater können ihre gute Beziehung trotz Meinungsverschiedenheiten über die Sendung Bar Kochbas als Messias aufrechterhalten.

Interessant ist die Figur des Papus, sie könnte aus zwei historischen Personen zusammengesetzt sein, dem Samaritaner, der (wie oben zitiert) dafür sorgte, daß Bar Kochba Eleasar umbrachte, und dem Märtyrer Pappos, der auf Seiten der Juden war, wie es in der historischen Überlieferung heißt.⁸⁵³ In Goldfadens *Bar Kochba* ist Papus äußerlich und dramaturgisch der Prototyp eines Bösewichts. Er ist häßlich, er hat einen zu kurzen Fuß und ein blindes Auge. Der häßliche reiche Mann wird von seiner Angebeteten höhnisch abgewiesen, worauf er zum Verräter und Bösewicht wird – seine Taten bewirken den Tod Dinas, Eleasars und schließlich die Niederlage der Juden und den Tod Bar Kochbas.

Ein historisches Vorbild gibt es zur Person des Titus Rufus, nämlich Tineus Rufus (Tyranus Rufus in der talmudischen Literatur), den Prokurator von Judäa.⁸⁵⁴ Rufus in Goldfadens Melodram diskutiert mit dem Gelehrten Eleasar über den jüdischen

851 Sandrow, *Vagabond Stars*, 61.

852 Vgl. Goldfaden, *Bar Kochba*, etwa 132, 134, wo Papus von „mayn shvartser hoyt“ spricht. Zwei Schwarze ziehen auch den Wagen, auf dem Bar Kochba nach seiner Krönung gezogen wird.

853 Vgl. J. Gu. *Bar-Kochba*, in: *Encyclopaedia Judaica* (Berlin 1929), Bd. 3, Sp. 1079–1085, 1080.

854 Vgl. J. Gu. *Bar-Kochba*, in: *Encyclopaedia Judaica* (Berlin 1929), Bd. 3, Sp. 1079–1085, 1083.

Glauben und macht sich über die Auserwähltheit der Juden lustig.⁸⁵⁵ Im selben Gespräch bittet Eleasar den römischen Prokurator um Schutz für die Juden, da, wie er meint, man sich mit großen Herrschern arrangieren könne, die kleinen Herrscher aber oft keine Menschlichkeit kennen würden.⁸⁵⁶ Dieses Gespräch ist eine der Stellen in *Bar Kochba*, zu der das jüdische Publikum Parallelen aus eigener Erfahrung kannte, bei der Uraufführung 1883 in Rußland ebenso wie in den folgenden Jahren in den Ländern der Diaspora. Die Beziehung zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, zwischen den Römern und Juden im Melodram, hat eine Parallele zur Situation des jüdischen Publikums, das ein unterdrückter Teil der russischen (polnischen, deutschen) Gesellschaft war. In *Bar Kochba* zeigte Goldfaden den jüdischen Zusehern, daß man sich gegen Verfolgungen wehren kann; diese Botschaft wurde durch die Verschiebung des politischen Konflikts in einen persönlichen bzw. in eine Liebesgeschichte möglich. Diese Vorgangsweise wurde von deutschsprachig-jüdischen Intellektuellen oft scharf kritisiert, da sie weder die Intention des Autors noch die Situation seines Publikums berücksichtigten. So schrieb etwa W. Menkes 1919 in einem Artikel über „Das jüdische Drama“:

„Wie klein, gering und unansehnlich ist Bar Kochba bei Goldfaden im Vergleich, wie wir ihn bei den jüdischen Historikern sehen! Wie sehr fehlt die innere Konzentrierung, das Ins-Auge-Fassen der wichtigsten Geistesigenschaften dieses so glanzvollen und kraftstrotzenden Heroen!“⁸⁵⁷

Menkes bedachte dabei nicht, daß Goldfadens *Bar Kochba* zur Zeit und am Ort seiner Entstehung, und noch Jahre danach und an anderen Orten der Diaspora auch in seiner fast entpolitisierten Fassung der Geschichte seinen Zweck erfüllte. Denn das revolutionäre Element des Melodramas wurde von den Zeitgenossen erkannt, wie Sandrow berichtet: „According to one historian, it was Goldfaden’s rebel Bar Kokhba who irritated the Czar into finally banning Yiddish theater.“⁸⁵⁸ Außerdem wollte der Autor mit diesem Melodrama, das wie alle seine Texte dramaturgisch geschickt eingesetzte Lieder und Chöre enthält,⁸⁵⁹ das Nationalbewußtsein der Zuseher stärken, auch in Hinsicht auf die zionistische Bewegung.⁸⁶⁰

855 Vgl. Goldfaden, *Bar Kochba*, 148 f. (jidd.).

856 Vgl. Goldfaden, *Bar Kochba*, 150 (jidd.).

857 Menkes, W. Das jüdische Drama, in: *Allgemeine Zeitung des Judentums*, 83. Jg, Nr. 37 (12. September 1919), 416–418, 416. Der erste Teil des Artikels erschien in Nr. 35 (29. August 1919).

858 Sandrow, *Vagabond Stars*, 62.

859 Vgl. Sandrow, *Vagabond Stars*, 64.

860 Vgl. [S.L.] Goldfaden, Abraham, in: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 7, Sp. 715–717, hier 716.

Wie *Shulamit* und *Die Opferung Isaaks* gehörte *Bar Kochba* zum grundlegenden Repertoire jiddischer Theater,⁸⁶¹ in Wien wurden 1901 erstmals Szenen daraus gezeigt,⁸⁶² und es war von 1910 bis in die 1920er Jahre im Spielplan der Jüdischen Bühne zu finden. Ein Auszug aus einer Kritik zu einer Aufführung 1900 im Berliner Thaliatheater belegt die Wichtigkeit der Musik: „Die wenig geistreiche Handlung gewinnt nicht dadurch, daß das von den Darstellern gesprochene Idiom weder besonders anmuthig, noch – für Berlin wenigstens – verständlich ist. Glücklicherweise wird jedoch in dem ganzen Stücke weniger gesprochen als gesungen und der musikalische Theil ist durchwegs ausgezeichnet.“⁸⁶³

Die Opferung Isaaks (= *Akeydas Yitskhok*) von Abraham Goldfaden (1897)

Die biblische Operette *Die Opferung Isaaks* entstand vor 1897, zugrunde liegt ihr die Geschichte des Patriarchen Abraham, der Gott seinen spät geborenen und einzigen Sohn mit Sara opfern soll. Gehorsam zieht er aus, um das Opfer zu vollbringen. Als er aber das Messer hebt, erscheint ein Engel und fordert ihn auf, seinen Sohn zu schonen und an dessen Stelle einen Widder zu schlachten. (Genesis, Kap. 22)

In Goldfadens Operette *Die Opferung Isaaks*⁸⁶⁴ geht es um die Kinderlosigkeit und Nachfolge des hoch betagten Paares Abraham und Sara. Als Abraham Gott um ein Kind bittet, wird ihm der Sohn Jizchak (= Isaak) versprochen. Auch der Wanderer, die er in sein Zelt einlädt, sagen den Sohn voraus. Sara gebiert Isaak, Abraham fragt sich, wie er Gott danken kann, und dieser fordert die Opferung des Sohnes. Als Isaak dreizehn Jahre alt wird, muß Abraham ihn zur Opferung bringen. Kurz vor der Schlachtung – Abraham schwingt schon das Messer – greift die Stimme eines Engels ein und befiehlt Abraham, Isaak zu schonen.

Auffallend an Goldfadens Bearbeitung dieses Stoffes ist das Nebeneinander von tragischen und komischen Elementen. Die Geschichte der vorgesehenen Opferung Isaaks ist per se tragisch – der geliebte Sohn soll von der Hand des eigenen Vaters sterben, da nur durch diese Opferung dessen Liebe zu Gott bewiesen werden kann. Zur Bedeutung des Motivs ist etwa in der *Encyclopaedia Judaica* zu lesen: „The *Akedah* [= *Aqedah*; hebr., lit. ‚binding (of Isaac)‘] became in Jewish thought

861 Zu *Bar Kochba* und dessen Rezeption vgl. Goldfaden, Abraham, in: Zylbercweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 310f. (jidd.).

862 Vgl. Jüdisches Volksblatt, 2. August 1901, 23. August 1901.

863 Das Kleine Journal Nr. 217 v. 9.8.1900. Zitiert nach: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 274–275, 275.

864 Goldfaden, Abraham. *Die Opferung Isaaks* (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 75 S.), in: NÖLA Volkssänger 14 (Edelhofer 1904).

the supreme example of self-sacrifice in obedience to God's will and the symbol of Jewish martyrdom throughout the ages."⁸⁶⁵ In Goldfadens Operette steht, im Gegensatz zu vielen anderen Interpretationen des Stoffes, der Vorgang der beabsichtigten Opferung selbst nicht im Zentrum der Handlung, sondern an deren Ende.⁸⁶⁶ Im ersten Akt stehen die Kinderlosigkeit Abrahams und Saras im Mittelpunkt und die Probleme, die sich durch das Fehlen eines direkten Erben ergeben: Der Streit um die Weidegründe, die schon von nahen Verwandten in der Hoffnung aufs Erbe benützt werden, und der Streit innerhalb der Familie. Und die Hoffnungslosigkeit Abrahams, der keinen Sinn mehr in seinem Besitz und seinem Streben sieht und ein einsames Alter vor sich wähnt. Den ersten Wendepunkt bringt Abrahams Traum, in dem ihm ein Sohn prophezeit wird, der ein Ahnvater der Juden werden soll, eine Prophezeiung, die auch von den Wanderern wiederholt wird. Parallel zu Abrahams Ratlosigkeit und Flehen wird der momentane Erbe gezeigt, Jischmoel, der als komische Figur gezeichnet ist. Jischmoel ist der Sohn Abrahams, seine Mutter war eine Magd. Er ist dumm mit einer gewissen Schlauheit, die er vor allem für seine körperliche Lust (die Erlangung von Essen!) einsetzt. Jischmoels Eßgier ist komisch, und wie hemmunglos diese ist, zeigt Goldfaden durch die Aufzählung der Speisen, etwa „Kalbsleber, frische Topfenkräpferl“,⁸⁶⁷ aus der hervorgeht, daß er Fleisch und Milchprodukte gleichzeitig isst, was den jüdischen Speisegesetzen zuwiderläuft. Damit kennzeichnet Goldfaden Jischmoel als Nichtjuden, während von Abraham in der osteuropäisch-jüdischen Tradition angenommen wurde, daß er bereits die Speisegesetze einhielt. Im zweiten Akt dominiert das bevorstehende Opfer das Geschehen, Abraham belügt seine Frau Sara über den Zweck der Abreise mit Jizchak und schafft ihn heimlich fort. Als der Satan Sara zuflüstert, daß ihr Sohn sterben wird, stirbt sie selbst. Im dritten Akt, bei der Reise Abrahams und Isaaks zum Berg Moira, wo die Opferung stattfinden soll, wird die gedrückte Stimmung, die durch die bevorstehende Opferung entsteht, wieder aufgelockert von Jischmoels heimlicher Nachreise. Jischmoel ahnt, was passieren soll, und ist glücklich darüber. Sehr melodramatisch ist das Ende gestaltet, als Abraham seinem Sohn sagt, daß er das Opfer sein wird. Jizchak ist tapfer, trauert um Saras Schmerz. Danach singen und beten er und sein Vater, bis der Engel eingreift.

Tragik und Komik sind in dieser biblischen Operette eng aneinandergesetzt und ergeben eine melodramatische Struktur, die durch den geschickten Einsatz von

865 [L.J.] Akedah, in: Encyclopaedia Judaica, vol. 2, Sp. 480–484, hier 480. [Hervorhebungen im Original]

866 Vgl. [ED.] Akedah. In the Arts, in: Encyclopaedia Judaica, vol. 2, Sp. 484–486, hier 486.

867 Goldfaden, Die Opferung Isaaks, in: NÖLA Volkssänger 14, S. 26.

Liedern, Duetten und Couplets geprägt ist. Die musikalischen Formen entnahm der Autor dem Weltrepertoire: Es gibt Couplets, die an Nestroy erinnern ebenso wie Momente, die den italienischen Melodramen nahe sind, und auch Themen und Motive aus der jüdischen Musik fehlen nicht.⁸⁶⁸ Über ein Lied, das in der Zensurfassung fehlt, berichtet Nahma Sandrow:

“The Biblical character Lot appears in *The Sacrifice of Isaac* and sings a song that would be appropriate for a music hall turn. The tune is merry, and the chorus to every verse confesses slyly that though he’s really too old to enjoy his daughter’s wedding, wine helps to heat his blood and put him in the mood for love. The song suits his obstreperously vulgar personality as well as the Biblical account of his actions.”⁸⁶⁹

Nach dem Lied Abrahams über sein Unglück, keinen Erben zu haben, kommt es zu einem Duett mit seiner Frau, in dessen Refrain es um die Unwahrscheinlichkeit geht, mit 90 (Saras Alter) bzw. 100 Jahren (so alt ist Abraham) noch ein Kind zu bekommen. Goldfaden nimmt das sprichwörtlich biblische Alter der Patriarchen und Urmütter wörtlich, was sehr komische Effekte haben kann. Gesungen wird im zweiten Akt vor dem Festmahl anlässlich der Abreise und Bar-Mizwa von Jizchak. Sara drückt am Ende desselben Aktes ihren Schmerz über die Trennung von ihrem Sohn ebenfalls in einem Lied aus. Sehr melodramatisch ist der Einsatz der Musik am Ende der Operette, in einem Duett zwischen Abraham und Isaak, in dem der Sohn auch von seiner Mutter Abschied nimmt.

Die Episode von der Opferung Isaaks (Pentateuch Gen. 22:1–19), die eigentlich keine Opferung ist, da sie nicht vollzogen wird, und deshalb auch als Bindung Isaaks bezeichnet wird, wurde sehr unterschiedlich interpretiert. So etwa als Geschichte, die erklären soll, warum ab einem gewissen Zeitpunkt die Opferung von Kindern durch Tieropfer abgelöst wurde, oder als Protest gegen Menschenopfer. Zum Berg Moriah: „The name Moriah (‘land of Moriah’, Gen. 22:2) occurs elsewhere (II Chron. 3:1) as the name of the temple site; hence the Jewish tradition that the Temple was built on the spot at which the *Akedah* took place.“ Der Stoff wurde von jüdischen, christlichen und islamischen Gelehrten auslegt, er war ein „favorite theme in religious art for centuries.“⁸⁷⁰ Christliche Autoren interpretierten ihn als Voraussage der Kreuzigung Christi, und ab dem Mittelalter entstanden dramatische

868 Zur Musik in Goldfadens Werken siehe Goldfaden, *Die Musik meiner jüdischen Singspiele*, in: Dalinger, *Quellenedition*, 65–69. Vgl. ferner Sawatzki, *Jüdische Operettenmusik*, in: Dalinger, *Quellenedition*, 71.

869 Sandrow, *Vagabond Stars*, 64.

870 [L.J.] *Akedah*, in: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 2, Sp. 480–484, hier 481. [Hervorhebungen im Original.]

Bearbeitungen in verschiedenen Sprachen und Ländern, in Deutschland etwa 1680 das Drama *Die Opfferung Isaacs* von Christian Weise.⁸⁷¹ Die Bindung Isaaks war ein beliebtes Motiv in der Malerei und der Musik, in christlicher und jüdischer. Kurz erwähnt wird die Geschichte auch in Richard Beer-Hofmanns *Jaákobs Traum*, in dem sie als Beispiel der Einfühlungsfähigkeit des Titelhelden eingesetzt wird.⁸⁷² Auch in der modernen israelischen Literatur und Dramatik wurde der Stoff immer wieder aufgenommen,⁸⁷³ etwa von Hanoeh Levin in einer „satirical review“ mit dem Titel *The Queen of the Tub (Malkat Ambatia)*, die 1970, drei Jahre nach dem Krieg von 1967, entstand. Über Levins Bearbeitung des Stoffes, die nur einen Teil der genannten Revue ausmacht, berichtet der Theaterwissenschaftler Freddie Rokem:

“According to Levin’s version of this story, Abraham tells his son what he will do with him on their way to the mountain and asks his son to forgive him, because, as he says, he is only doing what God has asked him to do. Isaac, however, tells his father not to have a bad conscience because he understands that this is God’s will, and therefore his father should not feel bad about what he is about to do. As they approach the mountain where the sacrifice will take place, the angel of God calls out to save the young boy. But since Abraham is hard of hearing he is not able to hear this voice. Had it not been for Isaac’s ability to convince his father that God really wants him so save his son, this incident, the short dialogue between the father and the son concludes, may have ended badly. The play asks what will happen if the other fathers who are about to sacrifice their sons are not be able to hear the voice of the angel.”⁸⁷⁴

Auf diese Szene folgt, so Rokhem weiter, ein Lied eines toten Buben, der seinen Gesang an seinen Vater richtet, während dieser ihn begräbt:

When you stand over my grave dear father,
old and tired and very childless,
you will see how they put me in the dust
and you stand above me my father.

871 Zur Opferung Isaaks als Stoff in der Literatur und Dramatik vgl. Akedah, in: Encyclopaedia Judaica, vol. 2, Sp. 485f. Zur Interpretation des Stoffes in der deutschen Literatur vgl. von Matt, Verkommene Söhne, mißratene Töchter, 308 ff.

872 Vgl. „Die Auserwählung des jüdischen Volkes: *Jaákobs Traum* von Richard Beer-Hofmann (1918)“. Hier geht es um die Auswirkungen der Ankündigung der Tat auf das Opfer.

873 Vgl. Coffin, The Binding of Isaac in Modern Israeli Literature; Milgrom, The binding of Isaac; Ofrat, Die Bindung Isaaks im israelischen Drama.

874 Rokem, The Bible and the Avant-Garde, 99.

Don't stand there proudly,
and don't raise your head, my father.
Now we are here flesh against flesh,
and that is the time to cry, my father.⁸⁷⁵

Dazu Freddie Rokems Kommentar:

“The theme of the sacrifice of Isaac was given an unusual and even agonizing development in this song, because in the biblical story the son is actually not sacrificed. This turn of the narrative broke taboos, and many spectators found the song offensive. The critics argued that presenting one of the founding myths of the Jewish religion in this way undermined the ideological basis on which the state of Israel had been founded twenty-two years previously. Of course, these reviews also proved how effective the satirical play had been.”⁸⁷⁶

Hanoch Levins satirische Revue mit diesem Teil, in dem nahegelegt wird, daß aus der Bindung des Kindes doch seine Opferung wurde, konnte aufgrund anhaltender Proteste nicht oft aufgeführt werden.

Wie aus dem Vergleich der sehr unterschiedlichen Texte deutlich wird, verstärkte Hanoch Levin die Tragik, die in der Episode von der Bindung Isaaks liegt, durch seine Andeutung einer tatsächlich vollzogenen Opferung. Er spitzte sie auf eine Weise zu, die für das Publikum kaum erträglich war. Goldfaden ging völlig anders vor: Er folgt der biblischen Episode von der Bindung Isaaks, stellte aber die inneren und äußeren Konflikte, die dem beabsichtigten Opfer vorangingen, nicht ins Zentrum der Handlung, sondern brach diese durch Komik, vor allem aber durch den Einsatz von Musik und Liedern. So entschärfte er das tragische Potential des Stoffes zugunsten einer melodramatischen Struktur und entsprechender Effekte.

Die vollkommen unterschiedliche Interpretation des Motivs von der Bindung Isaaks in diesen Texten verweist auf die Bedürfnisse des jeweiligen Publikums. Nahma Sandrow über Goldfadens Publikum: „Now [1883 mit *Bar Kochba*, B.D.] Goldfaden also began to write dramas and operettas based on the Bible, on Jewish history and legends. His audiences were hungry for this sort of play. It was romantic escape at the same time it was a kind of supportive historical affirmation.”⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ Levin, Hanoch. *Ma ichpat le-tsipor* (What does the bird care). Tel Aviv: Ha-kibbutz ha-meuchad, 1987, 92. Zitiert nach Rokem, *The Bible and the Avant-Garde*, 100. Von Freddie Rokem stammt auch die Übersetzung.

⁸⁷⁶ Rokem, *The Bible and the Avant-Garde*, 100.

⁸⁷⁷ Sandrow, *Vagabond Stars*, 61.

„Romantic escape“ und „supportive historical affirmation“ sind Ansprüche, die bis zu einem gewissen Grad immer bestehen, besonders aber in der gespannten Lage von Goldfadens Publikum, das permanent von Pogromen und antisemitischen Übergriffen bedroht war.

Seit ihrem Entstehen gehört diese biblische Operette Goldfadens zum Repertoire des jiddischen Theaters.⁸⁷⁸ In Wien wurden 1901, beim Gastspiel eines Teils der Truppe Gimpel aus Lemberg, Szenen aus *Bar Kochba*, *Judith* und *Die Opferung Isaaks* aufgeführt,⁸⁷⁹ der oben besprochene Zensurtext stammt aus dem Jahr 1904, und es ist anzunehmen, daß er in Edelhofers Volksorphenium gezeigt wurde. *Die Opferung Isaaks* findet sich von 1909 bis 1921 im Spielplan der Jüdischen Bühne. 1928, bei einem Gastspiel des Schauspielers Isaak Deutsch, wurde sie wieder aufgeführt, wobei ein Kritiker anmerkte: „Ist das vielleicht ein Programm? Es wäre verheißungsvoll. Denn Goldfadens Singspiele neu zu beleben wäre des Schweißes der Besten wert.“⁸⁸⁰

Die talmudische Legende von der Wildkatze und dem Brunnen (in *Shulamit*), die biblische Geschichte der Bindung Isaaks und der historische Bar-Kochba-Aufstand wurden von Goldfaden als Dramenstoffe verwendet, ferner die Purimsage (aus dem Buch Esther) in *Teater fun kenig Akhashveyrosh oder kenigin Ester*, einer biblischen Operette in fünf Akten und fünfzehn Szenen (UA um 1887 in Warschau), und die Geschichte von Judith und Holofernes in *Judith*.

Goldfadens Bearbeitung der Purimsage wurde unter dem Titel *König Ahasver* 1904 in Wien aufgeführt und ist von 1911 bis in die 1920er Jahre im Spielplan der Jüdischen Bühne zu finden, wenn auch nicht sehr oft.⁸⁸¹ Die Zensurfassung von *König Ahasver* (aus dem Jahr 1904) ist ein „Singspiel in vier Bildern“ und folgt im wesentlichen der Purimsage, aus der Goldfaden auch einen der Söhne Hamans in seine dramatische Bearbeitung übernimmt. Hamans Sohn ist eine für Goldfaden typische komische Person. Er weiß zwar, was er will und setzt das auch mehr oder weniger direkt durch, durchschaut die Vorgänge seiner Umgebung aber nicht bzw. interpretiert sie auf eine ihn kennzeichnende sehr kurzsichtige Art. Als er etwa am Ende des Singspiels wie sein Vater aufgeknüpft werden soll, meint er, das wolle er nicht, denn das würde sicher kitzeln.⁸⁸²

878 Zur Rezeption von *Die Opferung Isaaks* vgl. Goldfaden, Abraham, in: Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 323 f. (jidd.).

879 Vgl. Jüdisches Volksblatt, 23. August 1901.

880 Die Stimme, 2. Februar 1928.

881 Zu *Teater fun kenig Akhashveyrosh oder kenigin Ester* und dessen Rezeption vgl. Goldfaden, Abraham, in: Zylberweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 313 f. (jidd.). Vgl. auch „Das Purimspiel“.

882 Vgl. Goldfaden, Abraham. König Ahasver. Singspiel in vier Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA Volkssänger 14.

Judith, ein „Lebensbild in fünf Aufzügen“, wurde 1915 von der Jüdischen Bühne der Theaterzensurbehörde vorgelegt. Es ist erstaunlich, daß Goldfaden diesen Stoff, der laut Pnina Navè Levinson Juden kaum bekannt ist, aufgriff. Wie Levinson darstellt, gehört das im christlichen Alten Testament aufgenommene Buch Judith nicht zur hebräischen Bibel, sondern zu den „Apokryphen, „Äußeren (= nichtbiblischen) Schriften“, die in der Makkabäerzeit zwar in Hebräisch verfaßt wurden, aber nur in griechischer Sprache vorliegen.⁸⁸³ Die Zensurfassung von Goldfadens Lebensbild zeichnet im wesentlichen die bekannte und mehrmals dramatisch bearbeitete Geschichte von Judith und Holofernes nach.⁸⁸⁴ Am Beginn steht die Not in der vom Feldherrn Holofernes belagerten Stadt Jerusalem, in der es kein Wasser mehr gibt. Judith ist entschlossen, es aus dem Lager des feindlichen Holofernes zu holen. Im zweiten Akt stellt sich heraus, daß dieses Wasser vergiftet war, viele sterben daran, und die Titelheldin entschließt sich zur Rache. Im nächsten Aufzug kommt sie zu Holofernes, der sie gut aufnimmt und in sein Zelt einlädt, wo er im (im vierten Akt) sich erst mit ihr vergnügt und dann ermordet wird. Im Schlußakt wird Judith gefeiert, und manche von Holofernes' Leuten wechseln auf ihre Seite. Auch dieses Lebensbild enthält Lieder, Couplets und Duette, die Teil der dramatischen Handlung sind.⁸⁸⁵

Personen und Geschichten aus der Zeit vor der Diaspora wurden auch von weiteren jiddischen Dramatikern aufgegriffen, etwa von Moyshe Hurvits (= Prof. Moses Horowitz). Für den jiddischen Theaterhistoriker B. Gorin gehörten Hurvits' biblische und historische Operetten, darunter etwa *König Saul oder die Liebe im Schir haschirim* (*Shloyme hamelekh oder di libe oys shir hashirim*) in fünf Akten, fünfzehn Bildern und mit Prolog und Epilog, zu den Werken dieses sehr umstrittenen Autors, die für die Entwicklung des jiddischen Theaters von Bedeutung waren.⁸⁸⁶ Wie Goldfadens musikalische Melodramen gehörten Hurvits' Singspiele zum Repertoire der jiddischen Bühne, blieben aber nicht lange im Spielplan. In Wien wurden 1904 Hurvits' *Der Stamm David*, Singspiel in vier Aufzügen, der Theaterzensur vorgelegt,⁸⁸⁷

883 Vgl. Levinson, Was wurde aus Saras Töchtern?, 87.

884 Zur Geschichte der Heldin Judith und Bearbeitungen des Stoffes vgl. Levinson, Was wurde aus Saras Töchtern?, 87f. Die – per se sehr dramatische – Novelle wurde oftmals in Malerei, Literatur und Dramatik aufgegriffen, etwa von Friedrich Hebbel in seinem Drama *Judith* (1841) und von Johann Nestroy in der Travestie mit Gesang *Judith und Holofernes* (1849), aufgrund derer er des Antisemitismus bezichtigt und die auch selten aufgeführt wurde.

885 Vgl. Goldfaden, Abraham. Judith. Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729.

886 Vgl. Hurvits, Moshe, in: Zylbercveyg, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 591–606, 595f. (jidd.).

887 Vgl. Horowitz, Moses (= Moshe Hurvits), Der Stamm David. Singspiel in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 48 S.), in: NÖLA, Volkssänger 14. Zu dessen Rezeption siehe Hurvits, Moshe, in: Zylbercveyg, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, Sp. 591–606, 600f. (jidd.).

1912 die Operette *Der Prinz von Bethlehem* und 1913 die „biblische Operette in vier Aufzügen und einem Prolog“ *Jakob und Esau*.⁸⁸⁸

Biblische Stoffe und Geschichten aus der Zeit vor der Diaspora liegen auch folgenden dramatischen Texten zugrunde: Z. Feinmanns *Der tapfere Held*. Singspiel in vier Bildern,⁸⁸⁹ aufgeführt 1904 in Edelhofers Volksorpheum; *Malke Schwu*, einem Text, auf dem der Verfasser nicht angegeben ist, der von König Salomons Brautwahl handelt und 1915 von der Jüdischen Bühne eingereicht wurde⁸⁹⁰ wie – ebenfalls ohne Autor – *Elische Ben Avue*, einem „Lebensbild in vier Aufzügen“, das die von den Römern unterdrückten Juden im alten Jerusalem zeigt.⁸⁹¹

* * *

Geschichten aus der Bibel, Legenden aus dem Talmud und die altjüdische Geschichte, Stoffe also, die die Grundlage der jüdischen Identität bilden, waren ein Reservoir für die frühen professionellen jiddischen Dramatiker. In diesem Abschnitt wurde nur auf einige Werke Abraham Goldfadens genauer – wenn auch bei weitem nicht erschöpfend – eingegangen. Dieser Autor und Komponist verstand es, für genuin jüdische Stoffe Formen zu finden, die größtenteils aus der nichtjüdischen europäischen Theater- bzw. Musikwelt stammen. Er nutzte die Formen des Singspiel, der Operette und des italienischen Melodramas. Mit der Verwendung der jüdischen Stoffe traf er die Bedürfnisse seines osteuropäisch-jüdischen Publikums, dem erstmals eine Darstellung biblischer Stoffe und Helden auf der Bühne geboten wurde, die durch den geschickten Einsatz europäischer und jüdischer Musik direkt ansprach.⁸⁹²

Goldfadens Texte sind dramaturgisch sorgfältig gebaut und enthalten Szenen mit einer unmittelbaren Theatralität, die nach wie vor wirksam ist; gattungsspezifisch sind sie schwer einordenbar. Das musikalische Melodram *Shulamit* etwa changiert zwischen Singspiel und orientalischer Operette, in der oben zitierten Kritik

888 Vgl. Horowitz, Moses (= Moshe Hurvits), *Der Prinz von Bethlehem*. Operette (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.); ders., *Jakob und Esau*. Biblische Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), beide in: NÖLA 729.

889 Vgl. Feinmann, Z. *Der tapfere Held*. Singspiel in vier Bildern, Musik: L. Mogulesco (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 38 S.), in: NÖLA, Volkssänger 14.

890 Vgl. [o.A.] *Malke Schwu* (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 28 S.), in: NÖLA 729. *Malke Schwu* könnte identisch sein mit dem Singspiel *Malke Shroo* (*Die Königin von Saba*) vom Komponisten Chone Wolfsthal, der während des Ersten Weltkriegs an der Jüdischen Bühne in Wien tätig war. Vgl. Dalinger, *Quellenedition*, 217 f.

891 Vgl. [o.A.] *Elische Ben Avue*. Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA 729.

892 Vgl. Wolitz, *Goldfaden: Theatrical Space and Historical Place for the Jewish Gaze*.

wird es als Oper bezeichnet. Diese Vielfalt an Einordnungsmöglichkeiten und die Unzugehörigkeit zu einer bestimmten, genau definierten Gattung erinnern an die ebenfalls fragwürdige und meist sehr oberflächliche Einordnung von Goldfadens Werken in der jiddischen Literatur- und Theatergeschichte bzw. an die nie erfolgte Einbindung in die Weltliteratur und -dramatik.

DIE „SEHNSUCHT NACH DEM MESSIAS“ UND DIE „AUSERWÄHLUNG
DES JÜDISCHEN VOLKES“ ALS DRAMATISCHE MOTIVE

Die Sehnsucht nach dem Messias: *Der ewige Jude* von David Pinski (1906)

Wie Leo Prijs darlegt, läßt sich, zusammengefaßt unter dem Begriff der „zukünftigen Welt“ (Olam ha-ba), die jüdische Eschatologie in drei Komponenten einteilen: das Weiterleben der Seele nach dem Tod; die Wiederauferstehung der Toten; „[...] Und schließlich *die* Zukunftshoffnung schlechthin, das Erscheinen des Messias, laut Gen. 49, 10 aus dem Stamm Juda stammend, laut Sach. 9,9 ‚demütig auf einem Esel reitend‘.“⁸⁹³ Als Vorbote des Messias gilt der Prophet Elias,⁸⁹⁴ der der Tradition nach nicht gestorben ist, sondern durch Jahrhunderte weiter existierte, „[...] eine sagenumwitterte Gestalt, die sich manchmal frommen Menschen offenbart.“⁸⁹⁵ Prijs legt im folgenden eine Messias/Elias Legende dar, die auch das Motiv des leidenden Welt-Erlösers enthält:

„Der Messias, ja Gott selbst (nach Jes. 63,9) leidet mit der leidenden Menschheit, Gott selbst hofft sozusagen auf baldige Erlösung. Diese Hoffnung auf eine Erlösung, im Herzen gehegt, in Gebeten ausgesprochen und in Liedern gesungen, hat das jüdische Volk in der Unterdrückung des Exils moralisch aufrecht erhalten.“⁸⁹⁶

Die Erwartung des Messias kann, so Prijs weiter, als ein Grundstein der jüdischen Religion gelten, sein bisheriges Ausbleiben als ein „Prüfstein für die Echtheit des

893 Prijs, *Die Welt des Judentums*, 31. [Hervorhebung im Original.] Weiterführende Literatur zum Thema des messianischen Denkens im Judentum findet sich etwa bei Bodendorfer, *Die Verwertung rabbinischer Texte in Schalom Aschs Roman Der Nazarener*, 211, 220.

894 Diese Legende ist auch in *Der Golem* von H. Leivick zu finden, hier kommen ein alter und ein junger Bettler bzw. Wanderer nach Prag; der Alte ist Eljah der Prophet, der Junge der Messias. Vgl. „Die Golem-Dramen“.

895 Prijs, *Die Welt des Judentums*, 31.

896 Prijs, *Die Welt des Judentums*, 31. Zu den Parallelen zur christlichen Eschatologie vgl. 32 f.

Glaubens“.⁸⁹⁷ Das Ausbleiben aber hätte in Zeiten der Not zum Auftreten falscher Erlöser geführt, etwa von Sabbatai Zwi im 17. Jahrhundert. Auch Persönlichkeiten wie Bar Kochba, der Anführer des Aufstandes gegen die Römer 132–135 n.Chr., wurden als Messias gesehen.⁸⁹⁸ Im Abschnitt „Der Messias in der jüdischen Folklore“ erläutert Prijs als ein weiteres Motiv in den Legenden um dessen Ankunft, das „Motiv des fast erschienenen, aber im letzten Moment sich zurückziehenden Messias“, das etwa der israelische Schriftsteller Agnon in einer Erzählung aufgenommen hat.⁸⁹⁹ Sowohl die falschen Messiasgestalten als auch die Ankunft des Welt-Erlösers waren beliebte Themen in der jüdischen Dramatik, die meisten dieser Theatertexte handeln aber zur Zeit der falschen Befreier⁹⁰⁰ bzw. zur Entstehungszeit des jeweiligen Textes,⁹⁰¹ sodaß in diesem Abschnitt als einziger Theatertext David Pinskis⁹⁰² *Der ewige Jude* (1906 in Jiddisch verfaßt) analysiert wird.

Eine wichtige Grundlage in der Auseinandersetzung mit Pinskis Theatertext ist die Tatsache, daß nicht die christliche, antisemitische Gestalt des Ahasver im Zentrum dieses Werkes steht. In einer Anmerkung zum deutschen Abdruck seines „Dramas in einem Akt“ *Der ewige Jude*, übersetzt von Leo Goldhammer,⁹⁰³ erläutert der Autor sein Ziel als Dramatiker sowie seinen Stoff:

„Der vorliegende Einakter ist der erste Teil einer Tetralogie, einer Tragödie in vier Teilen, welche gewisse Momente der Messiassehnsucht aus der Vorgoluthzeit behandelt. Der ‚ewige Jude‘ dieser Tetralogie ist nicht der Ahasver der christlichen Legende. Jener ist verurteilt, für alle Ewigkeit passiv herumzuwandern, bis der christliche Messias wiederkommen wird. Mein ‚ewiger Jude‘ ist aktiv. Er *sucht* den Messias und muß so lange wandern, bis er ihn findet. Der vorliegende Einakter ist der Ausgangspunkt, aber

897 Prijs, *Die Welt des Judentums*, 33.

898 Vgl. „*Bar Kochba oder Die letzten Tage Jerusalems* von Abraham Goldfäden (1883)“.

899 Vgl. Prijs, *Die Welt des Judentums*, 33 ff.

900 Vgl. Asch, Schalom. Sabbatai Zewi. Tragödie in drei Akten (sechs Bildern) mit einem Vorspiel und einem Nachspiel. Berlin: S. Fischer, 1908. Kulbak, Moshe. Jakob Frank. Drama in drei Akten. Aus dem Jiddischen übersetzt von Hermann Hakel.

901 Vgl. etwa Abraham Goldfadens *Messias' Zeit (Moshiakhs tsayten)*. Zeitbilder der russischen Juden als Schauspiel mit Gesang und Tänzen, in sechs Akten, vier Verwandlungen und dreißig Bildern, entstand um 1891; Schalom Aschs *The Messianic Era*, auch *A Dream of My People* genannt, wurde um 1905 verfaßt. In beiden Theatertexten geht es um die Wanderung der Juden nach Palästina.

902 Zu David Pinski vgl. „Die Pogromdramen“. Nach Sandrow verfaßte Pinski eine ganze Reihe von „[...] historical plays: *Rabbi Akiba and Bar Kochba, Beruiah, Yokhanan the High Priest, Alexander and Diogenes*“. Sandrow, *Vagabond Stars*, 187.

903 Pinski, Dawid [!], *Der ewige Jude*. Drama in einem Akt. Übersetzt von Leo Goldhammer, in: *Unsere Hoffnung*. Monatsschrift für die reifere jüdische Jugend. 4. Jg./1907, 26–42.

er ist auch für sich abgeschlossen und unabhängig von den kommenden Teilen. Ihm liegt ein Midrasch [...] zugrunde.“⁹⁰⁴

Der Einakter handelt in der Stadt Birath-Arbo zur Zeit der zweiten Tempelzerstörung, auf dem Marktplatz. Die Zerstörung des Tempels und die Einnahme Jerusalems durch die Römer werden kolportiert. Bestätigt wird das Gerücht von einem Fremden. Er ist auf der Suche nach einem Kind namens Menachem (= der Tröster, hebr.), das den Tempel und Jerusalem wieder aufbauen werde, berichtet er. Die Bewohner der Stadt sind skeptisch. Dennoch dulden sie, daß er bleibt, um nach dem Kind Ausschau halten zu können, er wird allerdings bewacht und darf nichts verkaufen (er handelt mit Leinwand). Da betritt eine junge Frau den Marktplatz, sie erzählt von ihrem Unglückskind. Es wurde in Jerusalem geboren, als der Tempel gefallen sei, und heiße Menachem. Ihre Erzählung bestätigt die Angaben des Fremden. Doch nun kommt die Magd, die auf das Kind aufgepaßt hat, und gibt an, es sei verschwunden. Der Fremde, der vor den Augen aller zum Greise wird, bricht auf, um es zu suchen.

Im Juni 1926 wurde *Der ewige Jude* von der hebräischsprachigen Habima in Wien gezeigt, anlässlich dieser Aufführung erschien ein kurzer Artikel in der *Wiener Morgenzeitung*, in dem der „hebräische Schriftsteller und Gelehrte Dr. Samuel Rapaport“ nähere Angaben zum Stoff des Einakters machte. Er schreibt,

„[...] daß die Legende dieses Dramas mit allen Einzelheiten und Hauptnamen [...] sich im Talmud Jeruschalmi, Traktat Berachot, Kap. 2, Halachah 4, und mit geringen Varianten auch im Midrasch Echa Rabathi, Vers 1, befindet. Pinski hat diese Legende, genau wie sie im Talmud, beziehungsweise Midrasch erzählt wird, dramatisch wirkungsvoll bearbeitet. Neu ist nur der Schluß, wo er den erst 1602 entstandenen Typus des christlichen Ahasver, den ‚ewigen Juden‘, auf die rastlose Suche nach dem Messias ziehen läßt. Die Idee, daß am Tage der Tempelzerstörung der Messias geboren würde, ist altjüdisch. Darauf gründet sich die oben zitierte talmudische, von Pinski verarbeitete Legende.“⁹⁰⁵

Die Unterscheidung zwischen dem christlichen ewigen Juden und Pinskis Gestalt ist wichtig, da der Ahasver der christlichen Legende einen antisemitischen Hintergrund hat, er muß – stellvertretend für das jüdische Volk – dafür büßen, daß er in Christus nicht den Messias gesehen hat:

904 Pinski, *Der ewige Jude*, 26. [Hervorhebung im Original.]

905 Der Stoff zu Pinskis „Der ewige Jude“, in: *Wiener Morgenzeitung*, 16. Juni 1926.

„Als Jesus das Kreuz nach Golgotha trug, wollte er vor dem Haus des jüdischen Schusters Ahasver ausruhen. Dieser vertrieb ihn mit Schimpfworten, und Jesus entgegnete: ‚Ich will stehen und ruhen / du aber sollst gehen.‘ – Seither durchwandert Ahasver, der ‚Ewige Jude‘, die Welt. Dies berichtet das sogenannte Volksbuch (1602 in erster Auflage erschienen, der unzählige folgen sollten).“⁹⁰⁶

Die Figur des Ahasver wurde in zahlreichen literarischen Werken aufgenommen und „[...] von den unterschiedlichsten Ideologien vereinnahmt. Die je verschiedene Behandlung dieses Stoffes offenbart leitmotivisch die Geschichte europäisch-jüdischer Beziehungen.“⁹⁰⁷

David Pinski verwendete also eine Legende aus dem Talmud – die Legende von der Geburt des Messias zur Zeit der Zerstörung des Tempels – und verband sie mit einer Gestalt aus der christlichen Legendenwelt, dem ewigen Juden. Der christliche Ahasver wurde vom christlichen Messias, den er nicht erkannte, dazu bestimmt, ohne altern und sterben zu können auf der Welt zu wandern, bis er ihn wieder sehen werde. Anders Pinskis ewiger Jude: Nachdem er die Not seines Volkes ignoriert hat, wird ihm die Ankunft des Messias offenbart, und er begibt sich auf die Suche nach ihm. Innerhalb des Einakters findet sich auch das oben genannte „Motiv des fast erschienenen, aber im letzten Moment sich zurückziehenden Messias“, denn fast hätte Pinskis ewiger Jude den Messias gesehen, wenn er nicht wie durch ein Wunder vom Wind davongetragen worden wäre. Durch dieses plötzliche Verschwinden und seine ebenso plötzliche Alterung wird klar, daß er erst am Anfang seiner Suche steht und die Ankunft des Messias noch dauern wird. Pinskis Einakter kann als Synonym für die Juden und ihre Zukunft interpretiert werden.

Dramaturgisch zerfällt der Einakter in mehrere Abschnitte: Die Sorgen und das Klagen der Städter um Jerusalem und den Tempel; die Ankunft des Fremden und seine Geschichte; sein Verweilen auf dem Markt und der Versuch der Frauen, ihn doch zum Leinenverkauf zu überreden; die Ankunft der jungen Frau, die von ihrem Unglückskind erzählt; und schließlich in den Bericht der Magd von dessen Verschwinden und die Reaktion des Fremden. *Der ewige Jude* spielt zur Gänze auf dem Marktplatz, was dem Autor erlaubt, dort Menschen unterschiedlichster sozialer Abstammung und Intention zu zeigen, die weisen „Männer mit schneeweißen Bärten“⁹⁰⁸ ebenso wie neugierige Frauen. Die Ernsthaftigkeit und Trauer der Hand-

906 Ahasvers Spur, 3.

907 Ahasvers Spur, 3. Hier finden sich zahlreiche Dokumente und Dichtungen um die Gestalt des Ewigen Juden, etwa von Goethe, aber auch von jüdischen Autoren wie Walter Mehring und Nelly Sachs.

908 Pinski, *Der ewige Jude*, 27.

lung wird durch die Buntheit des Marktes und die Vielfalt der agierenden Personen geschickt kontrastiert, in einer Inszenierung 1926 waren auch Tänze eingefügt.⁹⁰⁹

In Wien wurde David Pinskis *Der ewige Jude* 1908 in einer Studentenaufführung in deutscher Sprache gezeigt,⁹¹⁰ außerdem findet es sich 1916 im Spielplan der (jiddisch spielenden) Jüdischen Bühne.⁹¹¹ 1919, in der Regie von V. Mchedelov, hatte die hebräische Habima *Der ewige Jude* produziert, eine Neuinszenierung wurde am 5. Juni 1923 präsentiert.⁹¹² Bei den Gastspielen der Habima 1926, 1928 und 1938 wurde diese Inszenierung in Wien gezeigt.⁹¹³ Interessanterweise ist die Kritik in der *Wiener Morgenzeitung* (am 8. Juni 1926) in zwei Abschnitte geteilt, die sich mit der „Darstellung“ beziehungsweise mit der „Musik“ befassen. Im zweiten Abschnitt, der nur mit „flb.“ gezeichnet ist, geht der Autor auf den Komponisten Alexander Krain und dessen Musik ein:

„Wie von seinen anderen Werken spürt man auch in der Musik seines ‚ewigen Juden‘ die Nachwirkung des französischen und russischen Impressionismus, namentlich Debussys und Skrjabin, was jedoch nicht hindert, daß die Musik in ihrer Auswertung alter jüdischer Motive, in der frei psalmodierenden Rezitation, in den magischen Orchesterfarben – Soloflöte, buntes Schlagwerk usw. – weit mehr orientalisch als europäisch anmutet. Ja, der Impressionismus mit seiner Loslösung von der Diatonik baut hier gewissermaßen eine Notbrücke zum Orient.“

In dieser Besprechung wird der Ansatz der Inszenierung der Habima deutlich: „Nach der klagenden Ouvertüre, deren schaurige Blechbläserakkorde das Schicksal des Tempels vorausahnen lassen, wirkt umso diesseitiger das bunte opernhafte orientalische Treiben der Verkäufer auf dem Marktplatze.“ Offensichtlich kamen Inszenierung und Drama in den 1920er Jahren gut an, im Teil „Darstellung“ schrieb O[tto] A[beles], daß „[...] die Habima ihr Publikum die Geburt der Galuth-Tragödie erleben ließ“, und rühmt die Intention und das Ensemble mit Ausnahme von Nahum Zemach in der Rolle des Ahasver.

* * *

909 Vgl. Wiener Morgenzeitung und Wiener Allgemeine Zeitung, 8. Juni 1926.

910 Vgl. Jüdisches Volksblatt (= Neue National-Zeitung), 18. Dezember 1908; Dalinger, „Verloshene Sterne“, 198.

911 Vgl. Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 1. Jänner 1916.

912 Emanuel Levy führt aus, warum Pinskis *Der ewige Jude* ideal ins Repertoire der Habima paßte. Vgl. Levy, *The Habima*, 29.

913 Vgl. Dalinger, „Verloshene Sterne“, 150 f., 265.

Ein Drama, das auf einen Stoff aus der Zeit vor der Diaspora zurückgreift und zum Thema die „Sehnsucht nach dem Messias“ hat, ist auch *Die Judastragödie*⁹¹⁴ von Egon Friedell. In diesem Theatertext in „vier Bühnenbildern“ beschreibt Friedell die Abkehr des Judas von Jesus, die – in diesem Text – aufgrund Judas’ völlig anderer Vorstellung eines Welt-Erlösers, als Jesus sie erfüllte, ausgelöst wurde. Im Hinblick auf den Vergleich zwischen der jüdischen und der christlichen Vorstellung von der Ankunft, der Stärke und den Taten des Messias ist diese Tragödie interessant; in diesem Rahmen wird sie aber nicht weiter beleuchtet, da, wie schon zeitgenössische Rezensenten feststellten,⁹¹⁵ die zentrale Figur des Textes nicht Judas, sondern Jesus Christus ist, auch wenn er nicht auf der Bühne erscheint.

Die Auserwählung des jüdischen Volkes: *Jaákobs Traum*
von Richard Beer-Hofmann (1918)

Im Gegensatz zum Werk der jiddischen Autoren wurden Richard Beer-Hofmanns Schriften und dramatische Werke im deutschsprachigen Raum zur Zeit ihrer Entstehung interessiert aufgenommen und diskutiert, und in den 1980er und –90er Jahren standen sie im Mittelpunkt des Interesses von Symposien, dementsprechenden Publikationen und weiterer Studien.⁹¹⁶ Aus diesem Grund wird im folgenden nur ein kurzer Einblick in Beer-Hofmanns Auseinandersetzung mit jüdischen Themen in seinem dramatischen Werk geboten, und nur auf eines seiner Dramen – *Jaákobs Traum*, das in deutscher und hebräischer Sprache in Wien zu sehen war – wird genauer eingegangen.

Richard Beer-Hofmann⁹¹⁷ wurde 1897 mit dem Gedicht „Schlaflied für Mirjam“ bekannt; dies war zugleich eine seiner ersten Auseinandersetzungen mit der jü-

914 Friedell, Egon. *Die Judastragödie*. In vier Bühnenbildern und einem Epilog. Wien, Prag, Leipzig: Verlag Ed. Strache, 1920. *Die Judastragödie* wurde am 3. März 1923 im Wiener Burgtheater uraufgeführt.

915 Vgl. Neue Freie Presse, 4. März 1923. Kritiken zur Uraufführung der *Judastragödie* erschienen u.a. in der Arbeiter-Zeitung, 17. März 1923 und in der Reichspost, 4. März 1923.

916 Um nur einige Beispiele zu nennen: „Richard Beer-Hofmann und das literarische Wien“ war der Titel eines Symposiums, das am 9. Mai 1986 in Wien stattfand, der Mitorganisator Anton Mayer bezieht sich in seinem Buch *Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle*, Wien: Atelier, 1993, mehrmals auf Beiträge desselben. *Richard Beer-Hofmann „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“* nennt sich ein Sammelband der Beiträge eines Symposiums in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg am 25. und 26. Oktober 1995, hg. v. Dieter Borchmeyer. Außerdem erschienen in den 1990er Jahren eine Werkausgabe im Igel Verlag, Paderborn, hg. v. G. Helmes, N. O. Eke u.a. und die Studie von Fraiman, *Judaism in the Works of Beer-Hofmann and Feuchtwanger*.

917 Richard Beer-Hofmann (Rodaun 1866–1945 New York) gehörte zu den Autoren der Wiener Moderne der Jahrhundertwende, er schrieb Lyrik, Dramen und Romane. Siehe etwa Liptzin, Richard Beer-Hofmann; Elstun, Richard Beer-Hofmann. *His Life and Work*.

dischen Identität in seinem Werk.⁹¹⁸ 1904 erschien das Trauerspiel *Der Graf von Charolais*,⁹¹⁹ das auf einer englischen Vorlage aus dem 17. Jahrhundert basiert, vor mehreren hundert Jahren in Burgund spielt und eine interessante jüdische Figur enthält, den Roten Itzig.⁹²⁰ Dieser ist einer der Gläubiger des Titelhelden, der ihn um Mitleid bittet. Doch der Rote Itzig lehnt ab, besonders, als an seine Gefühle als Sohn appelliert wird, da er seinen Vater auf dem Scheiterhaufen verbrennen sah. Bei der Uraufführung 1904 im Neuen Theater in Berlin spielte Max Reinhardt die Rolle des Roten Itzig, die als eine Weiterführung oder Neuinterpretation von Shakespeares Shylock gesehen wurde und wird, etwa von Hanna Delf von Wolzogen: „Der Monolog des Roten Itzig wurde zurecht als Neu-Interpretation des Shylock-Monologes gelesen, eine jüdische Perspektive indes, die die Möglichkeit der individuellen Emanzipation nicht zulässt.“⁹²¹

Trotz einer nicht schlüssigen Handlung⁹²² war *Der Graf von Charolais* ein erfolgreiches Theaterstück, Beer-Hofmann erhielt dafür im Mai 1905, gemeinsam mit Gerhart und Karl Hauptmann, den Volks-Schillerpreis. Zudem wurde es bis in die 1920er Jahre in Europa oftmals inszeniert und 1922 auch verfilmt. In Wien wurde das Trauerspiel 1905 bei einem Gastspiel des Neuen Theaters Berlin im Theater an der Wien gezeigt, und Max Nacher schrieb darüber im *Jüdischen Volksblatt*:

„Da ist für uns Juden nur eine Szene, die Szene, in der der Graf mit dem Itzig wegen der Herausgabe des Leichnams unterhandelt, wichtig, sie ist von elementarer Wirkung, modern-jüdisch gefühlt, in glühender Begeisterung für die Lichthungrigen und Golusmüden unseres Volkes geschrieben.“⁹²³

918 Vgl. Hanna Delf von Wolzogen: Beer-Hofmann, Richard, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 41–45, 43; Peters, Richard Beer-Hofmann – Ein jüdischer Dichter?.

919 Beer-Hofmann, Richard. *Der Graf von Charolais*. Ein Trauerspiel, in: Beer-Hofmann, Richard. Werke in sechs Bänden. Bd. 4, hg. u. mit einem Nachw. v. Andreas Thomasberger. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1994, 5–235.

920 Zu *Der Graf von Charolais* und der Rolle des Roten Itzig s. Thomasberger, Ein festgefügtter Satz erklingt; Thomasberger, *Der Graf von Charolais* oder der Abschied vom Trauerspiel; Žmegac, Judenbilder der Jahrhundertwende; Žmegac, Der verfremdete Jude.

921 Hanna Delf von Wolzogen: Beer-Hofmann, Richard, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 41–45, 43.

922 Das Trauerspiel zerfällt inhaltlich in zwei Teile: Im ersten wird das harte Schicksal des Grafen von Charolais gezeigt, im zweiten Teil nimmt er grausame Rache am Fehltritt seiner Frau. Moralisch wird dies zwar begründet, es paßt aber nicht zum Entwurf der Figuren.

923 Nacher, Max. *Der Graf von Charolais*, in: Jüdisches Volksblatt, 26. Mai 1905.

Im Burgtheater wurde *Der Graf von Charolais* erst nach *Jaákobs Traum* gezeigt, Premiere war am 14. Oktober 1922 unter der Regie von Hermann Romberg;⁹²⁴ 1925 wurde es von Max Reinhardt am Deutschen Volkstheater inszeniert;⁹²⁵ und 1954 war es im Akademietheater zu sehen.⁹²⁶

Richard Beer-Hofmann, der großes Interesse am Theater hatte und in den 1920er und 1930er Jahren selbst Regie führte,⁹²⁷ hatte bereits 1898 die Idee, einen Zyklus biblischer Dramen zu verfassen. In einem Gespräch aus dem Jahr 1908 erläuterte der Autor seine Idee von einer Folge von fünf Versdramen, einer Pentalogie, die den Gesamttitel *Die Historie des König David* tragen sollte.⁹²⁸ Dieses Vorhaben verwirklichte der Autor nur teilweise, er schrieb *Jaákobs Traum* (erschienen 1918), *Der junge David* (1933) und das *Vorspiel auf dem Theater zum König David* (1936).

*Jaákobs Traum*⁹²⁹ entstand zwischen 1909 und 1915. Der zweiteilige Theatertext handelt zur Zeit der Patriarchen, der erste Teil in Jizchaks Hof in Beér-Scheba am Rande der Wüste, der zweite auf einer Anhöhe „(später *Beth-El* genannt)“.⁹³⁰ Im ersten Teil wird Jaákob von seinem Vater Jizchak gesegnet. Sein Bruder Edom hatte den Segen für sich erwartet, ist wütend und will sich an Jaákob rächen. Am Beginn des zweiten Teils bereitet sich Jaákob auf einer Anhöhe für die Nacht vor, als Edom kommt und ihn töten will. Es gelingt nicht. Edom fühlt, daß Jaákob beschützt wird, und dieser macht ihm klar, daß es hart sei, auserwählt zu sein. Als er allein ist und einschläft, beginnen der Quell, der Stein und später die Engel Michael, Gabriel, Rafael, Uriel und Samael mit ihm zu sprechen, sie sagen ihm, daß er auserwählt sei. Jaákob reagiert erst „finster verschlossen“.⁹³¹ Samael führt Jaákob eindringlich die Gefahren und Erniedrigungen, die ihm und seinem auserwählten Volk drohen, vor. Er warnt ihn auch davor, daß Gott den Qualen Jaákobs bzw. seines Volkes zusehen

924 Daß diese späte Inszenierung des *Graf von Charolais* im Wiener Burgtheater mit der Figur des Roten Itzig zusammenhängt, belegt etwa die Kritik in der Arbeiter-Zeitung, 15. Oktober 1922.

925 Zur Rezeption vgl. Thomasberger, Ein festgefügtter Satz erklingt, 262 f.

926 Vgl. Mayer, Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle, 92.

927 Vgl. Eke, „Wandle – schaue – höre *Jisro-El!*“, 539; Mayer, Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle, 108 ff.

928 Auszüge aus diesem Gespräch, das am 26. Jänner 1908 im *Neuen Wiener Journal* veröffentlicht wurde, finden sich bei Eke, „Wandle – schaue – höre *Jisro-El!*“, 538, und bei Helmes, „Qual und Leiden ließen meine Flügel neu sprießen“, 119.

929 Diese Beschreibung basiert auf folgender Ausgabe: Jaákobs Traum. Ein Vorspiel, in: Beer-Hofmann, Richard. Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe. Werke in sechs Bänden. Bd. 5. Hg. u. mit einem Nachw. v. Norbert Otto Eke. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1996, 5–109.

930 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 7.

931 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 94.

würde, diese dulden und sich seiner nicht erbarmen werde. Als Jaákob erwacht, nimmt er die Erwählung und seinen neuen Namen Jisro-El („der Gottesstreiter“) an.

Norbert Otto Eke, der Herausgeber von Beer-Hofmanns dramatischen Werken (1996), erläutert das Material der Jakobs-Überlieferung und des Autors Umgang damit:

„Beer-Hofmann ordnet in diesem ‚Vorspiel‘ das redaktionsgeschichtlich aus zahlreichen Einzelerzählungen verschiedener Provenienz zusammengesetzte Material der Jakobs-Überlieferung neu und bringt verschiedene, auseinanderliegende Geschichten in einen eigenen Erzählzusammenhang. Miteinander verknüpft werden insbesondere drei zentrale Momente der Überlieferung: die Erschleichung des eigentlich Esau [= Edom, B.D.] zustehenden väterlichen Segens durch Jakob und der daraus resultierende Bruderkonflikt (Genesis 27, 1–45), Jakobs Traum von der Himmelspforte in Beth-El (Genesis 28, 10–22) sowie die Erzählung von seinem Ringen mit dem Engel / mit Gott am Jabbok (Genesis 32, 23–33). Andere zentrale Erzählkomplexe [...] sind dagegen ausgeblendet.

Mit dieser Auswahl des Zeitabschnitts und des Materials rückt die Frage nach der Erwählung Jakobs – und Israels – in den Blickpunkt.“⁹³²

Der erste Teil beginnt mit der Erzählung von der Segnung Jaákobs durch seinen Vater Jizchak, deren Rechtmäßigkeit von den Frauen seines Bruders Edom in Frage gestellt wird. Jizchak wird als sehr krank und alt beschrieben, und die Frauen und Edom meinen, die Mutter Rebekah hätte Jaákob dem kranken Mann zum Segnen untergeschoben. Rebekah behauptet, Jizchak hätte, obwohl er den starken Edom mehr liebe, in Jaákob denjenigen erkannt, den er segnen müsse und meint weiter, nicht sie oder Jizchak hätten Jaákob gewählt, sondern der Herr: „Der Herr / Verwirft und wählt! [...]“.⁹³³ Dazu Herausgeber Eke:

„Beer-Hofmann ist der Problematik dieses Betrugs und gleichzeitig der Rechtfertigung des als Träger einer speziellen Gotteserfahrung ausgezeichneten Betrügers gleich mehrfach ausgewichen: [...]

932 Eke, „Wandle – schaue – höre *Jisro-El!*“, 551 f. Zum Vergleich zwischen den Berichten der Bibel und Beer-Hofmanns Bearbeitung s. auch Hoffmann, *Die Masken des Lebens*, 256 f.; Werner, Richard Beer-Hofmann, 31 f.

933 Beer-Hofmann, *Jaákobs Traum*, 26.

Unter der Hand gerät der zaghafte Versuch einer Entschuldigung Jaákobs (und Rebekahs) so zum Mythenkonstrukt, das umso auffälliger seinen perspektivierenden Charakter ausstellt, als es für Rebekahs Argumente im Kontext des alttestamentlichen Jakobzyklus kein Vorbild gibt.⁹³⁴

Beer-Hofmann jedoch wich dem Problem, daß ein Betrüger gesegnet worden war, nicht aus, sondern schuf sein eigenes Mythenkonstrukt. Denn im Dramentext – und es geht hier um diesen und nicht um die biblische Vorlage – ist Jaákob kein Betrüger, sondern derjenige der Söhne Rebekahs, auf dem, wie sie selbst sagt, „die Gnade“ ist. Dramaturgisch gesehen ist der erste Teil von *Jaákobs Traum*, in dem der Titelheld nicht in Erscheinung tritt, vor allem dazu da, die unterschiedlichen Charaktere der beiden Brüder zu zeigen und so klar zu machen, warum Jaákob auserwählt wurde. In der Auseinandersetzung mit dem wütenden Edom beschreibt Rebekah Jaákob als Gegenbild seines Zwillingsbruders. Edom sei ein Mann, der das Leben genieße, gerne jage u.ä., Jaákob aber habe mit allen Tieren Mitleid und sei „voll von dunklen Fragen“. Schließlich sagt sie Edom, sein Bruder sei gesegnet worden „Weil auf ihm *Gnade* ist – und auf dir – keine!“⁹³⁵. Wütend ruft Edom daraufhin seine Hunde und bricht auf, um Jaákob zu ermorden.

In diesem ersten Teil wird klar, daß das Besondere an Jaákob, aufgrund dessen ihn sein Vater segnet und Gott später beruft, nicht nur angenehm für ihn ist, denn es provoziert seinen Bruder dazu, ihn ermorden zu wollen. Deutlich wird, daß Edoms Frauen schon früher auf die Liebe eifersüchtig waren, die Rebekah ihrem jüngeren Sohn entgegenbrachte. Diese Eifersucht der Frauen wird durch die Segnung verstärkt bis zur Gehäßigkeit, sie nennen Jaákob einen Dieb, und Edom steigert seine Eifersucht auf den Bruder, die dem Neid entspringt, bis zum Wunsch, ihn zu töten, und leistet einen dementsprechenden Schwur. Die Auserwähltheit schafft schon im engen Kreis der Familie Neid und das Verlangen, den auserwählten Bruder zu töten.

Erst im zweiten Teil betritt Jaákob die Bühne, nachdem der Leser/Zuseher bereits weiß, daß er besondere Eigenschaften besitzt. Diese Eigenschaften werden nun deutlich, und damit wird Rebekahs Überzeugung von der richtigen Wahl des zu Segnenden bestätigt. Der Unterschied zwischen den Brüdern ist schon äußerlich erkennbar: Edom trägt die Attribute des Jägers (Köcher, Jagdmesser, Bogen, eine erlegte Gazelle), sein jüngerer Bruder die Attribute des Hirten („eine Art

934 Eke, „Wandle – schaue – höre *Jisro-El!*“, 552.

935 Beer-Hofmann, *Jaákobs Traum*, 27, 28. [Hervorhebung im Original.]

Rucksack“, in dem das gerettete Lamm steckt, einen Hirtenstab).⁹³⁶ Interessant ist die Verwendung eines christlichen Bildes – des Hirten – für diesen Stammvater Israels.⁹³⁷ Die sorgende, bewahrende Seite Jaákobs wird in dessen Gespräch mit dem Sklaven Idnibaál deutlich, dem er die Freiheit gibt. Erst aber denkt er an das Lamm und füttert es und hört dabei seinem Diener zu, als dieser von seiner Jugend, Herkunft und Gefangennahme berichtet. Im Gespräch wird eine Verbindung zwischen dem Sklaven aus „Uru-schalim“ (alte Form von Jerusalem) und dem Herrn deutlich, das Wissen um die Heiligkeit von „[...] Uru-Schalims Fels Moriah [...]“,⁹³⁸ auf dem Jizchak (hebr. Form von Isaak) von Abraham geopfert werden sollte. Beide kennen die Geschichte von der Bindung Isaaks, dem Vater Jaákobs, und sie erzählen sie nun einander. Interessant ist, wie Beer-Hofmann seinen Titelhelden diese bekannte Geschichte interpretieren läßt.⁹³⁹ Idnibaál schließt seine Rede über die Bindung mit den Worten: „[...] – Und dein Vater / Ward *nicht* geopfert!“

JAÁKOB (*bitter, mit drohendem Ernst*):

Ward er's *wirklich* nicht?

Was dort, des Kindes Augen – schreckgeweitet –

Einmal gesehn – glaubst du – vergißt sich das?!

Die Hand – des Vaters Hand – die schamhaft zärtlich

Sonst, bebend, über Fieberwangen strich ...

Der Arm, der sonst umschlang und *an* sich preßte,

Als wäre Nähe *noch* nicht nah *genug*!

Dies Auge – nichts als Sehnsucht, Sorge, Segnen –

Dies ganze Antlitz – früher Kindheit Heimat,

Wohin Erinnerung müdenttäuschten Alters

Noch, wie auf eine selige Insel, fliegt ...

Und nun dies alles: Hand, Arm, Auge, Antlitz –

Verwandelt, gottestoll, sein Selbst vergessend,

Blind, taub – ein einzig Aufschrei nur mehr:

„*Mord!*“

936 Vgl. Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 18, 32.

937 Zu christlichen Einflüssen in Beer-Hofmanns *Historie von König David* vgl. Peters, Richard Beer-Hofmann – Ein jüdischer Dichter?, 48f; Werner, Richard Beer-Hofmann. Sinn und Gestalt, 29 f.

938 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 43. Zum Berg Moriah vgl. „*Die Opferung Isaaks* von Abraham Goldfaden (1879)“.

939 Zur Opferung Isaaks als Motiv im Drama vgl. „*Die Opferung Isaaks* von Abraham Goldfaden (1879)“. Zur „Erzählkunst des Alten Testaments“, der „Sparsamkeit bei der Schilderung von Gefühlen“, die laut Prijs ein „bewußtes Stilmittel“ der Bibel war, vgl. Prijs, Die Welt des Judentums, 37.

(*Erschauernd*):

Wem Gott – als Kind – Vertrauen so zertrat –

Wo darf der trauen noch und sicher fühlen?!⁹⁴⁰

Idnibaál weist Jaákob darauf hin, daß Gott Abraham prüfen wollte und ihm Land verhielt, worauf dieser entgegnet, daß dieses Land auch nun nicht dessen Stamm gehöre. Dann bricht er das Gespräch ab. Deutlich wird, daß Jaákob zwar in keiner Weise an Gott zweifelt, aber auch nicht zu blindem Gehorsam neigt. Er steht vielmehr auf der Seite derer, die geprüft werden. Er fühlt sich in die Situation des zur Opferung vorbereiteten Jizchak ein und fragt, ob diese Bindung nicht doch eine Opferung war, zwar nicht des Buben, sondern von dessen Gefühlen des Vertrauens und der Sicherheit. Diese Interpretation der Bindung Isaaks – die Frage, wie sich eine angsterregende Situation im weiteren Leben eines Mensch auswirkt, wie seine Gefühlswelt dadurch beeinflusst bzw. beeinträchtigt wird – korreliert mit dem Bekanntwerden der Psychoanalyse in den Jahren der Entstehung dieses Dramas.

In der Bindung Isaaks sieht Jaákob auch ein Beispiel dafür, daß Gott vom Menschen zu viel verlange. Er findet dessen Interesse an seinem Volk belastend: „*Groß* – ist der Gott! Und ist mit uns! [...] *Zu viel* mit uns – Idnibaál – *zu viel!* [...] *Zu nah* umweht uns dieser Gott – was will Er? / Was *will* Er – daß Er also uns umdrängt?!“⁹⁴¹ Sein Diener antwortet, daß er gehört habe, „Er habe – / Aus allen Völkern – *euch* für sich erwählt!“, worauf Jaákob „auffahrend; in Schmerz, Unmut und Anklage“ reagiert: „Was wählt Er uns – und fragt nicht, ob wir *wollen?*!“⁹⁴²

Wie das Interesse Gottes an seinem Volk sieht Jaákob auch den Segen, der auf ihm liegt, als Gabe und als Last. Das wird im Gespräch mit dem wütenden Edom deutlich. Jaákob tröstet den Bruder, indem er ihn darauf hinweist, daß er seine Freuden genießen könne, während er selbst an der Last der Erwählung zu tragen habe.

JAÁKOB

[...]

(*Bitter*)

So heißt „erwählt“: Traumlosen Schlaf nicht kennen,

Gesichte nachts – und Stimmen ringsum tags!

Bin ich erwählt?! *Dazu* erwählt, daß alles,

940 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 44. [Hervorhebungen im Original.]

941 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 46. [Hervorhebungen im Original.]

942 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 47. [Hervorhebungen im Original.]

Dem Leid geschieht, mich ruft, mich heischt, mir klagt?
 Daß selbst der Blick des Tiers, das stumm verendet,
 Mich fragt: „*Warum ?!*“
 (*In steigender Hast*)
 Bin ich nicht Sein Geschöpf nur?
 Wie will Er, daß ich Antwort *also* gebe
 Als wär' ich – Er, der mich und alles schuf?
 Wie *kann* ich das?
 [...] ⁹⁴³

Edom und Jaákob versöhnen sich im folgenden. Bevor er geht, versichert sich Edom nochmals der Liebe und Achtung des Bruders, er fragt, ob er ihn nicht geringer als sich selbst achte, worauf dieser antwortet: „Nein! / Gott braucht mich *so* – und *anders* dich! Nur weil / Du, Edom bist – darf ich, Jaákob sein!“⁹⁴⁴ Wieder wird hier Beer-Hofmanns bewußter Einsatz der indirekten (durch Rebekah) und der direkten (durch seine Handlungen) Charakterisierung Jaákobs deutlich. Daniel Hoffmann zur Beschreibung der Brüder:

„Jakobs Erwählung ist nicht Teil einer göttlichen Emanation, oder der göttlichen Begeisterung eines Mysten, sondern die Fähigkeit zu einem Blick auf die Welt, der nicht bloß ihre Phänomene konstatiert, sondern in ihre metaphysische Dimension vordringt. [...] Edoms Blick auf die Welt ist dagegen von unreflektierter Schlichtheit. Ihm werden nur die Dinge sichtbar, nicht aber ihr Warum. Er ist der Materialist, der profane Mensch, der Reichtümer anhäuft, sein Anwesen bestellt und auf die Jagd geht.“⁹⁴⁵

Erst nach Idnibaáls Freilassung und nachdem der Konflikt mit dem Bruder (den Hoffmann als „Ahnherrn des religionslosen modernen Menschen“⁹⁴⁶ interpretiert) beigelegt ist, ist es möglich, daß Jaákob im Traum erwählt wird.⁹⁴⁷ Vor dem Einschlafen spricht er ein Gebet; im Schlaf sprechen der Quell, der Stein und das Gestein mit ihm, bis die Engel eintreffen und Jaákob nicht mehr weiß, ob er träumt oder wacht.⁹⁴⁸ Im Gespräch mit den Engeln ergibt er sich nicht blind seiner Erwäh-

943 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 71. [Hervorhebungen im Original.]

944 Beer-Hofmann, Jaákobs Traum, 77. [Hervorhebungen im Original.]

945 Hoffmann, Die Gewißheit des Glaubens, 110.

946 Hoffmann, Die Gewißheit des Glaubens, 110.

947 Dieser Ablauf entspricht nicht dem biblischen Geschehen. Vgl. dazu Hoffmann, Die Masken des Lebens, 257.

948 Zur Verwendung des Wachtraums in anderen Werken Beer-Hofmanns vgl. Hoffmann, Die Masken

lung, er zögert, entscheidet sich dann sehr bewußt und wird nun Jisro-El genannt. Jisro-El (= Israel) heißt „Der mit Gott gerungen hat“ oder, nach Alfred Werner, „Gotteskämpfer“.⁹⁴⁹ Dazu Daniel Hoffmann:

„Weil er bei seinem wahren Namen angerufen wird, vermag Jakob das Schicksal, das ihm Gott in seinem Patriarchenversprechen verheißt, auf sich zu nehmen. Daß der Name, den er im Traum von dem Engel erhält, keine flüchtige Traumerscheinung ist, gültig nur in der kurzen Phase des Schlafes, sondern daß er eine Offenbarung bedeutet, die er vom Traum in die Realität hineinragen muß, weil sie, über den Bereich des Traumes vermittelt, aus der Realität letztlich an ihn herangetreten ist, unterstreicht Jakob, indem er am Ende des Stückes seinem Diener seinen neuen Namen und damit auch sein neues Schicksal zuruft.“⁹⁵⁰

Jaákobs Traum und alle in diesem dramatischen Text enthaltenen Motive – etwa die Frage nach dem Gottesbegriff der einzelnen Personen, den Beziehungen zwischen dem Heidnischen und dem Jüdischen⁹⁵¹ – erschöpfend zu behandeln und die wichtigsten Studien darüber mit einzubeziehen, kann hier nicht geleistet werden. Deutlich wird aber, daß sich Beer-Hofmann in diesem Drama auf mehreren Ebenen mit der Auserwählung⁹⁵² beschäftigte.⁹⁵³ Erstens in der Auseinandersetzung des Titelhelden mit seinem Bruder, in der Schilderung der beiden Charaktere, aus der deutlich wird, welcher der beiden – der Reflektierende, „Stimmen hörende“ – der Gesegnete und später der Auserwählte wird. Interessant ist, daß Beer-Hofmann diesen Segen und diese Bestimmung nicht nur positiv zeigt, sondern durch seine Titelfigur die Konsequenzen dieser Auserwählung für das Individuum beschreibt. Und der gefallene Engel Samael beschreibt – mit grausamen Details – die

des Lebens, 256 f. Nach Hoffmann gilt die biblische Geschichte von Jakobs Traum von der Leiter zwischen Himmel und Erde, die so nicht im oben vorgestellten dramatischen Text enthalten ist, als „das erste Traumbild in der Genesis“.

949 Vgl. Mayer, Richard Beer-Hofmann, 98; Werner, Richard Beer-Hofmann, 31.

950 Hoffmann, *Die Masken des Lebens*, 258.

951 Vgl. dazu etwa Hoffmann, *Die Gewißheit des Glaubens*, 109 f.

952 In *Die Welt des Judentums* schreibt Leo Priejs zur Erwählung: „Wenn es eine Auserwählung gibt, dann im Sinn der Übernahme von zusätzlichen Pflichten, wie es der Prophet Amos formuliert hat (3,2): ‚Nur euch habe ich erkannt von allen Geschlechtern des Erdbodens; darum will ich ahnden an euch all eure Missetaten.‘“ Priejs, *Die Welt des Judentums*, 32.

953 Auch die zeitgenössischen Kritiker sahen in der Auserwähltheit Jaákobs das Hauptmotiv des Dramas, vgl. etwa *Jüdisches Theater*, 1. Jg., Nr. 5, 1. Februar-Hälfte (1921). Zu einer genaueren Auseinandersetzung mit dem Thema Erwählung vgl. Kleinewefers, *Das Problem der Erwählung bei Richard Beer-Hofmann*.

Konsequenzen der Auserwählung für das jüdische Volk.⁹⁵⁴ Und so ist das Ende des Dramas positiv, denn trotz negativer Erfahrungen und trotz aller Warnungen entscheidet sich sein Titelheld ganz bewußt und stolz für seine Auserwählung.

Jaákobs Traum ist ein zweiteiliger dramatischer Text, dessen zweiter Teil aus drei Abschnitten besteht, die sich durch die Konfrontation der Titelfigur mit dem jeweiligen Gesprächspartner(n) ergeben. Beer-Hofmann benützt den Blankvers, setzt die Verse allerdings in zerrissenen, abgebrochenen Formen ein, sodaß die Sprache trotz ihrer anspruchsvollen Form mehr lebhaft und theatral als getragen wirkt.⁹⁵⁵ In der Sekundärliteratur werden sehr vielfältige stilistische und ästhetische Einflüsse auf Beer-Hofmann und sein Theaterstück *Jaákobs Traum* genannt: Ulrike Peters parallelisiert Wagners *Ring der Nibelungen* mit der geplanten *Historie von König David*,⁹⁵⁶ und Antje Kleinewefers weist (nach Anton Mayer) darauf hin, „[...] daß im Aufbau des Zyklus gewisse Entsprechungen zu Goethes *Faust* festzustellen seien“.⁹⁵⁷ Hermann Bahr, der Zeitgenosse Beer-Hofmanns, sah *Jaákobs Traum* in der Tradition des Wiener Barocktheaters, er war der Meinung, es sei, „[...] thematisch wie formal, durchaus ein Jesuitenstück [...]“.⁹⁵⁸ Fest steht, daß Beer-Hofmann in allen dramatischen Texten sehr ausführliche und genaue Regieanweisungen formulierte, was, wie Hilde Haider-Pregler feststellte, dokumentiere, „[...] daß nämlich der Dichter Beer-Hofmann unter ‚Theatersprache‘ nicht nur das dichterisch gestaltete Wort, sondern ‚die vorweggenommene, alle szenischen Mittel mit einkalkulierende Imagination der Bühneninszenierung‘ verstand“.⁹⁵⁹

Die Uraufführung von *Jaákobs Traum* war ursprünglich unter Max Reinhardts Regie im Herbst 1918 in Berlin geplant, wegen der chaotischen politischen Situation bestand Beer-Hofmann jedoch auf einer Verschiebung, sodaß es am 5. April 1919 im Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde.⁹⁶⁰ Dazu aus einer Besprechung von Naftali Bodemer in *Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift*:

954 Beer-Hofmanns Deutung der Erwählung, die das Leiden beinhaltet, wurde von Zeitgenossen auch sehr negativ gesehen. Vgl. Bergmann, Hugo. *Jaakobs Traum*, in: *Der Jude*, Jg.4 / 1919, H. 9, 418–419.

In der gleichen Nummer schrieb auch Arnold Zweig „Zu Jaakobs Traum“, 420–425.

955 Vgl. Eke, „Wandle – schaue – höre *Jisro-El!*“, 549.

956 Vgl. Peters, Richard Beer-Hofmann – Ein jüdischer Dichter?, 47.

957 Mayer, Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle, 88.

958 Zitiert nach Werner, Richard Beer-Hofmann. Sinn und Gestalt, 33 f.

959 Zitiert nach Mayer, Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle, 109.

960 Die Berliner Premiere fand am 7. November 1919 im Deutschen Theater statt. Zur Rezeption von *Jaákobs Traum* vgl. etwa Eke, „Wandle – schaue – höre *Jisro-El!*“, 558 f.; Mayer, Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle, 103 ff.; Werner, Richard Beer-Hofmann. Sinn und Gestalt, 34 f.

„Das Wien, das zur Zeit, als der Dichter die Feder ansetzte, noch das Wien Luegers war, – und dieser Triumph eines nationalen Judenstückes auf dem Burgtheater. Dabei – wie seltsam! – auch nicht ein einziger Jude unter den Mitspielern. Burg und Oper verschließen sich seit langem grundsätzlich den jüdischen Künstlern. Ein jüdischer Dichter vermochte die Pforte machtvoll seinem überragenden Werke zu entriegeln. Eine herrliche Gabe dem jüdischen Volke zum Pessachfeste 1919.“⁹⁶¹

Außer in deutscher Sprache am Burgtheater wurde *Jaákobs Traum* in Wien mehrmals bei Gastspielen der Habima in Hebräisch aufgeführt.⁹⁶² Während der NS-Zeit in Deutschland und der Bestandszeit der Theater des Jüdischen Kulturbundes (1933 bis 1941) wurde es in der Spielzeit 1934/35 im Berliner Kulturbundtheater gezeigt, in der Regie von Fritz Jessner;⁹⁶³ nach dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah wurde es 1968 in Köln wieder aufgeführt.⁹⁶⁴

Ein auserwählter Prophet: *Jeremias* von Stefan Zweig (1917)

Die erste gedruckte Ausgabe von Stefan Zweigs⁹⁶⁵ *Jeremias* erschien 1917, 1918 wurde die „dramatische Dichtung in neun Bildern“ im Stadttheater Zürich uraufgeführt.⁹⁶⁶ Zweig selbst bezeichnete das Bühnenstück als Gedicht, „Der Schauplatz des Gedichts ist Jerusalem zur Zeit seines Untergangs“. Jedem der neun Bilder ist ein Zitat aus der Bibel (von Jeremias, Heskiel, Jesaia, Hiob) vorangestellt.

961 Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 11. April 1919.

962 Zur hebräischen Inszenierung von *Jaákobs Traum* und Beer-Hofmanns Meinung darüber vgl. Nusenblatt, Tulo. Richard Beer-Hofmann über die Habima, in: Dalinger, Quellenedition, 88–91. Zur Rezeption dieser Inszenierung vgl. ebenda, 233.

963 Vgl. Geschlossene Vorstellung, 385.

964 Vgl. Eke, „Wandle – schau – höre *Jisro-El!*“, 561 (Anm. 9).

965 Stefan Zweig (Wien 1881–1942 Petropolis, Brasilien) stammte aus einer assimilierten, großbürgerlichen Familie und begann schon früh Lyrik und Aufsätze zu schreiben. 1907 wurde sein Trauerspiel *Tersites* aufgeführt, bekannt wurde Zweig aber vor allem durch Monographien und sein erzählendes Werk, etwa die Essays zu historischen Personen, die er 1927 als *Sternstunden der Menschheit* veröffentlichte. Er schrieb auch das Libretto zu Richard Strauss' Oper *Die Schweigsame Frau* (1933). Sehr bekannt ist nach wie vor seine Autobiographie *Die Welt von gestern*. Erinnerungen eines Europäers (1942). Im brasilianischen Exil gingen Zweig und seine Frau in den Freitod.

966 Zweig, Stefan. *Jeremias*. Eine dramatische Dichtung in neun Bildern. Leipzig: Insel, 1917. Wurde 1928 im Insel-Verlag wieder aufgelegt, als „Endgültige Ausgabe. (26.–28. Tsd.)“, und 1939 in Stockholm bei Bermann-Fischer, in Amsterdam bei Albert de Lange. Die folgende Beschreibung beruht auf: Zweig, Stefan. *Jeremias*. Eine dramatische Dichtung in neun Bildern, in: Zweig, Stefan. *Tersites*. *Jeremias*. Zwei Dramen. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. u. mit Nachbemerkingen versehen v. Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer, 2002 (3), 117–327.

In den Bildern eins bis drei zeigt sich Jeremias' Berufung zum Propheten. Er sieht den Untergang Jerusalems nahen und versucht, das Volk und König Zedekia davor zu warnen. Doch niemand will diese Warnungen hören. Als die Stadt belagert wird (in den Bildern vier bis sieben), beginnt Zedekia auf Jeremias zu hören, nun ist es aber zu spät, die Feinde dringen bereits in die Stadt ein. Am „Tag nach Jerusalems Fall“⁹⁶⁷ spielt das achte Bild. Gefangen und verzweifelt, sieht Jeremias aber auch nun die Zukunft, er prophezeit den künftigen Tod der Feinde und die Wiederkehr der Juden nach Jerusalem. Das gibt auch den Flüchtlingen Trost, sie können wieder glauben. Jeremias' Prophezeiung von der Rückkehr in das Land Zion gibt den Vertriebenen Hoffnung. Sie brechen friedlich in die Knechtschaft auf.

Zweigs *Jeremias* ist sehr umfangreich, die Sprache gehoben, sie wirkt „ekstatisch, ja pathetisch“, Zweig setzte sie, so der Herausgeber Knut Beck, als „bewußtes dramatisches Mittel“ ein.⁹⁶⁸ Die Handlung ist in neun Bilder gegliedert, nur in zwei dieser Bilder steht die Person des Propheten Jeremias⁹⁶⁹ im Zentrum des Geschehens, was, so Zweigs Zeitgenosse Jesekiel Lifschütz, eine Auswahl entsprechender Bilder je nach der Interpretation des Textes bei einer Inszenierung erleichtere:

„*Jeremias* zerfällt in neun große ‚Bilder‘, die voll Beweglichkeit, aber auch reich an statuarischen Momenten sind. Es liegt im Wesen [eines] derartigen ‚Bildes‘, daß es zur selbständigen, vom ganzen unabhängigen Geltung tendiert und so die Einheit des ganzen zu sprengen droht. So kann auch leicht die Bühne – je nach Hervorhebung dieser oder jener bildhaften Elemente – aus Stefan Zweigs Drama dreierlei machen: ein aktuelles ‚Kriegsdrama‘, oder eine Tragödie des verkannten Propheten, des einsamen Großen, oder auch endlich eine Tragödie jüdischen Schicksals.“⁹⁷⁰

Stefan Zweig schrieb *Jeremias* in den Jahren 1915 bis 1917, erschüttert von den Leiden des Ersten Weltkriegs, daher wird es auch als „erstes Antikriegsdrama“ angesehen.⁹⁷¹ Doch es war nicht das einzige Theaterstück, das während des Ersten Weltkriegs geschrieben wurde und als „Antikriegsdrama“ bezeichnet werden

967 Zweig, *Jeremias*, 272.

968 Beck, Nachbemerkenngen des Herausgebers, 355.

969 Zu den historischen Personen Jeremias, Zedekia, Nebukadnezar sowie zum historischen Ablauf der ersten Zerstörung Jerusalems und zum Beginn des babylonischen Exils (568 v. Chr.) siehe etwa Die erste Zerstörung Jerusalems, in: Universalgeschichte der Juden, 24f.; Mendes-Flohr, Zion und die Diaspora, 259f.

970 Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 7.

971 Vgl. Riss, Heideleore: Stefan Zweig, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 639–643, 642; Pyo, Hoffnung und Verzweiflung im Werk Stefan Zweigs, 18.

kann, man denke etwa an die 1916/17 von Reinhard Goering⁹⁷² verfaßte Tragödie *Seeschlacht*,⁹⁷³ oder an Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*, mit deren Niederschrift er 1915 begann.⁹⁷⁴ Im autobiographischen Werk *Die Welt von gestern* nennt Zweig als Motivation zur Niederschrift des „dramatischen Gedichtes“ die Tatsache, daß er sich mit seiner Kritik am Kriegsgeschehen allein fand:

„Ich wählte als Symbol die Gestalt des Jeremias, des vergeblichen Warners. Aber es ging mir keineswegs darum, ein ‚pazifistisches‘ Stück zu schreiben, die Binsenweisheit in Wort und Verse zu setzen, daß Frieden besser sei als Krieg, sondern darzustellen, daß derjenige, der als der Schwache, der Ängstliche in der Zeit der Begeisterung verachtet wird, in der Stunde der Niederlage sich meist als der einzige erweist, der sie nicht nur erträgt, sondern sie bemeistert.“⁹⁷⁵

In *Jeremias* finden sich zahlreiche Bezüge zur Entstehungszeit.⁹⁷⁶ Da ist zum einen die Figur des Jeremias selbst: Er wird gezeichnet als einer, der erkennt, wie sinnlos der Krieg ist, mehr noch, er sieht die ihm folgende Zerstörung, die Morde und Schrecken voraus und warnt eindringlich, aber vergeblich davor. Diese Haltung und Taten der Bühnenfigur wird in der Sekundärliteratur mit Zweigs eigener Haltung während des Ersten Weltkriegs verglichen, wie Jeremias habe auch Zweig die Schrecken des Krieges erkannt, aber ihn dennoch nicht aufhalten können.⁹⁷⁷

Eine weitere Parallele zur Entstehungszeit (und Gegenwart) kann in Zweigs Darstellung des Volkes gesehen werden. Es orientiert sich jeweils nach dem Sprecher, dessen Rede ihm angenehmer ist, es wird als wankelmütig und leicht beeinflussbar gezeigt, als verführbar in einem Maß, das an die Kriegsbegeisterung zu Beginn des Ersten Weltkriegs erinnert.

972 Reinhard Goering (Bieberstein bei Fulda 1887–1936 bei Jena) studierte Medizin und erhielt für *Seeschlacht* sowie für sein letztes Drama, *Die Südpolexpedition* (1930), jeweils den Kleistpreis.

973 Goerings *Seeschlacht* erschien 1917 bei S. Fischer in Berlin und wurde am 10. Februar 1918 am Königlichen Schauspielhaus in Dresden uraufgeführt.

974 *Die letzten Tage der Menschheit* erschien 1919 in Sonderheften der *Fackel*. Vgl. Brand, Alix: Karl Kraus, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 343–349, 348.

975 Zweig, *Die Welt von gestern*, 290.

976 In seinen Nachbemerkungen zitiert Beck ausführlich aus Zweigs Briefen und Tagebüchern aus der Zeit, in der er das Drama konzipierte und verfaßte. Vgl. Beck, *Nachbemerkungen des Herausgebers*, 340 ff.

977 Vgl. Pyo, *Hoffnung und Verzweiflung im Werk Stefan Zweigs*, 18. Im Gegensatz zu Pyo stellt Herausgeber Beck die Haltung Zweigs zum Krieg als ambivalent dar. Vgl. Beck, *Nachbemerkungen des Herausgebers*, 340.

Im IV. Bild, „Die Wachen auf dem Walle“, unterhalten sich zwei Soldaten über den Krieg. Diese beiden nur in diesem Bild auftretenden Personen setzt der Autor als Vertreter zweier entgegengesetzter Haltungen ein.

DER ZWEITE KRIEGER

Warum wirft Gott die Völker gegeneinander? Es ist doch so viel Raum unter dem Himmel, daß einer nicht störe den andern. Viel Land noch harret der Pflugschar, viele Wälder des Beiles, und doch schärfen sie Schwerter aus den Pflügen und schlagen in lebendiges Fleisch mit den Äxten. Ich verstehe es nicht, ich verstehe es nicht!

DER ERSTE KRIEGER

Von jeher war es so.

DER ZWEITE KRIEGER

Aber muß es so sein? Warum will Gott den Krieg zwischen den Völkern?

DER ERSTE KRIEGER

Die Völker begehren seiner um seinetwillen.

DER ZWEITE KRIEGER

Wer sind die Völker? Bist du nicht unsres Volkes einer, bin ich es nicht, und unsre Frauen, die meine und die deine, sind die nicht Volkes Teil, und haben wir dieses Krieges begehrt? [...] ⁹⁷⁸

Der zweite Krieger stellt die Ursache des Kriegs in Frage, worauf der erste Krieger unwirsch antwortet: „Was weiß ich, woher er stammt! Ich weiß, er ist da und will nicht beschwätzt sein. Ich tu mein Geheiß, ich schärf' mir den Speer und nicht meine Zunge.“⁹⁷⁹ Der zweite thematisiert im weiteren die Begriffe Feindschaft und Haß. Er meint, daß „der Feind“ ihm selbst sehr ähnlich sei: „[...] Wenn ich einen fragete von ihnen, er wüßte wohl nur zu sagen, daß ein Weib seiner wartet zu Hause und Kinder auf der Streu wie in meinem. Ich glaube, wenn ich redete mit einem, wir verstünden uns. [...]“⁹⁸⁰ Als ihn sein Gesprächspartner darauf hinweist, daß er sich nicht mit dem Feind unterhalten dürfe, sondern ihn hassen müsse, stellt er auch dies in Frage.⁹⁸¹ Der erste Krieger hingegen sieht den Zweck der Fragen und Grübeleien nicht ein, er ist auf seine Aufgabe konzentriert und nicht bereit, diese zu hinterfragen. Dieser Dialog berührt durch die Einfachheit und Direktheit, mit der über Krieg, Feindschaft und Haß gesprochen wird. Die scheinbare Naivität,

⁹⁷⁸ Zweig, Jeremias, 177.

⁹⁷⁹ Zweig, Jeremias, 177.

⁹⁸⁰ Zweig, Jeremias, 179.

⁹⁸¹ Vgl. Zweig, Jeremias, 179.

die Zweig diesen Figuren zuschreibt, läßt sie auch heute noch aktuell erscheinen. Eine ähnliche Qualität des Dialogs findet sich im VIII. Bild, „Die Umkehr“, in dem die Besiegten im Kellergewölbe darüber sprechen, ob es für sie Sinn hat, weiter zu leben. Es ist eine Debatte über Tod und Leben, die aus der Situation der Beteiligten entsteht, die die Wahl zwischen der Auswanderung ins Land der Feinde oder dem sicheren Tod in Jerusalem haben. In dieser Situation findet der niedergedrückte Jeremias zu seinem Glauben zurück, er weissagt die Wiederkehr nach Zion und die Wiederaufrichtung des Tempels, und so gibt er den Verbannten erneut Mut.

Jeremias ist – wie Beer-Hofmanns Jaákob – ein Erwählter, und leidet ähnlich wie Jaákob unter seiner Gabe: Seine Prophezeiungen erträgt schon die eigene Mutter nicht, die ihn verflucht; und das Volk, dem er weissagen soll, lehnt ihn ebenfalls ab und bezichtigt ihn, es durch seine negativen Vorhersagen schwächen und verraten zu wollen. Dennoch endet das dramatische Gedicht positiv, denn trotz des Eintreffens der vorhergesagten Katastrophen, der Zerstörung Jerusalems und der Verbannung der Juden ins babylonische Exil halten sie an ihrem Gott fest, und der Glaube garantiert die Einheit des jüdischen Volkes in der Fremde. Zweig schrieb über den Aspekt der Auserwählung in *Jeremias*:

„Es ist die Tragödie und der Hymnus des jüdischen Volkes, des auserwählten – aber nicht im Sinne des Wohlergehens, sondern des ewigen Leidens, des ewigen Niedersturzes und der ewigen Erhebung und der aus solchem Schicksal sich entfaltenden Kraft – und der Schluß ist gleichsam die Verkündigung im Auszug aus Jerusalem zum ewig neu gebauten Jerusalem.“⁹⁸²

Die Darstellung der Auserwähltheit in Zweigs *Jeremias* korreliert mit seiner eigenen Persönlichkeit und Einstellung zur jüdischen Identität, mit der er sich bei der Arbeit an diesem Drama auseinandersetzen begann,⁹⁸³ wobei er aber mit Nationalismus und Zionismus wenig anfangen konnte. Dazu aus einem Aufsatz Zweigs für Martin Buber vom 24. Jänner 1917:

„[...] Nie habe ich mich durch das Judentum in mir so frei gefühlt als jetzt in der Zeit des nationalen Irrwahns – und von Ihnen und den Ihren trennt mich nur dies, daß ich

982 Aus einem Brief Zweigs vom 8. Mai 1916, zitiert nach Beck, Nachbemerkenngen des Herausgebers, 347 f.

983 Vgl. dazu Zweig, *Die Welt von gestern*, 291. Nach Mark H. Gelber hatte Zweigs Reise nach Osteuropa erheblichen Einfluß auf *Jeremias*: „Sein biblisches Drama ist das beste literarische Beispiel für Zweigs Begegnung mit dem Osten und dem Ostjudentum.“ Gelber, *Stefan Zweig, Jiddisch und die ostjüdische Kultur*, 109.

nie wollte, daß das Judentum wieder Nation wird und damit sich in die Concurrence der Realitäten erniedrigt. Daß ich die Diaspora liebe und bejahe als den Sinn seines Idealismus, als seine weltbürgerliche allmenschliche Berufung. [...]“⁹⁸⁴

Zweigs spezifische Haltung zu seiner jüdischen Identität, zu Fragen wie Nationalismus und Zionismus ist nicht Thema dieser Arbeit. Sie bildet aber den Hintergrund zur kritischen Aufnahme des *Jeremias* von Autoren, die Jiddisch schrieben und der osteuropäisch-jüdischen Kultur näher standen als der Wiener Moderne. Jesekiel Lifschütz sieht Zweigs Drama als Ausdruck für den „[...] Golus als jüdische Ewigkeit, als unendliche – unzuüberwindende – Permanenz. Stefan Zweigs ‚Auserwähltheit‘ ist schlechtweg sich selbst genügend, bar jeden Ausblickes aus dem Gegebenen ins Anderssein.“⁹⁸⁵

Der jiddische Dichter David Frischmann warf Zweig und seinem *Jeremias* 1922 „[...] vor, daß die biblische Figur und der jüdische Hintergrund nur Fassade seien, um universale und daher beliebige Ideen zu verbreiten.“⁹⁸⁶ Ähnlich schreibt auch der schon oben zitierte Jesekiel Lifschütz:

„Das Erlebnis, aus dem dieses Drama hervorgeht, ist an sich kein spezifisch jüdisches: Es ist die allgemeine Katastrophe des letzten Weltkrieges. Und wenn der Dichter gerade in der jüdischen Geschichte seine Gestalten und Situationen findet und sogar ergreifende Töne für die jüdische Tragik hat, so beruht das im wesentlichen auf dem Zufall geschichtlich-psychologischer Analogien und steht im Zeichen eines an sich indifferenten Aesthetizismus des Einfühlungsvermögens.“⁹⁸⁷

Wie diese Beispiele zeigen, wurde Zweigs *Jeremias* von den Zeitgenossen in vielfältiger Weise diskutiert, als Drama der Auserwählung ebenso wie als Antikriegsdrama und Tragödie des nicht erhörten Propheten. Diese Diskussionen belegen die Lebhaftigkeit des zeitgenössischen Diskurses über jüdische Identität, der aus sehr verschiedenen Positionen heraus geführt wurde.⁹⁸⁸

984 Zitiert nach Beck, Nachbemerkenungen des Herausgebers, 349.

985 In der Serie „Ethos und Schicksal im Drama“ vergleicht Lifschütz die „Idee der jüdischen Auserwähltheit“ in Beer-Hofmanns *Jaákobs Traum*, Arnold Zweigs *Die Sendung Semaels* und *Jeremias*. Vgl. Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 3–8 (1921), hier Nr. 8.

986 Zitiert nach Riss, Heidelore, Stefan Zweig, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur, 639–643, 642.

987 Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 7 (1921).

988 Vgl. dazu Zweigs Briefe an Abraham Schwadron, Martin Buber bzw. Richard Dehmels Brief an ihn, aus allen wird zitiert in Beck, Nachbemerkenungen des Herausgebers, 347 f., 351 f.

Trotz der Skepsis des Autors gegenüber der Aufführbarkeit des umfangreichen dramatischen Gedichts – „Durch die Begegnung so vieler Probleme, des prophetischen, des pazifistischen, des jüdischen, durch die choralische Formung der Schlußszenen [...]“⁹⁸⁹ – wurde es – vor allem wegen seiner pazifistischen Tendenz – schon am 27. Februar 1918 im Stadttheater Zürich uraufgeführt.⁹⁹⁰ Am 9. Oktober 1919 wurde *Jeremias* am Wiener Volkstheater gezeigt, in der Regie von Alfred Bernau und Bühnenbildern von Oskar Strnad.⁹⁹¹ „Später hat es diese ‚dramatische Dichtung‘ trotz gewissenhafter Striche schwer gehabt, sich auf der Bühne durchzusetzen“, so Herausgeber Beck. Erwähnenswert sind zwei weitere Inszenierungen: 1929 im Ohel Theater in Palästina, bei der – laut Heidelore Riss – der Damentext zum zionistischen Propagandastück umfunktioniert wurde;⁹⁹² und 1934 wurde er in der Regie von Fritz Jessner im Theater des Jüdischen Kulturbundes in Berlin gezeigt, in einer Aufführung, zu der in der Sekundärliteratur sehr unterschiedliche Einschätzungen nachzulesen sind.⁹⁹³

Moses führt das jüdische Volk „aus der Sklaverei in die Freiheit“⁹⁹⁴
(1925 und 1938)

„Das 1. Buch Moses (Genesis) endet mit der Geschichte von Jakob, der mit seiner Familie nach Ägypten zieht. Das erste Kapitel des 2. Buches Moses (Exodus) erzählt uns, wie die siebzig Mitglieder von Jakobs Sippe in der ägyptischen Sklaverei zu einem zahlenmäßig starken Volk wurden. Die Sklaverei wird in der Bibel als eine Feuerprobe beschrieben, die das Volk Israel zusammenschweißte. Jahrhundertlang litten die Hebräer, bis Moses, vom Stamme Levi, der im Hause des Pharaos aufwuchs, sie im Namen des allmächtigen Gottes, den die Hebräer allerdings bislang ignoriert hatten, in die Freiheit führte.“

Die Geschichte vom Auszug aus Ägypten wird in wenigen dramatischen Kapiteln erzählt: 600.000 Männer verließen Ägypten auf der langen Wanderung in die Freiheit. [...] Als die Israeliten nach vierzig harten Wanderjahren in der Wüste das Land Kanaan erreichten, waren sie zu einem starken, vereinten Volk geworden.

Der historische Wert dieser Erzählung ist kontrovers.⁹⁹⁵

989 Zweig, *Die Welt von gestern*, 292.

990 Zur Rezeption vgl. Beck, *Nachbemerkungen des Herausgebers*, 354.

991 Vgl. Simek, 1918–1924. *Direktion Alfred Bernau*, 41.

992 Riss, Heidelore, Stefan Zweig, in: *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, 639–643, 642.

993 Vgl. Beck, *Nachbemerkungen des Herausgebers*, 354; Gronius, *Klarheit, Leichtigkeit und Melodie*, 71 f.

994 „Von der Sklaverei in die Freiheit“ heißt der Abschnitt in der *Universalgeschichte der Juden*, in dem der Auszug Moses' und seines Volkes aus Ägypten beschrieben wird. Vgl. *Universalgeschichte der Juden*, 4–5.

995 *Universalgeschichte der Juden*, 4. Die biblische Gestalt des Moses beschäftigte außer die hier ge-

Mose, eine „Volkstragödie in drei Aufzügen, einem Vor- und einem Nachspiel“⁹⁹⁶, von Israel Auerbach,⁹⁹⁷ handelt in der Wüste Sinai, im zweiten Jahr des Auszugs aus Ägypten. Die Strapazen der Wüste haben Mose und seinem Volk zugesetzt, es gibt kein Wasser und keine Nahrung mehr und Krankheiten brechen aus. Ein Teil der Leute will nach Ägypten zurückkehren. Da wird beschlossen, Kundschafter in das verheißene Land Kanaan zu senden. Von diesen kommen erst schlechte, dann gute Nachrichten, die Moses Volk weiter spalten und schwächen. Es wird klar, daß nur wenige das gelobte Land erreichen werden. Am Ende sieht man die immer kleiner werdende Schar der Wandernden, aber auch eine Schar von gesunden Kindern, die von Mose gesegnet wird.

Mose ist in Blankversen verfaßt, die Sprache ist teilweise pathetisch. Der Text ist sehr lang, was sich u.a. durch Wiederholungen in den Dialogen ergibt. Viele der Personen treten nur einmal auf und / oder haben unklare Funktionen. Ausstattung und Kleidung werden sehr detailliert geschildert. Es ist symptomatisch für diesen dramatischen Text, daß die interessantesten Personen keinen bzw. nur geringen Einfluß auf die Handlung haben, wie etwa Mirjam, Moses' Schwester, und Thirza, eine ganz junge Ehefrau aus dem Volke, die schwanger ist und deren Sohn am Ende von Mose gesegnet wird.

In *Mose* geht es weniger um die Titelfigur als um das von ihm aus der Knechtschaft geführte Volk und dessen Wankelmut und leichte Verführbarkeit. Es ist auserwählt und hat diese Erwählung auch angenommen; die Menschen vertrauten auf Mose, der sie aus ihrer Sklaverei und in das gelobte Land führen will. Und dennoch werden sie, sobald es Probleme gibt, verunsichert, sie sehnen sich nach ihrem Dasein in Ägypten, wo sie zwar Sklaven und Diener waren, aber sicher leben konnten. Diese Wankelmütigkeit erkennt einer der Stammesführer,

nannten Dramatiker beispielsweise August Klingemann, der das „dramatische Gedicht in fünf Acten mit einem Prologe“ *Moses* (Helmstaedt: 1812) verfaßt hatte, das 1827 in Wilna aufgeführt wurde. Vgl. Steinlauf, Polish-Jewish theatre. The case of Mark Arnstein, 80 (Anm. 102). Auch ein gewisser Schertspierer verfaßte ein *Moses*-Drama in fünf Akten, das im November 1838 in einem jüdischen Theater in Warschau aufgeführt wurde. Vgl. Allgemeine Zeitung des Judenthums, 11. Jg., Nr. 155. Leipzig, 27. Dezember 1838, Titelseite (S. 624), und Steinlauf, Polish-Jewish theatre: The case of Mark Arnstein, 37 f., 72.

996 Auerbach, Israel. *Mose. Volkstragödie in drei Aufzügen, einem Vor- und einem Nachspiel*. Berlin, Wien: Benjamin Harz, 1925.

997 Israel Auerbach (1878 – nicht ermittelt), Schriftsteller. Anlässlich der Aufführung von *Mose* in Wien 1925 schrieb P[aul] W[ertheimer] über ihn: „Er heißt Israel *Auerbach* – er ist Berthold Auerbach, wie man vernimmt, entfernt verwandt – ein nicht mehr junger Autor, der durch viele Jahre als Lehrer in Palästina wirkte und jetzt als Sekretär der Zionistischen Akademie in Berlin lebt.“ Neue Freie Presse, 27. August 1925. [Hervorhebung im Original.]

Schafat, er will das Volk wieder zurückführen. Nur die versprochene Aussicht auf das gelobte Land, die Erwartung einer guten Zukunft kann das verhindern. Der dramatische Konflikt liegt in der Unentschlossenheit des Volkes, das Moses und damit Gott nicht stark genug vertraut, um geradewegs auf sein Ziel zuzugehen; eine Lesart, die Parallelen zur zeitgenössischen zionistischen Bewegung geradezu herausfordert.

Soweit bekannt, wurde Israel Auerbachs *Mose* nur einmal inszeniert, und zwar anlässlich des Zionistenkongresses 1925 im Carltheater in Wien, in der Regie von Emil Feldmar. In den erschienenen Kritiken zeigt sich eine dem Thema gegenüber wohlwollende, seiner dramatischen Form gegenüber aber kritische Haltung, wie etwa in Paul Wertheimers Rezension in der *Neuen Freien Presse*, 27. August 1925, zum Ausdruck kommt:

„Moses ist der Held dieser farbig-bewegten Szenen, aber doch steht er, der große Religionsstifter, eine mächtige Figur, bloß im Hintergrunde; das jüdische Volk selbst zieht in seinen Kämpfen und Leiden, seiner Kraft, die sich trotz aller Zweifelsucht durch die Jahrtausende behauptet hat, an dem vom Anbeginn mehr episch interessierten als dramatisch gepackten Zuschauer vorbei.“⁹⁹⁸

Das Motiv von Moses und der 40-jährigen Wanderschaft der Juden durch die Wüste wurde von Michael Kienbein⁹⁹⁹ in der Chordichtung *Die Toten der Wüste* aufgenommen, die im Rahmen der Volksspiele der jüdischen Jugend im Februar und März 1938 aufgeführt wurde. Der Text ist nicht erhalten, einige Angaben zu diesem „Laienspiel in zwei Bildern und einem Vorspiel“ finden sich in der Kritik zur Aufführung:

„Die Legende berichtet uns, daß nach dem Auszug aus Ägypten während der langen Wüstenwanderung ein großer Teil der Jugend von Moscheh [= Moses, B. D.] verlangte, er möge sie auf dem kürzesten Wege nach Kanaan bringen und unverzüglich mit gewappneter Hand sich in den Besitz des Heiligen Landes setzen. Als ihr Vorschlag von Moscheh verworfen wurde, verließen sie das Lager in der Wüste und unternahmen auf eigene Faust den Zug nach Kanaan. Bald erreichte sie das Verhängnis und sie gingen alle bis auf den letzten Mann in der Wüste zugrunde. Den heroischen Kampf dieser Jugend gegen die endlose Wanderung, den Aufbruch nach Kanaan, ihre

998 Deutlicher die Arbeiter-Zeitung, 27. August 1925: „Das Stück läßt sehr an Klarheit und ebenso an Knappheit zu wünschen übrig.“

999 Zu Michael Kienbein konnten keine Angaben ermittelt werden.

Kämpfe und Heldentaten in der Wüste sowie ihr tragisches Schicksal schildert die Dichtung.

Im szenischen Aufbau des Stückes machte sich der Verfasser das von Prof. Jeßner vertretene Prinzip, die Wirkung des Laienspieles von der Gesamtheit der Spieler in aufeinanderfolgenden Chören ausgehen zu lassen, streng zu eigen.¹⁰⁰⁰

Mose von Israel Auerbach wurde anlässlich des Zionistischen Weltkongresses in Wien 1925 gezeigt; Michael Kienbeins Chordichtung *Die Toten der Wüste* 1938 im Rahmen der Volksspiele der jüdischen Jugend, die vom Keren Kajemeth (Jüdischer Nationalfonds) organisiert wurden.¹⁰⁰¹ Offensichtlich fanden die Zionisten der 1920er und 1930er Jahre in der biblischen Geschichte vom Auszug aus Ägypten und dem langen und beschwerlichen Weg durch die Wüste, der das jüdische Volk erst dezimierte und schließlich einte, zahlreiche Parallelen zu ihren Bemühungen um die Errichtung eines jüdischen Staates in Palästina, sodaß dieser Stoff und seine dramatischen Umsetzungen eine zeitgemäße, hier auch politisch einsetzbare Aktualität erhielt.

* * *

Eine Legende aus dem Talmud und die (christliche) Figur des Ahasver inspirierte David Pinski zu seinem Einakter *Der ewige Jude*, in dem die Sehnsucht nach dem Messias und dem Ende der Leiden der Juden im Zentrum steht, wobei klar wird, daß die Erfüllung dieser Sehnsucht noch dauern wird. Die weiteren hier besprochenen Werke befassen sich – auf Grundlage meist sehr frei verwendeter Stoffe und Motive aus der Bibel – mit der Auserwählung der Stammväter, Propheten und des jüdischen Volkes und mit den Gefahren, die in dieser Auserwählung liegen. Sein eigener Bruder will Jaákob töten, weil er den Segen erhalten hat; Jeremias wird von der Mutter und von seinem Volk verflucht und eingesperrt, weil seine Voraussagen Angst und Unwillen erregen; Moses wird fast gesteinigt, weil dem Volk die Bedingungen, unter denen es das gelobte Land erreichen soll, als zu hart erscheinen. Dennoch enden diese Dramen positiv, das – besonders in *Jeremias* und *Mose* – als sehr wankelmütig und leicht verführbar gezeigte Volk bleibt letzten Endes bei seinem Glauben und nimmt die Erwählung an.

1000 n.t., Die Volksspiele der jüdischen Jugend, zitiert nach Dalinger, Quellenedition, 63.

1001 Vgl. Dalinger, Quellenedition, 63, 206, 213.

MYTHEN UND LEGENDEN

DIE DRAMATISCHEN BEARBEITUNGEN DES GOLEM-MYTHOS

Der Golem-Mythos

Das hebräische Wort „Golem“ kommt in der Bibel nur einmal vor (Psalm 139, 16), dort bedeutet es „[...] das Formlose, Unfertige, noch im Zustand des Werdens Befindliche oder die ungestaltete Masse“.¹⁰⁰² Erst im 12. Jahrhundert wird das Wort „Golem“ für einen „[...] durch Magie und die ‚Eingabe‘ der Buchstabenkombination des Gottesnamen erschaffenen künstlichen Menschen“¹⁰⁰³ verwendet, und zwar in der jüdischen Mystik (d.h. in der Literatur der deutschen Kabbala). In den folgenden Jahrhunderten wurde der Golem-Mythos immer wieder aufgegriffen und erweitert, es entstanden Erzählungen, Romane, Novellen, Libretti, Dramen und Filme,¹⁰⁰⁴ etwa Gustav Meyrink's Roman *Der Golem*, der 1915 erschien. Die heute bekannteste Golem-Legende verknüpft die historische Person des Rabbi Löw mit dem Golem-Mythos, eine Verknüpfung, die erst im 19. Jahrhundert stattfand, als auch die Funktion des Golems als Retter vor antisemitischen Übergriffen Teil der Legende wurde.¹⁰⁰⁵

Die Golem-Dramen

Der Golem-Mythos bot Jahrhunderte hindurch Stoff für literarische und dramatische Werke, in Wien wurden von 1909 bis 1938 drei Golem-Dramen aufgeführt. In diesen Theatertexten stehen der Golem, ein mächtiger Rabbiner, der ihn erschaffen hat, und ein Mädchen (die Tochter, Zieh- oder Enkeltochter des Rabbiners) im Zentrum der Handlung. Das erste hier besprochene Drama – *Der Golem* von Arthur Holitscher,¹⁰⁰⁶ erschienen 1908¹⁰⁰⁷ – handelt „im Ghetto einer Stadt

1002 Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 43.

1003 Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 43.

1004 Zum „Golem-Mythos in der Literatur“ siehe das gleichnamige Kapitel in Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 42–45. Vgl. von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, 211 ff.

1005 Vgl. Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 45.

1006 Arthur Holitscher (Pest 1869–1941 Genf), Schriftsteller aus bürgerlichem Haus, lebte in Budapest, Paris und Berlin und wurde in den 1920er Jahren vor allem durch seine Reisebücher bekannt.

1007 Holitscher, Arthur. *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen*. Berlin: Fischer, 1908.

Mitteldeutschlands, in alter Zeit.“¹⁰⁰⁸ Handlungsort ist das Haus des Rabbi Bennahum, der den Ruf eines großen Rabbiners und Wundertäters genießt.¹⁰⁰⁹ Das Volk weiß, daß der Rabbi den Golem Amina geschaffen hat. Diese Macht des Rabbis wird diskutiert, unterschiedliche Wünsche werden an ihn herangetragen, doch er weigert sich, diese zu erfüllen. Der Älteste der Gemeinde fordert den Rabbi auf, seine Macht dazu zu nützen, das zerstreute Volk nach Hause zu führen, eine Aufforderung, der Rabbi Bennahum nicht widerstehen kann. Im Inneren des Hauses aber freundet sich des Rabbis Tochter Abigail mit dem Golem Amina an. Ihre Zuwendung bewirkt, daß er Sprechen und Denken lernt. Konzentriert auf die Beschäftigung mit Amina, vergißt Abigail ihren Bräutigam Ruben, sie verliebt sich in den Golem. Der Rabbi lehnt diese Verbindung ab, und Abigail wählt den Freitod. Amina besteht darauf, daß sie nur ihn liebte – doch ein Mensch will er nun, da er zum ersten Mal Leid fühlt, nicht länger sein. Er nimmt selbst das Amulett ab und fällt „wie eine Masse“ zusammen. Am Ende ist der Rabbi allein, er ruft Gott an und anerkennt dessen Stärke.

In diesem Golem-Drama entwickeln sich die drei Hauptpersonen parallel. Die Figur des Rabbi Bennahum steht im Zentrum, vorgeführt wird seine Auseinandersetzung mit der Macht, die er durch die Tiefe seines Glaubens und seine Weisheit errungen hat, aber nicht erhalten kann. Er überschätzt seine Fähigkeiten, denn ausgerechnet das offen vor ihm stattfindende Ereignis – die wachsende Beziehung des Golem zu seiner Tochter – sieht er nicht und greift daher nicht ein. Erkenntnis und Versuchung nennt er, in einem Gespräch mit Ruben selbst als die Pole, zwischen denen er steht:

„[...] Ruben, vom Herd da drin ist mir das *Erkennen* aufgeflammt in diesen Stunden, und von der Schwelle ist zu mir hereingestürmt die *Versuchung* in diesen Stunden. Und ich steh da zwischen zweien großmächtigen Feuern und ich seh mich um: aber da ist kein Helfer, ich blicke hinter mich, da seh ich, ich bin allein!“¹⁰¹⁰

Materielle Versuchungen freilich fechten den Rabbi nicht an. Doch der Aufforderung des Ältesten, nicht nur in der Gemeinde Wunder zu tun, sondern das Volk heimzuführen, kann er nicht widerstehen, und er scheitert.

¹⁰⁰⁸ Holitscher, *Der Golem*, 9.

¹⁰⁰⁹ Diese Inhaltsbeschreibung basiert auf dem Dramentext. Völlig anders beschreibt Heidelore Riss Holitschers *Golem*: „Im Gegensatz zum späteren Film erschafft hier der Rabbi Bennahum den Golem, weil er den Tod seiner Tochter nicht akzeptieren will. Doch diese liebt den Golem und opfert sich, um ihn zu retten.“ Riss, Holitscher, 263.

¹⁰¹⁰ Holitscher, *Der Golem*, 46 [Hervorhebungen im Original].

Auch der Golem – Amina, ein Anagramm von Anima¹⁰¹¹ – macht eine Entwicklung durch, erst wird er als „Knäuel von Gliedmassen“ beschrieben,¹⁰¹² das im wesentlichen nur vom Rabbi bewegt wird, dann werden seine Bewegungen sicherer. Er wird zu einem Wesen mit eigenem Willen, zu einem Homunkulus, der sich am Ende gegen seinen Schöpfer wendet, in dem er dessen Befehle ignoriert.

Schon bei ihrem ersten Auftritt wird klar, daß Abigail sich von der stummen Anwesenheit des Golem provoziert fühlt, sie kann es nicht lassen, muß ihn ansprechen, zum Reagieren bringen, und so wird sie eine wahre Tochter ihres Vaters: stolz darauf, dem Golem die Sprache beigebracht zu haben, ohne daß sie die Folgen dieser Lehre und ihrer Verliebtheit sieht. Als sie später die Unmöglichkeit ihrer Liebe erkennt, geht sie in den Freitod.

Die Beziehung zwischen dem Rabbi und seiner Tochter ist nicht stark genug, um die Spannung, die aufgrund der unglücklichen Liebe Abigails zum Golem entsteht, auszuhalten. Von Beginn des Stückes an versucht der Rabbi, seine Tochter zu behüten, er bleibt dabei und in der schließlichen Katastrophe aber ihr gegenüber distanziert. Eine mögliche Interpretation des Dramas ist, daß der Rabbi seiner Tochter die Schuld am Tod ihrer Mutter bei der Geburt zuweist. Das geht aus einer Rede der Witwe Rahel hervor:

„[...] Rabbi hast du nicht von dem Tag ab, wo dein Weib dir weggestorben ist, deine Gewalt aufgehoben gegen Gott? Dein neugeboren Kind, du hast sie Abigail doch nur benannt vor den Menschen, aber vor Gott hast du ihr den Namen Pniela gegeben, Pniela, nach dem Ort, wo Jakob hat getroffen den Engel [...]“¹⁰¹³

Auch der Golem – der dieses Gespräch vielleicht hinter einem Vorhang mithörte – nennt Abigail, als sich ihre Beziehung entwickelt, Pniela, ein Name, mit dem das Mädchen nichts verbindet, der ihm aber schön erscheint.¹⁰¹⁴

Obwohl sich Holitscher in seinen Jugendjahren ausgiebig mit der „literarischen Avantgarde wie G. Hauptmann, H. Ibsen, A. Holz, J. Schlaf und v.a. K. Hamsun“¹⁰¹⁵ auseinandersetzte, entschied er sich bei seiner Fassung des Golem-Mythos für die

1011 Amina ist auch ein Frauenname. Amina könnte ferner eine etwas gesuchte Anspielung auf den Begriff „emuna“ sein, das im Neuhebräischen Glaube bedeutet. Im klassischen Hebräisch deckt der Begriff ein weiteres Feld ab, von der Grundbedeutung Festigkeit bis zu Sicherheit und Treue.

1012 Holitscher, *Der Golem*, 11.

1013 Holitscher, *Der Golem*, 25.

1014 Holitscher, *Der Golem*, 91, 123. „Jakob gab dem Ort den Namen ‚Pniel‘ (Gottesgericht)“ – Gen. 32, 31. „Pniel“ bzw. „Pniela“ ist der Ort des Kampfes Jakobs mit dem Engel.

1015 Riss, Holitscher, 262.

klassische Dramenform mit der Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Die Sprache wird nur sehr zurückhaltend zur Charakterisierung der Personen eingesetzt, vorwiegend bei Nebenfiguren, etwa dem Ersten Gelehrten, in dessen Rede die Wortstellung an das Jiddische erinnert. Holitscher siedelt seinen *Golem*, wie gesagt, in alter Zeit in Deutschland an, dazu kreiert er in den Volksszenen eine mystisch-geheimnisvolle Atmosphäre:

GHETTOLEUTE

(*tuschelnd*)

Wo ist er? Wo verweilt er, wo befindet er sich?

EINER

Wo soll er sein? Bei seinen Gläselchen, bei seinen Kesseln, bei seinen Büchern, bei den Seferchen, bei dem Feuer!

GHETTOLEUTE

Was braut er auf seinem Herd, was kocht er auf seinem Feuer?

EINER

Das, was war und das, was sein wird! Die Vergangenheit und das Zukünftige, und Tod und Leben, und alles sieht er heraussteigen aus dem Feuer!¹⁰¹⁶

Deutlich setzt der Autor in solchen Szenen klischeehafte Vorstellungen einer mittelalterlichen, sagendurchwebten Welt ein. Die Stärke des Dramas liegt darin, daß Holitscher es schafft, diese geheimnisvolle Atmosphäre in allen Szenen beizubehalten, wie auch ein zeitgenössischer Rezensent feststellte:

„Von dieser märchenhaft aufgeregten Handlung, die viel echte Poesie enthält, fühlt man sich mitgerissen, ohne die offenkundige Symbolik der Geschehnisse bis ins Einzelste deuten zu können. Es ist dies (ähnlich wie in Hauptmanns Glashüttenmärchen) eine Dichtung, die den Leser durch die Einheitlichkeit ihrer Grundstimmung fesselt, obgleich sie ihm manches Rätsel zu deuten gibt.“¹⁰¹⁷

Entgegen einer Angabe von Heidelore Riss wurde Holitschers *Golem* schon 1909 in Wien uraufgeführt,¹⁰¹⁸ vom Verein „Jüdische Bühne“,¹⁰¹⁹ der den Dramentext für eine

1016 Holitscher, *Der Golem*, 36.

1017 Ben-Samuel, *Der Golem von Arthur Holitscher*, in: *Unsere Hoffnung*, 6. Jg./1909, Februar, März, 78–79, 79.

1018 Nach Riss fand die Uraufführung erst 1916 statt, an der Residenzbühne in Wien. Vgl. Riss, *Holitscher*, 263.

1019 Zum Verein „Jüdische Bühne“ und seinen Mitgliedern vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“, 65;

Aufführung am 7. März 1909 der Zensur einreichte.¹⁰²⁰ Über die Rezeption des *Golem* anlässlich einer Inszenierung 1916 an der Residenzbühne in Wien schreibt Riss:

„Alfred Polgar kritisierte das Drama in der *Weltbühne* als ‚eine Art jüdisches Mysterium‘, eine ‚dramatische Missgeburt‘: ‚Tiefsinn und Märchenspekulieren beunruhigen den Zuhörer, der vergeblich den festen Punkt sucht, von dem eine Orientierung in dem verworrenen Geschehen möglich wäre‘. [Arnold] Zweig hatte ebenfalls die dramatische Form bemängelt, lobte jedoch die ‚reiche und erregende Dichtung‘, ‚eine Dichtung, deren große Tugend in der Stimmung leidenschaftlich geistigen Wollens, tiefer Ohnmacht und endlicher Ergebenheit liegt.“¹⁰²¹

Arthur Holitschers *Der Golem* ist ein düsteres, in Einzelheiten nicht ganz stimmiges Drama, das – soweit bekannt – nicht nachgespielt wurde. Der Golem-Mythos aber blieb aktuell, besonders am Beginn der 1920er Jahre, als Paul Wegeners Stummfilm *Der Golem, wie er in die Welt kam* (D 1920, Regie und Titelrolle Paul Wegener) herauskam und auch in Wien 1921 großen Anklang fand. Im selben Jahr wurde hier von der Jüdischen Bühne die „musikalische Legende in vier Akten“ *Der Golem (der goylem)* von Abisch Meisels und Salo Prisament gezeigt. Ebenfalls 1921 schrieb H. Leivick sein dramatisches Gedicht *Der Golem*, das in Wien bei Gastspielen der Habima 1926, 1928 und 1938 zu sehen war, außerdem in einer Wiener Inszenierung 1934. Diese drei sehr unterschiedlichen Bearbeitungen basieren auf der Golemlegende, die den Mythos vom Golem mit dem Prager Rabbi Löw verknüpft.

Diese Sage vom Golem handelt in Prag um 1600. Der Kabbalist Rabbi Löw haucht einem Wesen aus Lehm und Ton Leben ein und schickt es aus, um Anschläge gegen die jüdische Gemeinde aufzuspüren und sie zu vereiteln. Er schafft den Golem also zum Schutz der Juden. Nach der Abwehr der Übergriffe entnimmt der Rabbi dem Homunculus seinen Lebensfunken wieder und bettet ihn unter dem Dach der Altneusynagoge zur Ruhe; den Raum wagte man jahrhundertlang nicht zu betreten. Der „Hohe Rabbi Löw“ hieß Jehuda ben Bezalel Löw (Posen, um 1520–1609 Prag), er war von 1597 bis 1609 Oberrabbiner von Prag, und um seine Gestalt ranken sich zahlreiche Legenden.¹⁰²²

genauer Dalinger, Quellenedition, 3f. Vor der Inszenierung 1909 erschien eine Besprechung des Dramas, siehe Ben-Samuel, *Der Golem von Arthur Holitscher*, in: *Unsere Hoffnung*, 6. Jg./1909, Februar, März, 78–79.

1020 Vgl. Niederösterreichisches Landesarchiv, Theaterzensursammlung, Karton 656, *Intimes Theater* 1909.

1021 Riss, Holitscher, 263.

1022 Vgl. *Jüdische Lebenswelten*, Katalog, 105.

Paul Wegener, der in seinen Filmen immer wieder das Übernatürliche darzustellen versuchte, drehte schon 1915 und 1917 Filme, die die Golemlegende zur Grundlage hatten.¹⁰²³ Wegeners bekanntester Golemfilm aber ist *Der Golem, wie er in die Welt kam*, der 1920 in Deutschland entstand.¹⁰²⁴ Pertsch beschreibt die Dramaturgie des Films als „Mixtum compositum verschiedener Golemlegenden“.¹⁰²⁵ Kurz erwähnt er auch Holitschers *Golem*, aus dem in diesen Film – laut Pertsch – das Revoltenmotiv, also der Aufstand des Golem gegen seinen Schöpfer, übernommen worden ist. Anders als in Holitschers Drama richtet in Wegeners Film der Golem seine Kraft nicht gegen sich selbst, sondern er greift das ganze Ghetto an. Jim Hoberman:

“The 1920 *Golem* is, however, the most spectacular, the atmosphere of impending disaster made apparent from the very first title: ‚The learned Rabbi Loew reads in the stars that misfortune threatens the Jews.‘ An astrologer and magican as well as a Cabalist, the rabbi creates a man of clay, a golem, when the Hapsburg emperor threatens to expel the Jews from Prague (for allegedly using black magic). Although the golem is intended to protect the Jews, he becomes their destroyer – the film reaches its climax with the creature running amok and the ghetto on fire.”¹⁰²⁶

Laut Hoberman schrieb Wegener das „Unheimliche“ wiederholt „den Juden“ zu,¹⁰²⁷ und auch in dieser Golem-Verfilmung zeigte er sie exotisch und unheimlich.¹⁰²⁸ Außer der Geschichte des Golems im Prager Ghetto beinhaltet der Film noch einen Nebenhandlung: Die Tochter des Rabbis, Miriam, ist in einen christlichen Ritter verliebt, den der Golem, unter dem Einfluß eines ebenfalls in Miriam verliebten jüdischen Schülers, tötet.

Der Film, der heute noch als einer der „eindrucksvollsten deutschen Stummfilme“¹⁰²⁹ gilt, wurde im Jänner 1921 in Wien gezeigt, wo er in der ersten Woche gleich in sieben Kinos anlief; dementsprechend euphorisch verlief die Rezeption

1023 Zu Wegeners Golem-Filmen sowie weiteren Verfilmungen des Stoffes siehe Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 46 ff.

1024 Zu den Verbindungen zwischen der Golem-Legende bzw. Wegeners Film und der Formierung der deutsch-jüdischen Identität in der Weimarer Republik siehe Isenberg, *October 29, 1920 Paul Wegener's *Der Golem: Wie er in die Welt kam* debuts in Berlin*, 384–389.

1025 Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 51.

1026 Hoberman, *Bridge of Light*, 60 f.

1027 Vgl. Hoberman, *Bridge of Light*, 60.

1028 Zur Frage nach der Wirkung des Golem-Films in Hinsicht auf antisemitische Stereotypen vgl.

Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 56 f.

1029 Pertsch, *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, 51.

des Streifens: „Dieses neue Golemschauspiel gehört zu den künstlerisch und technisch vollendetsten Filmwerken der Saison“, war etwa am 7. Jänner 1921 in der *Neuen Freien Presse* zu lesen.¹⁰³⁰

Abisch Meisels und Salo Prisament waren die Autoren der „musikalischen Legende in vier Akten“ *Der Golem (der goylem)*, die 1920 und 1921 als „Sage in drei Akten“ in der Jüdischen Bühne aufgeführt wurde.¹⁰³¹ 1926 wurde der Text im Verlag Sh. Goldfarb, Warschau, gedruckt.¹⁰³² Dieser *goylem* ist ein Glücksfall, denn er existiert in der jiddischen Druckfassung und in einer Fassung für die Theaterzensur, die die Jüdische Bühne eingereicht hatte; die folgende Inhaltsbeschreibung bezieht sich auf den gedruckten Text.¹⁰³³

Meisels und Prisaments *Der Golem* spielt im Jahre 1590 in Prag. Die Prager Juden sind durch willkürliche Übergriffe völlig verunsichert, ein Pogrom steht bevor. Da beschließt der Maharal, den Golem zur Verteidigung zum Leben zu erwecken. Eingeflochten in die Besprechungen ist eine Liebesgeschichte: Die Ziehkinder des Maharal, Rochl und Ben Zion, sind einander versprochen und die Heirat steht in Aussicht. Rochl erzählt Ben Zion von den Nachstellungen des kaiserlichen Rats Philipp Lang. Tatsächlich organisiert Lang einen Überfall auf die jüdische Neustadt und entführt Rochl. Außerdem will Lang den Kaiser stürzen, Rochl hört von diesen Plänen und kann ein entsprechendes Dokument an sich nehmen. Der Golem befreit sie, und die Juden berichten dem Kaiser von Langs Verschwörung. Sie erhalten nun Schutz und die Freiheit, auch außerhalb des Ghettos zu wohnen. Am Ende des Stücks entfernt der Maharal einen Buchstaben von der Stirn des Golem, der niedersinkt.

Besonders charakteristisch für die jiddischen Theatertexte von Meisels – wie für die jiddische Gebrauchsdramatik im allgemeinen – ist die Verbindung einer Liebesgeschichte mit dem historischen Geschehen, die sich auch im Aufbau der einzelnen Szenen ausdrückt: Mitten in der Trauer und in den Beratungen über zwanzig

1030 Vgl. auch die ausführliche Besprechung des Films von Dr. Viktor E. Pordes: *Der Golem-Film*, in: *Komödie*, 12. Februar 1921.

1031 Die Uraufführung fand am 12. November 1920 in der Regie von Leopold Jungwirth statt, der *Golem* blieb bis April 1921 im Repertoire und wurde im Herbst 1921 wieder aufgenommen. *Der Golem von Prag* wurde Ende des Jahres 1926 auch in Czernowitz, im Jüdischen Pavillontheater, aufgeführt. Vgl. Karner, *Lachen unter Tränen*, 90 f.

1032 Meisels, Abisch / Prisament, Sh. *Der Golem (Der goylem)*. *Musikalische Legende in vier Akten*. Musik von Prisament. Warschau: Verlag Sh. Goldfarb, 1926 (jidd.).

1033 Meisels Abisch / Prisament, Salo. *Der Golem von Prag*. *Sage in drei Akten* (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 12 S.), in: NÖLA 729. Diese Spielfassung ist wie eine ausführliche, auf Dialoge aufgeteilte Inhaltsangabe. Details wie die Verfolgung der Juden und die Geldforderung des Grafen an die Juden kommen nicht zur Sprache.

ungerechtfertigt verhaftete Juden wird erklärt, wer Rochl und Ben Zion sind, warum sie die Ziehkinder des Maharals sind und dass sie bald heiraten. Auch die Komik kommt nicht zu kurz: Dieser Golem ist für die handelnden Personen, was die Bezeichnung „goylem“ im Jiddischen auch bedeutet: „ein schwerfälliger Mensch“, der nur langsam begreift.¹⁰³⁴ Es gefällt ihnen, daß er hart arbeiten kann, dabei nichts zu essen braucht und sich nicht beklagen kann; ein Zustand, den der Diener und Handlanger des Maharal namens Tanchum auch für seine Frau wünscht.¹⁰³⁵ Im Text finden sich weitere für die jiddische Dramatik charakteristische Elemente des Komischen, wie die Wichtigkeit des Essens und das Zusammentreffen gebildeter und einfacher Juden, hier des Rabbi Löw und seiner Familie mit Tanchum. Tanchums hervorragendes Charaktermerkmal ist es, bei jeder Gelegenheit eine mehr oder weniger passende Geschichte zum besten zu geben.

Obwohl nicht im Mittelpunkt der Handlung, sind es doch die Frauenfiguren, die auch in diesem jiddischen Drama als Auslöser des dramatischen Geschehens fungieren: Der kaiserliche Rat Philipp Lang, aufgrund dessen Hetzerei die Willkür gegen die Prager Juden beginnt, ist ins Ghetto gekommen, um die schöne Rochl zu sehen, die ihrerseits gleich zwei Klischees erfüllt: das der „schönen Jüdin“¹⁰³⁶ und das der unschuldigen jungen Braut, die sich ihrer Wirkung nicht bewußt ist. Diese Typologie der handelnden Personen weist übrigens auf eine weitere dramatische Form hin, die dieser Golem-Bearbeitung zugrunde liegt, auf das Purimspiel. Hier wie dort gibt es die willkürliche Verfolgung der Juden, ausgelöst von einem falschen Vertrauten des Königs (hier Philipp Lang, im Purimspiel Haman), hier wie da gibt es das junge Mädchen, das es mithilfe eines alten Weisen schafft, diese Verfolgung von ihrem Volk abzuwenden (hier Rochl, im Purimspiel Esther; der alte Weise ist hier der Maharal, im Purimspiel Mordechai).

Außer dem Begehren des kaiserlichen Rats Lang nach dem jüdischen Mädchen, das für ihn unerreichbar ist, sind es die Motive des Geldes und des Geldverleihes, die in diesem *Golem* als Auslöser der antisemitischen Aktionen beschrieben werden. Die Gier nach Gold und Vermögen der Juden ist es auch, die Haman im Purimspiel zur Verfolgung derselben treibt. Im *Golem* von 1920 nutzen die Autoren die Verfolgungen als Ausgangspunkt für Themen wie Assimilation und Zionismus, etwa im ersten Akt, als der Maharal die Juden kritisiert, die sich von der Tradition abkehren und wie ihre Feinde leben wollen – er formuliert damit eine Kritik an

1034 Vgl. gojlem (gojломim), Golem; schwerfälliger Mensch; und das Sprichwort: „schtejn wi a lejmer gojlem“, = „wie ein Ölgötze dastehen“. Löttsch, Jiddisches Wörterbuch, 82.

1035 Meisels/Prisament, *Der Golem*, 13.

1036 Vgl. „Die schöne Jüdin und der übermächtige Herrscher“.

der Assimilation, die dem Entstehungsort und -jahr des Textes eher entspricht als dem mittelalterlichen Prag. Auch unverstellte zionistische Propaganda findet sich in Meisels/Prisaments *Der Golem*, etwa im Refrain des Liedes, das Rochl am Ende des ersten Aktes singt.¹⁰³⁷

Inhaltlich unterscheidet sich Meisels' und Prisaments *der goylem* von Holitschers *Golem* durch die Verknüpfung der Figur des Rabbi Löw mit dem Golem-Mythos. Eine weitere Differenz liegt im ironischen bis komischen Umgang mit dem Mythos, der auf der Tradition, der Bauweise und den Personen des Purimspiels basiert und hier in Form einer musikalischen Legende vorliegt. Der Theatertext enthält zahlreiche Anspielungen, die eher in die 1920er Jahre in Wien passen als nach Prag um 1590. Meisels und Prisament nahmen den populären Golem-Stoff, brachten ihn in eine ebenfalls populäre Form – die Operette – und nutzten ihn als Vehikel für Themen wie Antisemitismus, Abkehr der Jugend von der traditionellen jüdischen Lebensweise und Assimilation sowie als Propagandamittel für den Zionismus.¹⁰³⁸ Diese Freiheit im Umgang mit dem vorgegebenen Stoff fiel auch zeitgenössischen Kritikern auf:

„Dabei [beim ernststen Sprechen und Singen des Rabbis, seiner Frau u.a., B.D.] fällt ihre fortschrittliche Gesinnung auf, die sie sich beim Studium der Rabbata bewahrt haben und die nicht nur politisch – im bewußten Bekenntnis zum Zionismus – sondern auch rituell zum Ausdruck kommt, zum Beispiel in dem weiblichen Tempelchor des ersten Aktes. Der Wohlklang dieser Stimmen entwaffnet freilich die Kritik, die dem Prag des Golems, dem Prag um 1590, nicht so viel Freisinn zutraut ...“¹⁰³⁹

Offensichtlich reizte der Golem-Mythos nicht nur zur Darstellung finsterner Mächte und Gegenwelten, sondern auch zur Satire. Es wundert nicht, daß laut Peter A. Schauer 1921 auch eine Parodie auf die Golem-Lgende und den Heimatfilm gedreht wurde, ein Stummfilm mit dem Titel *Der Dorfgolem* (A 1921, Regie Julius Szomogyi), mit Mitgliedern der Freien Jüdischen Volksbühne.¹⁰⁴⁰

Der nächste *Golem* war erst 1926 in Wien zu sehen, anlässlich des Gastspiels der hebräisch spielenden Habima, die das im Original jiddische „dramatische Gedicht in acht Szenen“ *Der Golem* von H. Leivick¹⁰⁴¹ zeigte. Leivick hatte seinen *Golem*

1037 Meisels/Prisament, *Der Golem*, 10.

1038 Eine ausführlichere Besprechung von Meisels' und Prisaments *Der Golem* findet sich in Dalinger, *Jiddische Dramen aus Wien*, 60 f.

1039 H. Sp. Rolandbühne, in: *Wiener Morgenzeitung*, 7. September 1921.

1040 Vgl. Schauer, *Der jüdische Film aus Wien* (unpaginiert).

1041 H. Leivick, eigentlich Leivick Halpern (bei Minsk 1888–1962), verbrachte wegen seines politi-

1920 verfaßt, uraufgeführt wurde das Drama am 15. März 1925 unter der Regie von B. Vershilov von der Habima in Moskau, die jiddische Erstaufführung fand 1927 ebenfalls in Moskau statt.¹⁰⁴²

Schon durch den Untertitel bzw. die Gattungsbezeichnung wird der Unterschied zwischen Leivicks *Golem*¹⁰⁴³ und den bis jetzt besprochenen dramatischen Fassungen des Golem-Mythos klar. Holitscher baute seinen Theatertext nach der klassischen Einheit von Zeit, Ort und Handlung; Meisels und Prisament verwendeten die populäre Form der Operette; Leivick aber nennt seinen *Golem* ein „dramatisches Gedicht in acht Szenen“, angesiedelt in Prag im 17. Jahrhundert. Auch hier ist der Golem-Stoff mit der Person des Rabbi Löw, des Maharal, verknüpft, der den Golem trotz böser Träume und eindringlicher Warnungen zum Leben erweckt. Der Golem lernt zu sprechen, zu schlafen, seinen Namen und, vom Rabbi ungewollt, dessen Tochter Dvoyrele zu lieben. Gebraucht wird er zu harter Arbeit und zum Schutz der Juden vor den Antisemiten. Als Judenfeind übelster Sorte ist hier die Person des Thaddeus gezeichnet, über die Juden sagt er:

“[...] We cannot share one earth with you,
Warmed by the same sun, breathing the same air.
The air your lungs inhale
Becomes noxious to our hearts;
And our hearts yearn for *peace and calm*,
For respite and release from you. [...]”¹⁰⁴⁴

„mir konen nit arumgeyn oyf eyn erd mit aykh,
baloykhtn fun eyn zun un otemen eyn luft.
di luft, vos ay're lungen otmen ayn,
farvandelt zikh in sam far unzer harts;
un unzer harts vil *ru un fridn*,
vil *opruen* fun aykh, derleyzn zikh fun aykh ...“¹⁰⁴⁵

schen Engagements viele Jahre in Haft bzw. Verbannung in Sibirien, bevor er 1913 er in die USA kam.

1042 In späteren Jahren wurde Leivicks *Golem* auch in Polnisch und Englisch inszeniert. Zuletzt wurde der *Golem* in jiddischer Sprache in New York im Frühling 2002 gezeigt.

1043 Leivick, H. *The Golem. A Dramatic Poem in Eight Scenes*, in: *Three Great Jewish Plays in modern translations by Joseph C. Landis*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1986, 121–254. In Jiddisch: H. Leyvik, *Der Golem (Der goylem)*. Dramatisches Poem in acht Bildern. Warschau: 1921 (jidd.).

1044 Leivick, *The Golem*, 177 [Hervorhebung im Original].

1045 Leyvik, *Der Golem*, 105.

In derselben Rede fordert er sie auf, Ritualmorde zuzugeben:

“[...] Why do you lack the courage to proclaim it
To the world, with dignity and pride,
And say: Yes, we do drink blood for Passover;
We have always drunk it, always will!
We burn you at the stake, though innocent –
Why do you go to burn as though to dance? [...]”¹⁰⁴⁶

„Vos hot ir nit keyn mut aroysgeyn ofn
far alemen, in ale gasn shtolts un virdik,
un zogn: yo, mir trinken blut oyf peysekh,
mir hobn ale mol getrunken, veln trinken!
Mir brenen aykh umzist oyf shayterhoyfns,
vos geyst ir tsu zayn fayer vi tsum tants?“¹⁰⁴⁷

Der Golem schützt die Juden vor Thaddeus und antisemitischen Übergriffen. Dabei aber wird er immer bewußter, als ob er erwachen würde: aus dem Schlaf, und daraus, ein von außen (vom Maharal) gesteuertes Wesen zu sein. In diesem Erwachen fordert er den Beistand des Rabbis, den dieser aber verweigert. So beginnt der Golem zu toben, seine Wut richtet sich gegen die Menschen und Häuser, bis der Maharal ihm das Leben nimmt.

Leivicks *Der Golem* hat inhaltlich einige Parallelen zu Holitschers *Golem*, auch hier steht die Person des Rabbi im Zentrum der Handlung, und seine Tragik ist die des Schöpfers, dessen Werk nicht seinem Plan entspricht: „From the very first he finds his vision of the ideal contaminated by reality, infected by life.“¹⁰⁴⁸ Beide haben nicht mit der wachsenden Selbständigkeit des Golem, der einen eigenen Willen entwickelt, gerechnet, und beide Rabbis sind unfähig oder unwillig, sich mit ihrem Geschöpf zu beschäftigen. Sie sind nicht bereit, die Verantwortung für den Golem zu übernehmen und sich um ihn zu kümmern. Beide wollten nur ein willenloses Geschöpf, das gehorcht und ihre Absichten erfüllt, aber kein Wesen, das beginnt, einen eigenen Willen zu haben. In beiden Texten kann dieser Handlungsstrang als „Zauberlehrling“-Motiv gedeutet werden, da es in beiden eine Schöpfergestalt gibt, die ihre Macht über ihr Geschöpf verliert.

1046 Leivick, *The Golem*, 178.

1047 Leyvik, *Der Golem*, 105.

1048 Landis, Vorwort zu *The Golem*, 119.

In beiden Dramen gibt es ein weiteres zentrales Motiv, die Sehnsucht nach Erlösung, nach der beide Rabbiner streben und die sie – aufgrund ihrer eigenen Handlungen – nicht erreichen. Rabbi Bennahum, weil er seine Kräfte überschätzt, der Maharal, indem er zwei Bettler, den Messias und den Propheten Elijah, aus Prag ausweist.¹⁰⁴⁹ Beide sind traditionelle Figuren der jüdischen Erlösung, die er jedoch nicht erkennt. Erlösung als zentrales Motiv wird auch in der siebenten Szene, „In der Höhle“, deutlich. Hier trifft der Golem den jungen Bettler, den jüdischen Messias, und den „Mann mit dem Kreuz“ (den christlichen Erlöser), und alle drei nehmen ihren Platz in einem imaginären Kreis ein, gleichwertig. Die Konfrontation mit der Wirklichkeit (= die Ankunft des Maharals) hält dieser Kreis aber nicht aus, er verschwindet.

Außer der Sehnsucht nach der Erlösung des unschuldigen (christlichen und jüdischen) Volkes sind auch die individuelle Sehnsucht und Erlösung Motive: Der Maharal setzt alle seine Kräfte ein, um die Juden vor Pogromen zu bewahren; für den Golem wiederum wäre Liebe (von Seiten des Maharals und von seiner Tochter) die Erlösung.¹⁰⁵⁰

Leivicks *Der Golem* erschien erstmals in Jiddisch 1921, es ist ein sehr poetischer Text, zum Teil in gebundener Sprache, und äußerst vielschichtig. Neben dem Motiv des Schöpfers, der seines Geschöpfes nicht mehr Herr wird, den Motiven der Sehnsucht nach Erlösung und dem Scheitern daran aufgrund menschlicher Eigenschaften (Stolz, Überheblichkeit, Selbstüberschätzung), werden auch die Gleichwertigkeit der christlichen und der jüdischen Religionen thematisiert. Auch vom Antisemitismus wird in hellsichtigen Worten gesprochen, etwa vom Maharal, als er meint, die Zeit sei noch nicht reif für den Messias:

“[...] The world has not exhausted yet
Its store of cruelty, on us.
Has *each* of us in every land felt
The butcher’s knife against his throat?
Has he yet heard the final groan?
Or seen the last of lifted swords? [...]”¹⁰⁵¹

„tsi hot di velt shoy n oysgelozn oyf unz
ir gantse rishes, ale shtrofn?

1049 Vgl. Liptzin, *Biblical themes in world literature*, 231.

1050 Zur weiteren Interpretation des Dramas vgl. Landis, *Three Great Jewish Plays*, 120.

1051 Leivick, *The Golem*, 185 [Hervorhebung im Original].

tsi iz shoy'n *yederer* fun undz fun land biz land
 geleg mitn halz antkegn khalef?
 tsi hot er shoy'n derhert dem *letstn* sharf,
 derzen dem *letstn* hoyb fun shverd?¹⁰⁵²

Antisemitismus, besonders aber die Pogrome nach dem Ersten Weltkrieg in Rußland liegen dem *Golem* von Leivick zugrunde,¹⁰⁵³ wie auch die persönliche Erfahrung des Autors mit Einzelhaft in dunklen Zellen, zu der er unter zaristischer Herrschaft verurteilt war. H. Leivick:

“I wrote The Goylem out of my own jail experience. If I had not been in prison, if I had not lain stretched out on a stone floor in an ever-dark cell, and if I had not seen others lie similarly, I am not sure I would have written The Goylem. Certainly I would not have written as I did.”¹⁰⁵⁴

Nicht nur inhaltlich (durch die Vieldeutigkeit und Dichte der Motive und Anspielungen) und sprachlich (durch die poetische Kraft) hebt sich Leivicks *Golem* sehr deutlich von den bis jetzt besprochenen Golem-Theatertexten ab, sondern auch formal. Mit seiner Einteilung in acht Szenen mit Zwischentiteln entspricht der *Golem* einer epischen Dramenform, wie sie in der jiddischen Dramatik um 1920 noch selten zu finden ist.¹⁰⁵⁵ Es ist also auch der Form nach ein erstaunlich modernes Theaterstück, dessen spätere Aufnahme in den Kanon der wenigen jiddischen Dramen, die auch heute noch inszeniert werden, nicht wundert.

In Leivicks *Golem* wird auch der Frage nach dem Einsatz der Mittel, oder „Heiligt ein Zweck alle Mittel?“, nachgegangen. Der nach Erlösung und Frieden strebende Rabbi setzt den Golem, dessen Kraft und Gewalt ein, um Frieden zu bekommen. Doch diese Kraft des Golem wendet sich schließlich gegen die, zu deren Schutz sie erschaffen wurde, eine ironische und bittere Wendung. Dieser Aspekt in Leivicks *Golem* wurde in der Uraufführung der *Habima* (1925 in Moskau) als Symbol der Revolution interpretiert¹⁰⁵⁶ – Revolution wie Golem waren mit guten Absichten

1052 Leyvik, *Der Golem*, 117.

1053 Vgl. Neugroschel, *Introduction*, XI.

1054 H. Leivick, zitiert nach.: Nina Beate Hein: *Automatons and Marionettes in the Yiddish Theatre of the 1920s*. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags, gehalten in Oxford im Juni 1999.

1055 Im Rahmen dieser Arbeit wird eine formale Ähnlichkeit zu Stefan Zweigs *Jeremias* deutlich, beide dramatische Dichtungen bestehen aus einer Folge einzelner Bilder mit eigenen Titeln, Leivicks *Golem* ist aber inhaltlich geschlossener.

1056 Vgl. Levy, *Habima*, 40.

geschaffen, wandten sich aber gegen die Intention der Schöpfer und fraßen die eigenen Kinder. Bei den Gastspielen der Habima in Wien wurde diese Sichtweise des *Golem* von den hiesigen Kritikern nicht bemerkt.¹⁰⁵⁷ Leivicks *Golem* wurde 1934 auch in der Jüdischen Bühne gezeigt, in einer Inszenierung des Schauspielers und Regisseurs Alex Stein unter der Ägide des Jüdischen Schauspielervereins, die Auf-führung bekam gute Kritiken, besonders hervorgehoben wurden die Massenchöre und die Musik von Henoch Kohn.¹⁰⁵⁸

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es eine große Faszination für das Unbe-wußte und Übernatürliche, die als Auswirkung von Unsicherheit und Angst gegen-über der Industrialisierung, der Mobilität, der Moderne gedeutet wurde und sich etwa in der Produktion entsprechender Stummfilme zeigte. Diese Faszination er-streckte sich auf künstlich geschaffene Wesen wie etwa Marionetten und Roboter, so wurde etwa Karel Capeks „Kollektivdrama“ *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* 1920 uraufgeführt,¹⁰⁵⁹ die Bezeichnung „Roboter“ stammt aus diesem Theaterstück. In *R.U.R.* werden Roboter als willenlose Arbeitsmaschinen erzeugt, die zusehends mehr Fähigkeiten bekommen, auch als Soldaten eingesetzt werden und schließlich gegen ihre Schöpfer rebellieren und alle Menschen ermorden. Die Parallelen zu den Golem-Dramen sind offensichtlich: Hier wie dort geht es um die Schaffung künstliches Lebens; um die Verfügbarkeit desselben von Seiten ihres Schöpfers; um die Verantwortung der Schaffenden gegenüber ihren Geschöpfen; um die Ei-genständigkeit, die die künstlichen Geschöpfe schließlich erlangen und die ihnen die Macht gibt, gegen die Menschen vorzugehen.¹⁰⁶⁰ Interessant ist, daß es in allen Fällen – Golem und Roboter – junge Frauen sind, die durch liebevolle Zuwendung und Einsatz dafür sorgen, daß aus den künstlichen menschliche Wesen werden, was unvorhersehbare Folgen hat.

Zu Beginn der 1920er Jahre erregten auch im jüdischen Theater Dramen mit künstlichen oder mystischen Geschöpfen einiges Aufsehen, wie etwa *Der Dibbuk* von An-Ski und *Der Golem* von H. Leivick. Beide Theatertexte stehen aber nicht nur für die Einführung einer übernatürlichen Gestalt auf der jüdischen Bühne, son-derm vielmehr für eine Erneuerung innerhalb der jüdischen Dramatik: Im *Dib-*

1057 Vgl. Dalinger, „Verloschene Sterne“ (Diss.), 170.

1058 Vgl. Die Stimme, 28. September 1934; Rosenthal, Jakob. Leiwiks [!] *Der Golem* im Jüdischen Thea-ter, in: Die Stimme, 12. Oktober 1934; ferner Neue Freie Presse, 12. Oktober 1934.

1059 Vgl. Capek, Karel. *R.U.R. (Rossums Universal Robots)* Ein Kollektivdrama in drei Akten mit einer Komödie als Vorspiel. Wien: Universal Edition, 1968.

1060 Die Tänzerin Gertrud Bodenwieser (Wien 1890–1959 Sydney) schuf 1924 in Wien die Choreo-graphie *Dämon Maschine*, in der, dem Titel nach zu urteilen, ebenfalls dieses Thema aufgegriffen wurde.

buk wurde die jüdische Glaubenswelt, insbesondere die chassidische Welt, auf die Bühne gebracht, und zwar nicht – wie bis jetzt – in Form einer über diese Welt spottenden Komödie, sondern als eine Welt, die ein geschlossenes jüdisches Leben zeigte und deshalb sofort begeisterte.

Interessant sind die Formen, in denen sich der *Diibbuk* und der *Golem* in Wien zeigten: 1909 und 1916 wurde in deutscher Sprache Arthur Holitschers *Der Golem* aufgeführt, eine „Ghettolgende in drei Aufzügen“, klassisch gebaut mit düster-mystischer Atmosphäre und einer nicht ganz schlüssigen, sehr komplexen Handlung, die um das Zauberlehrlings-Motiv und um Macht und Erlösung kreist. Kurz vor und nach dem großen Erfolg von Paul Wegeners Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920 und 1921) brachten Abisch Meisels und Salo Prisament *Der goylem*, musikalische Legende in vier Akten, auf die jiddische Bühne, mit Liedern und Chören, zionistischer Propaganda und Kritik an Assimilation und Antisemitismus. In dieser Golem-Operette ist der Golem wirklich nur Anlaß, er ist nicht lernfähig, sondern nur ausführendes Organ. Die Golem-Legende dient hier als Plot für einen musikalischen Abend, dem eine ebenso komische wie groteske Figur – der Golem – seinen Titel gibt. Meisels/Prisaments *Der goylem* ist ein Theaterstück, in dem ein populäres Motiv in populärer Form auf die Bühne gebracht wird, und es ist damit eines der typischen Gebrauchsstücke der jiddischen Theaterszene, die den Großteil des Repertoires ausmachten. Leivicks *Golem* war – aufgrund seiner inhaltlichen Komplexität, aber vor allem aufgrund seiner Sprache und Form – seiner Zeit voraus, das dramatische Gedicht wurde erst 1925 uraufgeführt, gehört heute aber zum Kanon des jiddischen Theaters. In Wien war es im Rahmen eines Gastspiels in hebräischer Sprache zu sehen, 1934 auch in einer jiddischen Fassung, die sehr gelobt wurde.

Die jüdischen Theaterstücke über den Golem-Mythos, die in Wien gezeigt wurden, sind in ihrer dramaturgischen Form, in ihrer Ästhetik und auch von ihrem Anspruch her sehr unterschiedlich. In allen dreien aber wird eine Sehnsucht nach Erlösung der Juden oder, im Falle der musikalischen Legende von Meisels/Prisament, eine Sehnsucht nach einem Ausweg aus der Lage der Juden deutlich. Charakteristisch ist, daß nur die Operette, also das leichte, populäre Genre, diese Sehnsucht zumindest im dargestellten Fall erfüllt, nur in der Operette kann der Golem den Schutz und den Ausweg aus dem unterdrückten Leben bieten, den alle drei Golem-Dramen einfordern.

Der Golem ist eine Figur, die erschaffen werden muß, bevor sie in Erscheinung treten und unerwartete Konflikte auslösen kann; die Erschaffung des Golem selbst aber ist – bei aller Mystik der drei besprochenen Dramen – eine rational begründete, bewußte Tat. Anders steht es mit einem ebenfalls sehr populären Wesen der jüdischen

Legendenwelt, dem Dibbuk, der wie der Golem am Beginn der 1920er Jahre durch die jüdische Theaterwelt geisterte. Die „dramatische Legende in vier Akten“ *Der Dibbuk* oder *Zwischen zwei Welten*¹⁰⁶¹ von An-Ski hatte 1920 in Warschau Premiere.

BESESSEN VOM GEIST DES GELIEBTEN :
Der Dibbuk ODER *Zwischen zwei Welten* VON AN-SKI (1914–1919) UND
Das Gelöbniß VON PEREZ HIRSCHBEIN (1916)

Zum „Stichwort Dibbuk“ schrieb der Philosoph und Religionsforscher Gershom Scholem:

„In der jüdischen Folklore und dem jüdischen Volksglauben heißt Dibbuk ein böser Geist, der in einen lebenden Menschen fährt, sich an seine Seele klammert, Geisteskrankheit hervorruft, durch seinen Mund spricht und eine von ihm getrennte und fremde Person darstellt. [...]

Ursprünglich hielt man den Dibbuk für einen Teufel oder Dämon, der in den Leib von Kranken eindringt. Später kam eine andere Erklärung hinzu [...], nämlich daß manche Dibbukim die Geister von Toten sind, die nicht zur Ruhe gelegt und deshalb zu Dämonen wurden. Diese Vorstellung (die auch im mittelalterlichen Christentum häufig ist) verschmolz im 16. Jahrhundert mit der Lehre des ‚gilgul‘ (Seelenwanderung) und fand, zusammen mit dem Glauben an die Dibbukim, unter großen Teilen der jüdischen Bevölkerung weite Verbreitung.[...] Die Macht, Dibbukim auszutreiben, war den Ba’alej schem oder den Meister-Chassidim gegeben. [...]¹⁰⁶²

An-Ski (eigentlich Salomon Seinwil Rapoport, bei Witebsk 1863–1920 Warschau) beschäftigte sich eingehend mit jüdischer Folklore und sammelte vor dem Ersten Weltkrieg für die „Jüdische Ethnologische Gesellschaft“ in den Dörfern der Ukraine jüdische Märchen, Sagen, Bräuche, Geistergeschichten und Sprüche. Diese Eindrücke sowie seine Begegnungen mit der chassidischen Welt flossen in die dramati-

1061 Die mir vorliegende jiddische Fassung trägt den Titel *Der dibbuk. Dramatische legende in 4 aktn*. In englischen Übersetzungen des Dramas findet sich meist der Untertitel: *Beetween Two Worlds* (vgl. Landis, Neugroschel). Die deutsche Übersetzung hat den Titel: *Der Dibbuk. Dramatische Legende in vier Bildern* (vgl. Landmann, Bienek).

1062 Scholem, Gerschon. Stichwort Dibbuk, in: *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 6. London: 1930. Zitiert nach: An-Ski. *Der Dibbuk*. Frankfurt am Main: Insel, 1989. 9–11, 9f. Ausführliche Angaben zum Wort Dibbuk, zu seinem Ursprung und seinen Bedeutungen finden sich in Kloner, *Die Legende Wachtangow(s)*, 11 ff.

sche Bearbeitung des Dibbukstoffes ein, die 1914 in russischer Sprache vorlag. An-Ski gab das Manuskript an Konstantin Stanislawski, der eine Aufführung im Studio des Moskauer Künstlertheaters erwog, aber nicht durchführte. Die jiddische Fassung bot An-Ski entsprechenden Ensembles an, die das Drama aber aufgrund des ungewöhnlichen Szenarios ablehnten – ein Schauspieler der Wilnaer Truppe, der später als Miropoler Rabbi Erfolge feierte, meinte nach dem ersten Durchlesen, das Stück enthalte keine einzige bühnenwirksame Rolle.¹⁰⁶³

Der Dibbuk von An-Ski handelt in der chassidischen Welt. Die zwei Freunde Nissan und Sender haben einander versprochen, ihre Kinder zu vermählen. Ihre Wege trennen sich – Nissan stirbt arm in der Fremde, Sender wird ein angesehener Chassid. Seine Tochter Lea verliebt sich in den armen Talmudstudenten Chanan. Er ist der Sohn des verschollenen Freundes Nissan, was Leas Vater aber nicht zur Kenntnis nehmen will. Er hat das alte Versprechen fast vergessen und will Lea reich verheiraten. Chanan versucht dies mit kabbalistischer Magie abzuwenden, was aber nicht gelingt, und als er von Leas Verlobung erfährt, stirbt er an Erschöpfung. Bei der Trauung fährt Chanans Geist als Dibbuk in Leas Leib. Einem Wunderrabbi gelingt es, den Dibbuk und dessen toten Vater zu befragen, und der Wortbruch von Leas Vater kommt ans Licht. Er soll Bußgebete sprechen und für die Armen spenden. Es gelingt auch, den Dibbuk aus Leas Leib auszutreiben, doch sie hält die Trennung vom Totengeist des Geliebten nicht aus und stirbt.

Das Drama fasziniert durch die Verbindung einer in sich geschlossenen, chassidischen Welt mit der Dibbuklegende. Der Umgang der Lebenden mit Geistern und Toten, untermalt von Gesängen und Musik, sorgt für eine geheimnisvolle, mystische Stimmung, die nach wie vor fasziniert. Die Szenarien verstärken diese Wirkung: Im Bethaus herrscht eine Atmosphäre der Konzentration und des Lernens, die durch das wachsende Wissen um Chanans verbotene Studien noch verdichtet wird. Das Grab des Heiligen Brautpaares (darin liegt ein Paar, das beim Gang zur Trauung vom Kosaken Chmelnitzki ermordet wurde) sorgt außerhalb des Bethauses für die Präsenz der Toten, zudem ist es ein Zeichen auf der Bühne, das an Antisemitismus und Pogrome erinnert. Im Haus des Miropoler Wunderrabbis Asriel herrscht die intensive Atmosphäre des Lernens und Betens. Hier wird in Gegenwart des toten Nissan, der hinter einem Vorhang anwesend ist, verhandelt, das Thoragericht ist Vorspiel zur Austreibung des widerstrebenden Dibbuk.

Das Besondere an An-Skis Bearbeitung liegt in der Verbindung zwischen einer Geisterlegende und einer Liebesgeschichte: „Ihm gelang es, die Materie, die sich sonst nur als wütender Spuk präsentiert, dadurch menschlich und poetisch

1063 Vgl. Landmann, ‚Der Dibbuk‘ von An-Ski. Zur Aufführungsgeschichte, 132.

zu erfüllen, daß er zwischen dem Totengeist und seinem Opfer eine tiefe innere Beziehung schuf¹⁰⁶⁴, schrieb Salcia Landmann über den *Dibbuk*. Lea ist zu jung und unerfahren, um ihre Liebe zu formulieren und durchzusetzen. Sie kann sich gegen den dominierenden Vater ebensowenig wehren wie später gegen den sie beherrschenden Geist. Chanan ahnt sein Schicksal – um es abzuwenden, hat er sich dunklen Studien hingegeben, da er nur in dieser Richtung Hoffnung sah. Sender ist vor Reichtum blind geworden, für die Gefühle seines einzigen Kindes ebenso wie für den jungen Studenten, der bei und mit ihm ißt. Der Meschulach (Sendbote)¹⁰⁶⁵, eine der interessantesten Figuren des Dramas, spricht bereits im ersten Akt vom bevorstehenden Gericht, vom gebrochenen Gelöbnis und über Dibbukim. Er fungiert als Beobachter und kommentiert die Vorgänge, seine Funktion ist ähnlich der des Chores der antiken Tragödie.¹⁰⁶⁶

Sehr geschickt gelöst wurde die erste Begegnung der Liebenden: Lea tritt an Chanan heran, als er aus dem Hohelied¹⁰⁶⁷ rezitiert – seine Liebe zu ihr wird bei dieser einzigen Begegnung des Paares ohne weitere Erklärung deutlich. Deutlich ist auch die Warnung des Boten an Reb Sender: Als dieser die gelungenen Verhandlungen mit dem künftigen Schwiegervater im Bethaus feiern will, erzählt ihm der Meschulach ein Gleichnis (durch das Glas eines Fensters sieht man die Menschen, in einem versilberten Glas kann man nur noch sich selbst sehen), das dem Zuseher deutlich macht, daß Senders Blindheit Unheil bringen muß. Auch die Ankunft des Bräutigams ist überschattet, die Familie ist vom Weg abgekommen: „Ich glaubte schon, böse Geister hätten sich gegen uns verschworen ...“ („Mir iz shoy n arayngefalen a gedank makhshove, az di nisht-gute, rakhmone litslan, hobn zikh arayngemisht un lozn undz nisht forn ...“)¹⁰⁶⁸, kommentiert der zukünftige Schwiegervater Nachman die Beschwerden der Reise.

Das vom Toten geforderte Thoragericht ist Einstimmung zur Austreibung des Dibbuk, es erhöht die Spannung in derselben Weise, in der sich im Dramentext immer wieder Hinweise auf das kommende Unheil finden. Die Kommunikation des Wunderrabbis Asriel mit dem Dibbuk ist vom Zusammenprall zwischen dem

1064 Landmann, *Dibbuk-Exorzismen in der jüdischen Tradition*, 103.

1065 Im Glossar zum *Dibbuk* heißt es: „Meschulach: der Gesandte, der Bote. Der Meschulach übernahm im alten Osteuropa oft auch Aufträge christlicher Adelliger. Da der Beruf lange einsame Wanderungen erforderte, begünstigte er ungestörte Meditation und wurde daher gern von Kabbalisten ergriffen.“ An-Ski, *Der Dibbuk* (dt. Fassung von Bienek, Landmann), 81. Die Figur des Meschulach wurde auf Anregung Stanislawskis eingefügt, schreibt Joseph Landis im Vorwort zu seiner englischen Übersetzung. Vgl. Landis, *Three great Jewish Plays*, 15.

1066 Vgl. Landmann, „Der Dibbuk“ von An-Ski- Zur Aufführungsgeschichte, 129.

1067 Zum Hohelied siehe „*Shulamit oder Die Töchter des Morgenlandes* von Abraham Goldfaden (1879)“.

1068 An-Ski, *der dibuk*, 35 (jidd.), dt. Fassung von Bienek, Landmann, 42.

weisen, gütigen und gottesfürchtigen Asriel mit dem abtrünnigen jungen (Geist des) Chanan geprägt – die ruhige Haltung des Rabbis, die der ekstatischen bis hysterischen Sprache des Geistes gegenübergestellt wird, erhöht den dramatischen Effekt. Die Intensität der Liebe zwischen Chanan und Lea wird in der Schlußszene nochmals präsent – ihre Stärke überwindet den vom Rabbi gezogenen Bannkreis zwischen den Liebenden.

An-Ski nannte den *Dibbuk* auch *Zwischen zwei Welten*, ein Titel, der weitere Interpretationen herausfordert. Erst steht Chanan „zwischen zwei Welten“, als er von der erlaubten Lehre abweicht und sich mit der Kabbala zu beschäftigen beginnt, in der Hoffnung, Gold zu erzeugen und damit Leas Vater imponieren zu können. Diese Wanderung „zwischen den Welten“ hört auch nach Chanans Tod nicht auf, das Kennzeichen eines Dibbuk ist ja, „zwischen zwei Welten“ zu stehen, zwischen der Welt der Lebenden und der Totenwelt. In der jüdischen Tradition wird der Terminus „jene Welt“ für die Welt der Toten und auch für die Welt nach dem Erscheinen des Messias gebraucht. Der Dibbuk ist gefangen zwischen der profanen Welt der lebenden Menschen, er kann nicht in „jene Welt“, in die bessere, zukünftige, das kann er erst mit dem Tod Leas, die sich bewußt für „jene Welt“ an der Seite des Geliebten entscheidet. Die Figur des Meschulach, des Sendboten, ist die Verbindung zwischen den Welten, wie er immer wieder betont.

Der Autor selbst stand im Lauf seines Lebens ebenfalls „zwischen den Welten“, der Welt der russischen Intellektuellen und Revolutionäre und der jüdischen Welt.¹⁰⁶⁹ An-Ski schrieb jahrzehntelang Russisch, erst als er sich mit jüdischer Folklore befaßte, entschied er sich für die jüdische Welt.¹⁰⁷⁰

Im Rahmen dieser Arbeit können nur einige Wege der Interpretation des *Dibbuk* gezeigt werden, viele Passagen des Textes erinnern an Chanans Bemerkung über seine Beschäftigung mit der Kabbala: „Geheimnisse, Andeutungen ohne Ende ... doch den geraden Weg sieht man nicht.“ („soyers, remozim on a sof un dem glaykhn veg zet men nisht ...“)¹⁰⁷¹. Darin liegen der Reiz und die Faszination dieses Stückes, daraus und aus dem chassidischen (damals wie heute exotischen) Milieu nimmt es seine Spannung.

Die Form, in der es An-Ski gelingt, den Leser/Zuseher des Dramas zu fesseln, könnte nach Neugroschel als „postmodern collage“¹⁰⁷² bezeichnet werden. Die

1069 Siehe Werberger, Grenzgänger, Zwischenwelten, Dritte – Der jüdische Schriftsteller und Ethnograph S. Anskij, in: transversal, 5. Jg., 1/2004, 62–79.

1070 Vgl. Neugroschel, Introduction, XII.

1071 An-Ski, Der dibuk, 17 (jidd.), zitiert nach Abdruck in Di yidishe drame fun 20ten yorhundert; in Deutsch nach Landmanns Übersetzung, 26.

1072 Neugroschel, Introduction, XIV.

Handlung der einzelnen Bilder wird immer wieder von Erzählungen und Gleichnissen unterbrochen: Im ersten und dritten Akt wird über die Weisheiten und Wundertaten chassidischer Rabbiner berichtet. Der Meschulach spricht fast nur in Gleichnissen und Andeutungen. Auch die einzelnen Bilder sind je ein Genre für sich, wie Neugroschel formuliert: „Act I is a romance with an unhappy ending; Act II is virtually a musical with dance numbers and a macabre twist; Act III is a ghost story; Act IV is a trial and an exorcism with a bizarre and ambiguous outcome.“¹⁰⁷³

Trotz dieser dramaturgischen Uneinheitlichkeit, die zweifellos ein Grund für die zahlreichen mißglückten Inszenierungen des *Dibbuk* ist, wurde und wird das Drama immer wieder aufgeführt und bildet den Ausgangspunkt für weitere dramatische und choreographische Bearbeitungen des Stoffes.¹⁰⁷⁴ Außerdem wurde es u.a. ins Deutsche und Englische übertragen und auch außerhalb der jüdischen Theaterwelt nachgespielt. Die Gründe für den internationalen Erfolg des *Dibbuk* liegen meiner Ansicht nach einerseits in Sprache und Inhalt, andererseits aber auch in zeit- und rezeptionsbedingten Kriterien.

Die konzentrierte Atmosphäre und die von Mystizismen durchdrungene, aber doch naive Sprache des Textes wird auch in der jiddischen Literaturgeschichte gelobt.¹⁰⁷⁵ Zwei Lieder waren (und sind) besonders beliebt, ein Text, der als Rezitativ am Beginn des *Dibbuk* steht, und ein Wiegenlied. Noch bevor der Vorhang sich hebt, „bay a fuler fintsternish, hert zikh, vi fun der vayt, a shtil mistish gezang“:

Warum, warum	makhmes vos, makhmes vos
Stürzt die Seele	iz di neshome
Vom höchsten Gipfel	fun hekhster heykh
In den tiefsten Abgrund?	arop in tifstn grund?
Weil nur die gestürzte Seele	– dos faln trogt
Aufsteigen kann ...	dos oyfkumen in zikh ... ¹⁰⁷⁶

Nach dem Fallen des Vorhangs, in Stille und Dunkelheit, soll dieses Lied wieder ertönen. Sehr berührend ist auch das Wiegenlied, das Lea kurz vor ihrer Vereinigung mit Chanan, also ihrem Tod, ihren ungeborenen Kindern singt:

¹⁰⁷³ Neugroschel, Introduction, XIV.

¹⁰⁷⁴ Zu einzelnen Inszenierungen als Sprechstück, auch zu Verfilmungen, Opern, Tanz und Ballett vgl. Klöner, Die Legende Wachtangow(s).

¹⁰⁷⁵ Vgl. Birnboym, Sh. An-Ski, 230.

¹⁰⁷⁶ An-Ski, Der Dibbuk, 17, 69 (dt. Fassung von Bienek, Landmann); An-Ski, Der dibuk, 9, 60 (jidd.).

Eia Eia Kindelein	bayu bayu kinderlekh
Ohne Wieg und Windelein,	on a vig, on vindelekh
Tote, nicht geborene	toyte, nisht-geboyrene,
Vor der Zeit verlorene	on a tsayt farloyrene ... ¹⁰⁷⁷

Die poetische Sprache beeindruckt ebenso wie der Stoff, den es nicht nur in der jüdischen Welt gibt, sondern den die zeitgenössische Autorin Elsbeth Meyer-Neumann als „uralte[s], ewig menschliche[s] Motiv“ bezeichnet: „Liebe, stärker als der Tod, gegen starren Hochmut des Reichtums.“¹⁰⁷⁸ Das Faszinierende am *Dibbuk* ist aber nicht dieses im Theater hinlänglich bekannte Motiv, sondern die Besessenheit, die durch dieses Motiv ausgelöst wird, die wortwörtliche Inbesitznahme Leas durch eine Liebe, die auf einem Schwur basiert, ein Motiv, das auch dem „Drama in fünf Akten mit einem Prolog“ *Das Gelöbnis* (*Tkias Kaf*) von Perez Hirschbein zugrunde liegt.¹⁰⁷⁹

Nach Sol Liptzin stellte Hirschbein *Das Gelöbnis* 1907 in St. Petersburg fertig,¹⁰⁸⁰ in Jiddisch erschien es in New York 1916, vor dem *Dibbuk*, ob es An-Ski vertraut war, ist nicht bekannt. Wie schon der Titel sagt, geht es auch hier um einen Schwur: Dovidl und Chanele haben einander das Wort gegeben, sie wollen heiraten, und ihre Familien sind einverstanden. Da wird Dovidl krank, ein Jahr lang, und Chanele von ihren Eltern gedrängt, einen andern zu heiraten. Chanele soll Dovidl um ihre Freiheit bitten, will aber nicht. Die Mutter setzt ihr so zu, daß sie schließlich einwilligt. Als Chanele Dovidl um die Lösung des Schwurs bittet, stirbt Dovidl. Chanele, ihre Mutter und ihr Vater, der Müller Henoch, sind nun voller Furcht, weil Dovidl vor seinem Tod weder in die Lösung des Gelöbnisses eingewilligt noch ihnen verziehen hat. Der Vater fürchtet in einem Sturm um die Mühle, kann sie aber retten, die Mutter versucht ihre Schuld abzarbeiten, indem sie Bettler bewirtet und Gutes tut. Chanele aber wird krank und wirr, sie bereitet ihre Hochzeit vor, schließlich stirbt sie, bedeckt mit dem Hochzeitskleid und dem Schleier.

Anders als *Der Dibbuk* spielt *Das Gelöbnis* innerhalb einer Familie, mit nur wenigen Nebenfiguren und in der Hauptsache in und vor Henochs Mühle. Die Atmosphäre der Schuld und die daraus resultierende Besessenheit des Mädchens von seiner Liebe wirken beklemmend und ausweglos.

Den Katastrophen in beiden Texten liegt das Brechen eines Schwurs zugrunde. In beiden Fällen sind die Eltern oder ein Elternteil an diesem Bruch schuld, mit ih-

1077 An-Ski, *Der Dibbuk*, 68 (dt. Fassung von Bienek, Landmann); An-Ski, *Der dibuk*, 59 (jidd.).

1078 Meyer-Neumann, *Aus der Gedankenwelt des Dibbuk*, 499.

1079 Hirshbeyn, Perez. *Der tkias kaf*, in: *Gezamelte dramen*. 3. Band, herausgegeben v. Literarischen Verlag. New York: 1919, 167–206 (jidd.).

1080 Vgl. Liptzin, *The Flowering of the Yiddish Literature*, 159.

rer Gier nach Geld und sozialem Aufstieg, und in beiden Fällen büßen die Mädchen mit ihrem Tod dafür. Lea wie Chanele sind Prototypen des jüdischen Mädchens: gehorsam, ihren Eltern ohne Kritik zugeneigt, vertrauensvoll, bemüht, alles richtig zu machen. Beide stellen ihre Wünsche, ihre Liebe zurück, um dem Vater (Lea) bzw. der Mutter (Chanele) zu gehorchen, um sie glücklich zu machen. Die Entwicklung und Durchsetzung eines eigenen Willens ist bei der Figur der Lea durch ihre Mutterlosigkeit gehemmt. Niemand in ihrer Umgebung kümmert sich um das Mädchen, sie bleibt mit ihren Wünschen allein und ist zu schwach, um gegen ihren Vater zu rebellieren. Auf den ersten Blick anders steht es bei Chanele: Sie hat eine Mutter, doch diese hat auch ihre besondere Geschichte und damit ein Mittel, die unwillige Chanele zum Brechen des Schwurs zu animieren. Chaneles Schwester stand nämlich wie sie selbst, Chanele, ebenfalls kurz vor der Hochzeit, als sie starb, ein Verlust, den die Mutter nie verwand, den sie nun aber mit der Hochzeit der zweiten Tochter zu überwinden hofft. Chanele wird wie Lea zur Hochzeit gezwungen, auch sie ist zu schwach, um sich dem moralischen Druck, den ihre Eltern ausüben, entgegenzustellen. Die Schwäche der Mädchen nach außen wird zur selbstzerstörenden Kraft nach innen, beide sterben. Durch ihren Tod entfliehen sie dem Druck der Eltern (die längst ebenfalls leiden), um sich mit ihren Geliebten zu verbinden.

CHANELE, (*in befehlendem Ton*):

Meine Chuppe-Kleider! Was schweigt ihr? Er steht vor meinem Bett. Er gibt mir keine Ruhe ... Er will nicht verzichten. Ich soll mit ihm zur Chuppe gehen. Er wird getrieben von Welt zu Welt. Er findet keine Ruhe, bis er mit mir unter der Chuppe steht ... Seht ihr denn niemand hier in der Stube?

[...]

KHANELE :

mayne khupe-kleyder. vos shvaygt ihr? er shteht iber mayn bet. er lozt mikh nisht ruhen ... er shenkt nisht, ikh zol mit ihm tsu der khupe gehen. er vert fervogelt fun velt tsu velt. er vet keyn ruh nisht hoben, biz er vet unter der khupe mit mir nisht shtehn ... ihr zeht keynem nisht in shtub? ...

CHANELE, (*spricht, während man ihr die Kleider anzieht*):

Ich habe das Versprechen nicht gehalten ... Ich habe das Wort gebrochen ... Um meinetwillen ist er aus der Welt gegangen ... Man schickt ihn, daß er mich holt ... Er darf ohne mich nicht zurückkommen ...¹⁰⁸¹

¹⁰⁸¹ Hirschbein, Das Gelöbniß, 244f.

[...]

KHANELE, (*redt beys men tsiht oyf ihr di kleyder.*)

Kh'hob keyn tkies-kaf nisht gehalten ... Kh'hob dos vort gebrokhen ... tsulieb mir iz er fun der velt gegangen ... men traybt ihm, er zol mikh brengen ... er zol ohn mir nisht kumen ...¹⁰⁸²

Die Besessenheit der Mädchenfiguren Lea und Chanele läßt sich psychologisch und pathologisch interpretieren. Man kann sie im Terminus Hysterie fassen, und auch in den Zusammenhang mit Frau und Krankheit, mit dem weiblichen Körper und dem Eindringen eines männlichen Geistes bringen, je nach Lesart der Dramen.¹⁰⁸³ Fest steht aber, daß auch diesen Geisterstücken die reale Welt zugrunde liegt. Die Welt, in der Eltern versuchen, ihre Kinder am Alten, Althergebrachten festzubinden, sie darin festzuhalten und das Neue, das Moderne von ihnen fernzuhalten, auch wenn sie daran zerbrechen. Diese Dramen können auch als Zeugnisse einer Übergangszeit gesehen werden, des Übergangs von der traditionellen jüdischen Welt in die moderne Zeit, oder, um zum Inhalt der Besessenheitsstücke zurückzukommen, von einer Kultur, in der viele Mädchen ohne gefragt zu werden, verheiratet wurden, in eine moderne Zeit, in der die Mädchen ihre Partner zumindest mitwählten. Nach Sol Liptzin schrieb Hirschbein nach dem *Gelöbnis* als

“[...] contrasting drama [...] *Oifn Shaidveg (Parting of the Ways)*, in which he portrayed the new type of Jewish women, who dared to fashion her own fate. This theme had been popular on the Yiddish stage ever since Goldfaden had introduced it in the 1870's, because it was still a burning issue in Eastern European Jewish families.”¹⁰⁸⁴

Die Gründe für den Erfolg des *Dibbuk* liegen in der Wahl und Zusammenfügung seiner Stoffe und Motive und in der Sprache und Poesie des Textes. Zu diesen textimmanenten Gründen kamen äußere Bedingungen wie die Entwicklung der jiddischen Dramatik, die um 1920 dringend neuer Themen und Formen bedurfte. Leben und Bräuche der Chassiden waren schon vor dem *Dibbuk* auf der Bühne zu sehen, vor allem um Mißstände anzuprangern.¹⁰⁸⁵ Dazu gehörte die Verheiratung

1082 Hirshbeyn, *Der tkies kaf*, 204, 205 (jidd.).

1083 Zu „nervösen Krankheiten“ als „Inszenierungen weiblicher Handlungsräume“ siehe etwa Rütters, *Tewjes Töchter*, 242 f.

1084 Liptzin, *The Flowering of Yiddish Literature*, 159. Zu Goldfadens, aber vor allem Gordins und David Pinskis Frauengestalten vgl. „Selbstgewählte Partner und (manchmal) glückliche Ehen“.

1085 Ein Beispiel für ein *Dibbuk*stück in aufklärerischer Tradition ist etwa Moyshe Hurvits *Der Dibbuk*

junger Mädchen, die nicht durch Liebe, sondern durch die Interessen der Eltern und entsprechende Verträge zustande kam. Im *Dibbuk* nun ist beides enthalten: Die Darstellung einer geschlossenen jüdischen – der chassidischen – Welt und die Kritik daran, die aber nicht auf der Haskala, also auf Rationalismus, basiert, sondern auf einer Legende, die im Volksglauben wurzelt, die aber, wie oben beschrieben, auch als Modell für zeitgenössische Konflikte und die Auflösung der Tradition gesehen werden kann. Diese besondere Konstellation des *Dibbuk* traf auf ein jüdisches Publikum, das seinerseits nach jüdischer Erneuerung und Renaissance strebte. Im *Dibbuk* fand es die Elemente der geschlossenen jüdischen Welt und des tief verwurzelten Glaubens, nach der es sich mit nostalgischer Hingabe sehnte. In den Worten der Zeitgenossin Elsbeth Meyer-Neumann:

„Schauen wir aber von Osten, wo man die Kette der jüdischen Kulturtradition gewaltsam zerschneiden will, nach Westen, so wird hier der wundersame Wechselrhythmus alles Geschehens tröstlich offenbar. Wo immer in Westeuropa ein Hauch sittlicher Erneuerung sich zu regen beginnt, sieht man die alten jüdischen Ideale als kategorische Forderung aufs Neue wirksam werden. In dieser neu entstehenden Vertrautheit mit den einst allgemein anerkannten ethischen Bindungen liegt vielleicht der tiefste Grund für das Verständnis, das Ansky's Drama bei uns gefunden hat. Das gleichgerichtete sittliche Streben baut die Brücke zwischen Ost und West.“¹⁰⁸⁶

Beide Besessenheitsstücke brachten einen neuen Stoff auf die Bühne, der auch formal einige Neuigkeiten brachte, wie im Falle des *Dibbuk* die Darstellung der chassidischen Welt und die Darstellung einer Familie, deren Rhythmus von der Mühle, in der sie lebt, abhängt, im Falle des *Gelöbnis*. Wie An-Ski gelingt Hirschbein die Verschränkung der realen Welt mit einer imaginierten, wie auch ein zeitgenössischer Kritiker anmerkt:

„*Thias-Kaf* ist die charakteristischste dramatische Dichtung Hirschbeins, denn hier treffen die beiden charakteristischsten Züge seiner dichterischen Persönlichkeit zusammen: ein naturalistisches Streben nach unmittelbarem Erfassen und Ausschöpfen der Wirklichkeit und ein romantischer Lyrismus, voll Sehnsucht nach unsagbaren, erträumten Welten ...

[...]

oder *Der Wundermann*, das 1880 erfolglos im Wiener Ringtheater gezeigt wurde. Zu Stück und Rezeption vgl. Dalinger, *Begegnungen mit Dibbukim*, 230 f.
1086 Meyer-Neumann, *Aus der Gedankenwelt des Dibbuk*, 506.

Am wertvollsten scheint uns aber, daß die innere Motivierung in unserem Drama jüdisch genannt werden darf: der Tkias-Kaf – als heiliges Gelöbnis – vor Gott getan und nur vor Gott lösbar. Chanele verstößt – oder glaubt verstoßen zu haben – gegen die Macht dieser Sitte und das wird ihr zum Schicksal.¹⁰⁸⁷

Jedes der Dramen war – trotz der uneinheitlichen, schwierig zu inszenierenden Dramaturgie des *Dibbuk* – eine Herausforderung für die jiddischen Theaterensembles. Diese Herausforderungen trafen sich mit dem Streben nach Erneuerung und Modernisierung, Ziele, zu deren Durchsetzung in vielen Zentren und Stationen des jiddischen Theaters junge, ambitionierte Schauspieler zu anspruchsvollen Truppen zusammenfanden. Einer der ersten, die ein jiddisches Ensemble zur anspruchsvollen Inszenierung literarischer Dramen bildete, war der Autor des *Gelöbnis*‘, Perez Hirschbein, der von 1908 bis 1910 mit der „Hirschbein-Truppe“ eigene, aber auch ins Jiddische übersetzte Dramen der Weltliteratur erfolgreich aufführte.¹⁰⁸⁸ An-Skis *Der Dibbuk* gehört zu den Dramen, die das jiddische Theater reformierten.¹⁰⁸⁹ Beide Theaterstücke wurden oft nachgespielt, gedruckt, übersetzt und verfilmt.¹⁰⁹⁰ *Der Dibbuk* wurde in Wien in unterschiedlichsten Inszenierungen gezeigt, 1925 wurde hier die deutsche Version uraufgeführt.¹⁰⁹¹ *Das Gelöbnis (Tkias Kaf)* war in Wien erstmals in einer Aufführung vom Jugendverein „Ahavath-Zion“ zu sehen, im Mai 1919; in der Saison 1920/21 war es im Repertoire der Freien Jüdischen Volksbühne; nach Jacob Mestel wurde schon 1919/20 eine deutsche Fassung in der Regie von Egon Brecher am Wiener Komödienhaus gezeigt;¹⁰⁹² und im April

1087 [Anonym, vermutlich Jesekiel Lifschütz] Freie jüdische Volksbühne, in: Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 1, 1. Dezember-Hälfte 1920. Vgl. auch Otto Abeles: „Ein jüdisches Volksstück, wie es in keinem anderen Volke entstehen könnte. Ohne richtige Handlung, ohne dramatische Entwicklung, aber erfüllt von einer tiefen Ethik und ein echtes Zeugnis der Verbundenheit einfacher jüdischer Menschen mit Gott.“ Abeles, Hirschbeins Gelöbnis, in: Wiener Morgenzeitung, 9. Juli 1919.

1088 Zu Perez Hirschbein und zur Rezeption seiner Werke in Wien vgl. Dalinger, Quellenedition, 24, 137.

1089 Vgl. Mestel, Jacob. Unzer teater. New York: YKUF, 1943. 28 (jidd.).

1090 Einen ersten Ein- und Überblick über die Druckfassungen, Übersetzungen und Aufführungen des *Dibbuk* und des *Gelöbnis*‘ bieten die Eintragungen über An-Ski und Perez Hirschbein in Zylbercweig, Leksikon fun yidishn teater, vol. 1, 71–79 (An-Ski), 613–628 (Hirschbein) (jidd.).

1091 Zur Uraufführung des *Dibbuk* in Warschau durch die Wilnaer Truppe 1920 und zu den Wiener Aufführungen (1921 von der Jüdischen Bühne, 1922 von der Wilnaer Truppe, 1924 durch Maurice Schwartz als Solostück, 1925 in deutscher Sprache auf der Rolandbühne, 1926 und 1928 in hebräischer Sprache durch die Habima sowie zum Film *Der Dibbuk* 1937/38) vgl. Dalinger, Begegnungen mit Dibbukim, 235 ff.

1092 Mestels Angabe stammt aus dem Artikel über Hirschbein in Zylbercweig, Leksikon fun yidishn

1922 war das Drama in hebräischer Sprache, inszeniert von Leo Halpern mit dem Wiener Liebhaberkreis Habima, zu sehen.¹⁰⁹³

teater, vol. 1, 616 (jidd.). Zur deutschsprachigen Aufführung vgl. Wiener Morgenzeitung, 9. Juli 1919. Zu einer vermutlich jiddischen Aufführung vgl. Jüdisches Theater, 1. Jg., Nr. 1, 1. Dezember-Hälfte 1920.

1093 Zu jiddischen und hebräischen Aufführungen von Hirschbeins *Das Gelöbnis* (*Tkias Kaf. Der Handschlag*) in Wien siehe Dalinger, „Verloschene Sterne“, 79, 122, 271.

RESÜMEE UND ANREGUNG ZU WEITEREN THEMENBEREICHEN

Am Beginn dieser Arbeit stand die Zielsetzung, nach der Geschichte des jüdischen Theaters dessen Theatertexte aufzuarbeiten, sie sichtbar zu machen, dem Kanon der Theaterliteratur einzufügen und sie der weiteren theaterwissenschaftlichen Forschung und Analyse zu öffnen. Die Heterogenität des entsprechenden Textkorpus – seine sprachliche, formale, inhaltliche, durch Überlieferung bzw. Edition entstandene Vielfalt – verlangte nach einer diesen Besonderheiten entsprechenden Methode, die darauf Rücksicht nimmt und es ermöglicht, alle im gesteckten Rahmen enthaltenen dramatischen Texte zu berücksichtigen.

Jüdische Theaterstücke wurden in internen jüdischen Sprachen verfaßt (in Jiddisch, Hebräisch), aber auch in externen Sprachen wie etwa Deutsch und Russisch; in Wien aufgeführt wurden sie vor allem in Jiddisch und Deutsch (selten in Hebräisch). Die Vielfalt der Sprachen zeigt die Vielfalt der kulturellen Einflüsse, die in der Auseinandersetzung mit jüdischer Dramatik in mehrfacher Hinsicht evident wird. In linguistischer Beziehung wird der Einfluß der nichtjüdischen Umwelt in der jüdischen Dramatik durch den bewußten Einsatz der einzelnen Sprachen – auch in einem Werk – klar. In formaler Hinsicht ist die Einflußnahme der Entwicklungen auf den Wiener und New Yorker Bühnen, im deutschen und russischen Theater noch deutlicher. Die jüdischen Dramatiker verwenden dramatische und dramaturgische Formen, die aus den sie umgebenden Theaterliteraturen und -ereignissen stammen. Dabei ist zu bedenken, daß eine große Anzahl der Autoren, etwa die Schriftsteller der Wiener Moderne wie Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler, aber auch die Verfasser der sogenannten Jargonschwänke wie Arnold und Emil Golz, beiden Kulturkreisen angehörten, der jüdischen und der Wiener Tradition; ebenso wie viele der jiddischen Dramatiker, etwa An-Ski und David Pinski, sich am Beginn ihres Schaffens der russischen Literatur und dessen Theatergeschehen näher fühlten als einer spezifisch jüdischen Kultur. Die Durchdringung der Kulturkreise, im Falle der Dramatik der jeweils entwickelten sprachlichen und dramaturgischen Formen bis zur Verschmelzung zu einer besonders für die jüdische Dramatik kennzeichnenden, stellte sich als ein grundlegendes Faktum heraus und macht den Einfluß deutlich, den die nichtjüdische Theaterwelt auf die Wahl und Entwicklung der dramatischen Formen jüdischer Autoren hatte. Außer den linguistischen und formalen Einflüssen finden sich Motive und Gestalten aus der Weltliteratur in jüdischen Theatertexten, die sich bei aller Affinität zur Welt dramatik aber doch in einem

Punkt von dieser unterscheidet, und dieser Punkt liegt in ihrer Intention. Unterhaltung und Belehrung sind die erklärten Ziele der Verfasser jüdischer Theatertexte, wobei der Aspekt der Belehrung auch die Auseinandersetzung mit jüdischer Identität umfaßt. Demgemäß findet sich in allen Formen jüdischer Theatertexte die Beschäftigung mit dem jüdischen Selbstverständnis, ausgehend von unterschiedlichen Entwicklungen, etwa im Zeichen der Krise der Assimilation, die auf dem Beginn des rassistisch begründeten Antisemitismus fußt, oder auf einer Rückbesinnung auf nationale Werte, auf den jüdischen Nationalismus und Zionismus. Dabei darf nicht übersehen werden, daß sich das jüdische Leben mit Beginn der Moderne – der Mobilität, der Säkularisierung – grundlegend und bis in die kleinste Einheit der jüdischen Gemeinschaft, der Familie, änderte. Der Zerfall der traditionellen Welt machte das Entstehen der jüdischen Dramatik erst möglich, wie auch das Entstehen eines säkularen und professionellen jüdischen Theaters erst nach dem Aufbrechen der geschlossenen jüdischen Welt möglich geworden war. Dieser Zerfall, der Wandel des jüdischen Lebens von der Tradition in die Moderne, der eine Krise und Neubestimmung der jüdischen Identität bedingte und erforderte, ist zugleich die allen jüdischen Dramen inhärente Basis, wenn auch nicht ausgeformte Thematik. Damit korreliert die Breite und Gewichtung der Themenbereiche Liebe und Partnerwahl, Ehe und Familie sowie Antisemitismus. Aber auch die Theatertexte, die Geschichten und Personen aus der Zeit vor der Diaspora und Mythen und Legenden aufgreifen, spiegeln im Rückgriff auf die biblischen bzw. legendenhaften Stoffe den Bedarf nach Identitätsmodellen für die Gegenwart.

Die Breite und Vielfalt der Familiendramen verweist auf die zentrale Bedeutung der Familie innerhalb der jüdischen Geschichte und Kultur. Eine wichtige Stellung, die in dieser Arbeit nur in wenigen Facetten gezeigt werden konnte, nehmen dabei die Mädchen- und Frauengestalten ein. In der geschlossenen jüdischen Welt war die Frau die Hüterin der Familie, zuständig für deren Zusammenhalt und die Erziehung der Kinder. Der Aufbruch aus der Tradition in die Moderne, die Auflösung der hergebrachten Lebensweise, die Abkehr vom Glauben, der das tägliche Leben regelte, und deren Folgen veränderten das Leben jüdischer Frauen und Männer nachhaltig. Besonders die geänderte Rolle der Frauen wurde von jiddischen Dramatikern aufgenommen, um an ihr beispielhaft den Konflikt zwischen Moderne und Tradition aufzuzeigen. Dazu Sheva Zucker: „Because the woman was the guardian of the Jewish home and the one in charge of the education of the children, she became the focal point for the conflict between modernity and tradition that is the very essence of modern Yiddish literature.“¹⁰⁹⁴ Die unterschiedlichen judaisti-

1094 Zucker, *The Fathers on the Mothers and the Daughters*, 28.

schen bis historischen Ansätze zur Geschichte und Rolle der jüdischen Frau¹⁰⁹⁵ im Zusammenhang mit der Gestaltung der Mädchen- und Frauenrollen der jüdischen Dramatik zu untersuchen, wäre eine eigene Arbeit wert.¹⁰⁹⁶ Interessant wäre ferner der Vergleich von jüdischer Familienliteratur und -dramatik mit nichtjüdischer, etwa ausgehend von Peter von Matts Untersuchung *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*. Schon der Titel spiegelt die Unterschiede zwischen den Literaturen, denn wirklich verkommen und mißraten sind in der jüdischen Dramatik ganz wenige Figuren, und trotz aller Differenzen zwischen Familienmitgliedern gibt es keine Verstoßung oder Verfluchung der Kinder.

Im Lauf der Arbeit ergaben sich Fragestellungen, die hier als Anregung zu weiteren Forschungen genannt werden, etwa nach der zeitgenössischen Rezeption der „Trauerspiele der Assimilation“, deren Drucklegung zum Teil heftige Kontroversen auslöste. Auch die Frage nach den Dramen der Weltliteratur, die auf den jiddischen Bühnen oft gezeigt wurden, wäre weiterer Forschung wert. Zu den teilweise un- aufgearbeiteten Gebieten gehören ferner Propagandastücke sowie Dramen, deren Inhalt auf Märchen und Träumen basiert.

* * *

Das jüdische Theater und seine Texte sind durch die versuchte Auslöschung seiner Protagonisten ins Hintertreffen gekommen, ins Abseits, in die Verlängerung jenes Desinteresses und jener Verachtung, die den versuchten Genozid motiviert haben. Durch den Mord an seinen Schauspielern, Regisseuren, seinen Autoren und dem Publikum wurde diesem Theater und seiner Dramatik alles genommen, was es braucht: Körper und Stimme, die Menschen und ihre Sprache. Schon vorher das Theater eines Teils einer Minderheit, verschwand es praktisch vollständig aus dem Bewußtsein. Nach der Shoah war das Jiddische eine Kuriosität, die aber noch gesprochen wurde, das jiddische Theater existierte weiter in einzelnen Institutionen und Gruppen (Warschau, Bukarest, New York), die wenig Publikum hatten und zu wenige waren, um mithilfe der Geschichte von neuem eine Kontinuität und Tra-

1095 In der historischen Forschung wird die Rollenzuweisung der jüdischen Frau sehr unterschiedlich interpretiert, einerseits wird ihr ein verborgenes Matriarchat zugeschrieben, andererseits wird sie als unterdrücktes und schwaches Opfer gesehen. Hier nur je ein Beispiel für diese unterschiedlichen Sichtweisen: Herweg, *Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat*; Hödl, *Als Bettler in die Leopoldstadt. Galizische Juden auf dem Weg nach Wien*, 207 ff.

1096 In dementsprechenden Lehrveranstaltungen wurde diese Analyse bereits durchgeführt, alle Ergebnisse und Diskussionspunkte konnten hier aber nicht berücksichtigt werden. Die Frage nach der Gestaltung der Mädchen- und Frauenfiguren in jüdischen Dramen, mit Einbeziehung der Gender-Studies, ist ein Desiderat der Forschung.

dition zu begründen, wie sie notwendig gewesen wäre, um das Theater und seine dramatischen Texte nicht in alten Buchausgaben oder Archivkästen verschwinden zu lassen. Diese Situation ist einer langsamen, aber steten Änderung unterworfen. In den letzten zwei Jahrzehnten stieg das Interesse an der jiddischen Sprache, und, teilweise damit verbunden, zeigte sich der Bedarf nach einem jüdischen Theater¹⁰⁹⁷ in der Gründung entsprechender Theatergruppen, die sich auf die Geschichte berufen und in ihrer Suche nach spielbaren Texten, und nach Stücken für ihr Theater auch die Frage nach jüdischer Dramatik stellen bzw. auf den entsprechenden Korpus zurückgreifen.

Mit der vorliegenden Arbeit wird der Versuch gemacht, für einen bestimmten Ort und einen klar umrissenen Zeitraum die Weite der Möglichkeiten des jüdischen Theaters durch die Auseinandersetzung mit seiner Dramatik zu belegen. Ausgehend von der Aufarbeitung jüdischer Theatergeschichte in Wien, mit Unterstützung der theaterhistorisch und philologisch begründeten internationalen Auseinandersetzung mit jiddischen Theater texts sowie der deutschsprachigen theaterhistoriographischen und rezeptionsgeschichtlichen Forschung legt diese Arbeit die Basis für die Beschäftigung mit jüdischer Dramatik, wie sie vor 1938 (bzw. 1933) im deutschsprachigen Raum zu sehen und lesen war. Analog zur Aufarbeitung der Geschichte des jüdischen Theaters bildet sie einen Ausgangspunkt für weitere Erforschung und Analyse seiner Dramatik, um diese als potentiellen Teil der Theaterliteraturen und -entwicklungen einerseits sowie als Forschungsgegenstand der Theaterwissenschaft und -analyse andererseits ins Bewußtsein zu bringen. Damit wird die jüdische Dramatik aus dem Abseits herausgeholt und ihr sowohl innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung als auch der Theaterpraxis nach Jahrzehnten des Verdrängens und Vergessens wieder der Platz verschafft, der ihr aufgrund ihrer Vielfalt und Qualität zusteht.

1097 Siehe dazu etwa die „All About Jewish Theatre“-Website, die eine Vielzahl an aktuellen Hinweisen, Rezensionen und Artikeln zum jüdischen Theater heute, aber auch in der Geschichte enthält. <http://www.jewish-theatre.com/> [Zugriff: 16.10.09]

BIBLIOGRAPHIEN

DRAMENBIBLIOGRAPHIE

VERWENDETE ABKÜRZUNG :

NÖLA = Niederösterreichisches Landesarchiv, Theaterzensursammlung, jeweilige Kartonnummer.

DRAMEN-ANTHOLOGIEN :

Jüdisches Theater. Eine dramatische Anthologie ostjüdischer Dichter. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Alexander Eliasberg. Berlin, Wien: Benjamin Harz Verlag, 1920.

Epic and Folk Plays of the Yiddish Theatre. Translated and Edited by David S. Lifson. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

Three Great Jewish Plays in Modern Translation by Joseph C. Landis. New York: Applause, 1986.

God, Man, and Devil. Yiddish Plays in Translation. Translated and Edited by Nahma Sandrow. Syracuse University Press, 1999.

AN-SKI, SCHALOM (= SALOMON SEINWIL RAPOPORT)

Der Dibbuk (Zwischen zwei Welten), in: An-Ski, Sch. Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Dramen. Verlag „An-Ski“. Wilna, Warschau, New York: 1928 (jidd.); ferner in: Di yidishe drame fun 20ten yarhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 2, 7–60 (jidd.).

Der Dibbuk. Dramatische Legende in vier Bildern. Hg. Horst Bienek. Frankfurt am Main: Insel, 1989, 13–69.

Der Dybuk. Dramatische Legende in vier Akten. Aus dem Jüdischen übersetzt von Arno Nadel. Berlin: Verlag Ost und West, Leo Winz, 1921. [Einzigste vom Dichter autorisierte Übertragung.]

Zwischen zwei Welten (Der Dybuk) (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA 729.

The Dybbuk. Edited and Translated by Joseph C. Landis, in: Three Great Jewish Plays. Ed. by Joseph C. Landis. New York: Applause, 1986, 21–68.

The Dybbuk or Between Two Worlds. Translated by Joachim Neugroschel, in: The Dybbuk and the Yiddish Imagination. A Haunted Reader. Edited and Translated from the Yiddish by Joachim Neugroschel. New York: Syracuse University Press, 2000, 3–52.

ASCH, SCHALOM

Die Familie Grossglück. Komödie in drei Akten. Berlin: Fischer, 1909.

Gott der Rache. Ein Drama in drei Akten. Warschau: 1922 (jidd.).

Der Gott der Rache. Drama in drei Akten. Berlin: S. Fischer, 1907.

God of Vengeance, in: *Three Great Jewish Plays*. Ed. by Joseph C. Landis. New York: Applause, 1986, 73–113.

Sabbatai Zewi. Tragödie in drei Akten (sechs Bildern) mit einem Vorspiel und einem Nachspiel. Berlin: S. Fischer, 1908.

AUER

Der Schabes-Goi (Der Feuermann). Drei Aufzüge (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 45 S.), in: NÖLA 729.

AUERBACH, ISRAEL

Mose. Volkstragödie in drei Aufzügen, einem Vor- und einem Nachspiel. Berlin, Wien: Harz, 1925.

BEDA (= FRITZ LÖHNER)

Der getaufte Enkel, in: NÖLA 656 (Intimes Theater 1909) und 729 (Jüdische Bühne, 1914).

BEER-HOFMANN, RICHARD

Der Graf von Charolais. Ein Trauerspiel, in: Beer-Hofmann, Richard. Werke in sechs Bänden. Bd. 4. Hg. u. mit einem Nachw. v. Andreas Thomasberger. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1994, 5–235.

Jaákobs Traum. Ein Vorspiel, in: Beer-Hofmann, Richard. Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe. Werke in sechs Bänden. Bd. 5. Hg. u. mit einem Nachw. v. Norbert Otto Eke. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1996, 5–109.

BERNSTEIN, HENRI

Israel. Ein Stück in drei Aufzügen. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Rudolph Lothar. Berlin: Theaterverlag Eduard Bloch, o. J. [Unter diesem Titel 1926 auf der Rolandbühne aufgeführt, unter dem Titel *Der Jude Justin Gutlieb* im Jüdischen Kulturtheater.]

BEROSI, VIKTOR

Jüdische Weltherrschaft, in: Teller, Davids Witz-Schleuder, 319–322. Nachgedruckt in: Veigl, Hans (Hg.) Luftmenschen spielen Theater. Jüdisches Kabarett in Wien 1890–1938. Wien: Kremayr & Scheriau, 1992, 193–196.

CIRIKOV siehe TSCHIRIKOW, EUGEN

DYMOV, OSSIP

Höre Israel (Shma Yisroel). Ein Drama in 3 Akten, in: Dymow, Ossip. Dramen und Erzählungen. New York: Bialistoker Center, 1943, 11–57 (jidd.).

Der Sänger seiner Trauer (Yoshke muzikant; Der zinger fun zayn troyer). A drame in 3 aktn mit a prolog un epilog. Rige: farlag ‚bilike – bikher‘ [o. J.] (jidd.)

Die nichtgeborenen Kinder. Melodram in 4 Akten von Ossip Dymow (Inhaltsangabe), in: NÖLA 729.

EIGENFELD

Fluch der Liebe. Lebensbild in fünf Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729.

FEINMANN, Z.

Der tapfere Held. Singspiel in vier Bildern, Musik: L. Mogulesco (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 38 S.), in: NÖLA Volkssänger 14.

FEUCHTWANGER, LION.

Jud Süß. Schauspiel in drei Akten (vier Bildern). (Maschinengeschriebener Text, A4, Wienbibliothek)

FRIEDMANN, ARMIN UND NERZ, LUDWIG

Paula Pelikans Pleite. Komödie in drei Akten. NÖLA, Theaterzensursammlung.

GANZERT, ALBERT (= AVRUM HALPERT)

Die Grenze. Ein Schicksal unter 600 000. In drei Akten. Wien: Gsur&Co, 1936.

GOLDFADEN, ABRAHAM (= AVROM, AVRUM GOLDFADN)

Oisgeklibene Schriftn. Sulamith und Bar Kochba. Musik zu 28 Liedern aus 8 Operetten. Einleitung und Redaktion von Shmuel Rotshanski. Hg. Josef Lifshitz Fonds von der Literatur-Gesellschaft beim YIVO Buenos Aires 1963 (jidd.).

- Bar Kochba oder Die letzten Tage Jerusalems, in: Oisgeklibene Shriften. Literarische Gesellschaft des YIVO in Argentinien, 1963, 105–205 (jidd.).
- Bar Kochba. Historische Operette in vier Bildern. Für das Kindertheater bearbeitet von Michael Gelbart. New York: 1945 (jidd.).
- Bar Kochba. Musikalische[s] Melodrama in vier Akten und einem Prolog mit 14 Bildern (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Peter. Scheunenviertel-Theater. Jüdische Schauspieltruppen und jiddische Dramatik in Berlin (1900–1918). Berlin: Fannei & Walz, 1995, 165–196.
- Das X. Gebot. Komische Operette (Zaubermärchen) in 5 Akten, 10 Verwandlungen und 28 Bildern. Krakau: Druck und Verlag von Josef Fischer, 1896 (jidd.).
- Die beiden Kune-Lemel. Operette mit Gesängen und Tänzen in 4 Acten und 8 Bildern. Warschau: Baumritter u. Gonschor, 1887 (jidd.).
- Die Opferung Isaaks (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 75 S.), in: NÖLA, Volkssänger 14.
- Die Zauberin (Di Kishefmakherin). Operette in 5 Akten und 6 Bildern. Warschau o. J (jidd.).
- La Maga (= Di kishufmakerin, Die Zauberin, Koldunie, Koldunye oder Die Hexe). Operetta con danze e canti in cinque atti e otto quadri, in: Bertolone, Paola. L'esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish. Rom: Bulzoni Editore, 1993, 73–140 (italienisch).
- Judith. Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729.
- König Ahasver. Singspiel in vier Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA, Volkssänger 14.
- Schmendrik oder Die komische Hochzeit. Eine Komödie in drei Akten. Warschau: L. Morgenshtern, 1907 (jidd.).
- Schulamiss oder Bass-Jeruscholajm. Musikalische melodrame in rejmen in 4 aktn un 15 bilder. Transkription in die lateinische Schrift von Christian Tobias Lange, in: Lange, Christian T. Dramaturgische und theatrale Strategien bei der Bearbeitung von Legendenstoffen in der jiddischen Dramatik am Beispiel von Goldfadens „Shulamiss“ und An-Skis „Der Dibbek“. Magisterarbeit. München: 1995, 101–146 (basiert auf der Buenos-Aires-Ausgabe bzw. deren 2. Auflage 1972).
- Shulamit oder Die Tochter Jerusalems. Musikalisches Melodram in Reimen in vier Akten und 15 Bildern, in: Oisgeklibene Shriften. Literarische Gesellschaft des YIVO in Argentinien, 1963, 33–104 (jidd.).
- Sulamith. Orientalisches, musikalisches Melodram in vier Akten (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 135–164.

GOLZ, EMIL UND ARNOLD

Frau Pessl in Venedig. Burleske in drei Akten. NÖLA, Theaterzensursammlung.

GORDIN, JACOB

Der jüdische König Lear (Der jidisher kenig lir). Drama in vier Akten. Warschau: Druck N. Starowolski, [o.J.] (jidd.).

Der Unbekannte. Ein Drama in 4 Akten, mit Prolog, in: Jakob Gordins Dramen, Bd. 2 (Prachtausgabe). [o.O.] Verlag vom „Kreis der Freunde Jacob Gordins“, 1911 (jidd.).

Der wilde Mensch. Lebensbild in vier Akten (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 211–224.

Die Schchite (Das Schechten) (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 22 S.), in: NÖLA 729.

Gott, Mensch und Teufel. Drama in vier Akten und einem Prolog. Herausgegeben von M. Yevalensko. New York: 1903 (jidd.).

Das Geld (= Neuübersetzung von Gott, Mensch und Teufel), in: Die Welt, Jg.X/1906, Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9.

Gott, Mensch und Teufel. Drama in vier Akten und Prolog (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 225–244.

Herschele Dubrowner (= Gott, Mensch und Teufel). Drama in vier Akten mit Prolog (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 245–256.

God, Man, and Devil. Ins Englische übersetzt und herausgegeben von Nahma Sandrow. Nach dem jiddischen Text publiziert in New York 1903 von der Internastyonale Bibliotek Kompanye. In: God, Man, and Devil. USA: Syracuse University Press, 1999, 29–95.

Mirele Efros (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 18 S.), in: NÖLA 729.

Mirele Efros. Drama in vier Akten (jidd.). Warschau, [1908], ferner in: Di yidishe drame fun 20ten yarhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 79–144.

Mirele Efros. Drama in vier Aufzügen, in: Jüdisches Theater, Bd.1, 197–326.

Sappho. Lebensbild in vier Akten. New York: 1907 (jidd.).

The Kreuzer Sonata. Adapted from the Yiddish by Langdon Mitchell. New York: Harrison Grey Fiske, 1907. (engl.)

GRONEMANN, SAMMY

Jakob und Christian. Komödie. Typoscript (Central Zionist Archives, Jerusalem).

HALLE-WOLFFSOHN, AARON

Leichtsinn und Frömmerei. Ein Familiengemälde in drei Aufzügen. Transkribierter Neudruck der in hebräischen Lettern gesetzten Ausgabe Breslau 1796. Mit einem Nachwort hg. v. Gunnar Och und Jutta Strauss. St. Ingberg: Röhring, 1995.

HEIJERMANS, HERMAN

Ghetto. Schauspiel in drei Aufzügen. Aus dem Holländischen übersetzt von Paul Raché. Leipzig: Philipp Reclam [o. J.].

HERZ, JOSEPH

Esther oder Di belohnte Tugend. Aine Posse in fier Abschnitten nebst Ainigen noch nicht gedruckten Gedichten in jidisch-daitscher Mundart. Fürth: Verlag von S. B. Gusdorfer, 1854, ist abgedruckt in Copeland, Robert M. *The Language of Herz's Esther: A Study in Judeo-German Dialectology*. Edited, with transliteration, commentary, and lexicology, by Robert M. Copeland and Nathan Süsskind. University, Ala.: University of Alabama Press. 1976.

HERZL, THEODOR

Das neue Ghetto. Schauspiel in 4 Akten. Wien, Berlin: Löwit, 1920.

Im Speisewagen. Ein elegischer Schwank, in: Teller, Davids Witz-Schleuder, 44–53.

Im Speisewagen. Elegischer Schwank (maschingeschriebenes Manuskript, Spielfassung, 6 S.), in: NÖLA 729.

HIRSCHBEIN, PEREZ (PERETZ)

Der Tkies-kaf, in: *Gesammelte Dramen*. Dritter Band. New York: Literarischer Verlag, 1919, 166–206 (jidd.).

Das Gelöbnis (Der Tkies-kaf). Drama in fünf Aufzügen und einem Prolog, in: *Jüdisches Theater*, Bd. 2, 199–246.

A farworfener winkel. In vier Bildern. Wilna: 1915 (jidd.).

Farworfen Vinkel. A Play in Four Acts, in: *Epic and Folk Plays of the Yiddish Theatre*, 29–64.

Di puste kretshme. Ein Volksstück in vier Akten. Wilna: 1913/14 (jidd.).

Grüne Felder. New York: 1935 (jidd.), ferner in: *Di yidishe drame fun 20ten yar-hundert*. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., 1977, vol. 2, 61–106.

Green Fields (Grüne Felder). Ins Englische übersetzt und herausgegeben von Nahma Sandrow. Nach dem jiddischen Text *Grüne Felder (Trylogie)* im Vilnaer

Farlag fun B. Kletskin (Vilnius 1929). In: *God, Man, and Devil*. Syracuse University Press, 1999, 96–138.

HOLITSCHER, ARTHUR

Der Golem. Berlin: Fischer, 1908.

HOROWITZ, MOSES (= HURWITZ)

Der Prinz von Bethlehem. Operette (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA 729.

Der Stamm David. Singspiel in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 48 S.), in: NÖLA, Volkssänger 14.

Jakob und Esau. Biblische Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729.

Schabse Zwi (= Shabtai Zvi) Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 28 S.), in: NÖLA 729.

KOBRIN, LEO

Der Dorfs-Jung (Yankel Boyla). A Fizzer Drama. Warschau: 1920 (jidd.), ferner in: *Di yidishe drame fun 20ten yarhundert*. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 299–357.

Yankel Boyla, in: *Epic and Folk Plays of the Yiddish Theatre*, 104–140.

Riverside Drive. Drama in drei Akten. New York: 1942 (jidd.).

KORNFELD, PAUL

Jud Süß, in: *Drei jüdische Dramen. Mit Dokumenten zur Rezeption*. Hg. v. Hans-J. Weitz unter Mitwirkung von Michael Assmann. Göttingen: Wallstein-Verlag, 1995, 189–270.

KULBAK, MOSHE

Jakob Frank. Drama in drei Akten. Aus dem Jiddischen übersetzt von Hermann Hakel. (Diese Übersetzung befindet sich beim Nachlaßverwalter Emmerich Kolic.)

LATEINER, JOSEF

Blimale oder Die Perle von Warschau. (Die Perle von Warschau oder Die Blutbeschuldigung). Krakau: Verlag von A. Faust, 1903 (jidd.).

Das jüdische Herz. Volksstück mit Gesang und Tanz (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 33 S.), in: NÖLA 729.

- Der wahre Jude. Gesangsposse in vier Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 40 S.), in: NÖLA 729.
- Die Sedarnacht [!] (Die Osternacht). Volksstück in vier Akten (Berliner Zensurtext), in: Sprengel, Scheunenviertel-Theater, 197–210.
- Gabriel oder Chinke und Pinke. Lebensbild in vier Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 37 S.), in: NÖLA, Volkssänger 14.
- Mutterherz. Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA 729.

LEIVICK, H.

- Der Golem. Dramatisches Poem in acht Bildern. Warschau: 1921 (jidd.).
- The Golem, in: Three Great Jewish Plays. Ed. by Joseph C. Landis. New York: Applause, 1986, 121–254.

LEWIN, SALLY

- Die einzige Lösung. Ein Stück von jüdischer Not und jüdischem Aufbau. Musik von Daniel Sambursky. Hg. v. der Zionistischen Vereinigung für Deutschland, 1932. UA Berlin, 8. Dezember 1931. (Leo Baeck Institute, Archives, New York)

MEISELS, ABISCH

- Kapitän Dreyfuss. Schauspiel in vier Akten und sieben Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 38 S.), in: NÖLA 729.
- Von Sechestow nach Amerika. Revue in 15 Bildern (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 101 S.), in: YIVO Archives, Abisch Meisels Coll. RG. 428 (jidd.).
- Von Sechistow bis Amerika. Fun sechisstaw bis amerika. Eine Revue in 15 Bildern. A rewi in 15 bilder. Aus dem Jiddischen übersetzt und herausgegeben von Brigitte Dalinger und Thomas Soxberger. Wien: Picus, 2000.
- / Prisament, Salo. Der Golem von Prag. Sage in drei Akten (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 12 S.), in: NÖLA 729.
- / Prisament, Sh. Der goylem. Musikalische Legende in vier Akten. Musik von Prisament. Warschau: Verlag Sh. Goldfarb, 1926 (jidd.).

MOSENTHAL, SALOMON HERMANN VON

- Deborah. Volks-Schauspiel in vier Acten. Wien: Daberkow's Verlag, (o. J.).

MOSER, BEN-ZION

- Der Reuige. Wien, Brünn: Max Hickl Verlag, o. J. (um 1923) (jidd.).

NORDAU, MAX

Doktor Kohn. Ein Lebenskampf. Berlin: Ernst Hofmann & Co. o.J. [Erstdruck vermutlich: Doktor Kohn. Bürgerliches Trauerspiel aus der Gegenwart. Berlin: Ernst Hofmann&Co., 1899.]

PEREZ, JIZCHOK LEIB

Bay Nakht oyfn Altn Mark. Ein Stück in vier Akten, in: Dramatische werk. Bd. 9. Hg. v. Verlag „Yidish“, New York: 1920. (jidd.).

Bay Nakht oyfn Altn Mark. Kritische Ausgabe und Interpretation von Khone Shmeruk. New York: YIVO, 1971 (jidd.).

Die Nacht auf dem alten Markt. Ein Spiel in vier Akten. Nach dem Jüdischen von Hugo Zuckermann. Eingeleitet von Martin Buber. Wien, Berlin: Löwit, 1920.

Night in the Old Market. A Mystery in Two Parts after I. L. Peretz. Adapted by Alexis Granovsky, Translated by Joseph Gordon, in: The Drama Review, vol. 29, Nr. 4 (T 108), Winter 1985, 96–122.

Di goldene keyt. Ein chassidisches Familiendrama, in: Dramatische werk. Bd. 9. Hg. v. Verlag „Yidish“, New York: 1920 (jidd.), ferner in: Di yidishe drame fun 20ten yarhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 2, 161–225 (jidd.).

Die goldene Kette. Chassidisches Familiendrama in drei Akten, in freier Nachdichtung übertragen von Freed Weininger, in: Die Seelenwanderung einer Melodie. Die Bücher der Goldenen Pawe, 153–229.

Die goldene Kette. Das Drama einer chassidischen Familie. Übertragen von Siegfried Schmitz. Wien, Berlin: Löwit, 1917 und 1920.

Die Schwestern. Ein Akt, in: Jüdisches Theater, Übersetzung v. Alexander Eliasberg, Bd. 1, 81–103.

Schwestern. Ein Drama in einem Akt, in: NÖLA 656, Intimes Theater 1909. (Maschinschriftliches Manuskript, 25 S.)

Nach der Beerdigung. Ein Akt, in: Jüdisches Theater, Bd. 1, 105–119.

PINSKI, DAVID

Der ewige Jude. Tragödie in einem Akt, in: Meshihim. Dramen. Hrsg. von der David Pinski Bücher Incorporation. Warschau: Farlag Ch. Brzoza, (o. J.), 3–36 (jidd.).

Der ewige Jude. Drama in einem Akt. Übersetzt von Leo Goldhammer, in: Unsere Hoffnung. Monatsschrift für die reifere jüdische Jugend. 4. Jg./1907, 26–42.

Der Schatz. Komödie in vier Akten. Deutsch von Fega Frisch. Berlin: Bloch, [1910].

Die Familie Zwi. Drama in vier Aufzügen, in: Jüdisches Theater, Bd. 2, 3–122.

- Die Familie Zwi. Tragödie in drei Akten, in: NÖLA 656, Intimes Theater 1909. (Handschriftliches Manuskript, 66 S.)
- Die Mutter. Drama in drei Akten. Warschau: Verlagsgesellschaft Zentral, 1913 (jidd.).
- Eisik Scheffel. Ein jüdisches Arbeiterdrama in drei Akten. Übersetzt und eingeleitet von Martin Buber. Berlin: Jüd. Verlag, 1905.
- Jakob der Schmied, in: Di yidishe drame fun 20ten yarhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 217–298 (jidd.).
- Jakob der Schmied. Schauspiel in vier Akten. Deutsch von Fega Frisch. Berlin: Eduard Bloch, 1911.
- Glücksvergessen. Drama in einem Akt, in: Dramen, Bd. 1. New York: 1918 (jidd.).
- Vom Glück vergessen (Glücksvergessen). Einakter (maschingeschriebenes Manuskript, Spielfassung, 13 S.), in: NÖLA 656.
- Vom Glück vergessen. Schauspiel in einem Akt. Übersetzt von Leo Goldhammer, in: Unsere Hoffnung. Monatsschrift für die reifere jüdische Jugend. 3. Jg./1906, 628–640.

RAKOW, NOKHEM

- Chantsche in Amerika. Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 22 S.), in: NÖLA 729.
- Bas Zechide (Die einzige Tochter). Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 28 S.), in: NÖLA 729.

RAPP, ARTHUR UND HAIM, RUDOLF

- Die Würstelbraut. Posse in drei Akten. NÖLA, Theaterzensursammlung.

REHFISCH, HANS J.

- Die Affäre Dreyfus, in: Hans J. Rehfisch. Ausgewählte Werke. Hg. v. d. Dt. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin (DDR): Rütten & Loening, 1967, 335–457.

SCHNITZLER, ARTHUR

- Professor Bernhardi. Komödie in fünf Akten, in: Schnitzler, Arthur. Das weite Land. Dramen 1909 – 1912. Frankfurt am Main: Fischer, 2001 (8), 149–294.

SCHOLEM ALEJCHEM

- Die Schatzgräber (Napoleon d'Or) (= Der Schatz). Komödie in vier Akten. Aus dem Jiddischen übersetzt von Hermann Hakel (und Reinhard Federmann). (Diese Übersetzung befindet sich beim Nachlaßverwalter Emmerich Kolovic.)

- Der große Gewinn (Dos groyse gevins). Ein Volksstück in 4 Akten (A folksshpil in fir akten), in: Sholem Alejchem. Ale werk fun Sholem Alejchem. Sholem Alejchem folksband oysgabe. New York: 1917, 151–256 (jidd.); ferner in: Di yidishe drame fun 20ten yorhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 145–216 (jidd.).
- The Jackpot (Der große Gewinn; 200.000). A Folk-Play In Four Acts. Translated by Kobi Weitzner and Barnett Zumoff. New York: Workmen's Circle, 1989, 7–18.
- Schwer zu sein ein Jud' (Shver tsu zayn a Yid.) A komedie in fier akten mit a forshpiel un mit a epilog. Geshriben in yohr 1914. In: Sholem Aleykhem. Fun tsvay velten. Dramatishe shriften. (Ale werk fun Sholem Alejchem 20.) Spetsiele Morgn-Frayhayt oysgabe. New York: 1937, 5–164 (jidd.).
- Tewje (= Tobiah) der milchiger. A familienbild in fier akten. Geshriben in yohr 1915. In: Sholem Alejchem. Fun zwey velten. Dramatishe shriften. (Ale werk fun Sholem Alejchem 20.) Speziale Morgn-Freyheyt oysgabe. New York: 1937, 165–235.
- Verstreut und Versprengt. Schauspiel in drei Aufzügen, in: Jüdisches Theater, Bd. 1, 123–193.

SCHORR, ANTSCHEL

- Die Amerikanerin oder Das Mädrl von der West. Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 50 S.), in: NÖLA 729.

SCHWARZ, P. (PEREZ ODER PAUL)

- Reb Herschele Chošid [= Schwarz P.] Reb Moire Nachrend'l. Charaktergemälde in fünf Aufzügen. Wien: Druck von U. Klopff und Alex. Eurich, 1858, 2. Auflage 1865.
- Reb Jone. Lustspiel in fünf Aufzügen. Proßnitz: Druck von Ignaz Rottberger, 1864.
- Reb Simmel Andrichau. Ein Purim-Lustspiel in vier Aufzügen. Wien: Selbstverlag des Autors, 1878.

TABORI, EMIL

- Der Rabbiner. Komisches Lebensgemälde, in: NÖLA, K. 86, Kleinkunsth Bühnen, Reklame 1925.
- Madame Dreifuss, in: NÖLA, K. 86, Kleinkunsth Bühnen, Reklame 1925.

TSCHIRIKOW, EUGEN

- Die Juden. Schauspiel in 4 Aufzügen. Deutsch von Georg Polonskij. München: Verlag Dr. J. Marchlweski & Co, 1904.

WACHSMANN, JAKOB

Malwinka will asoj. Posse in drei Szenen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 14 S.), in: NÖLA 729.

WEISER, KARL

Rabbi David. Schauspiel in fünf Aufzügen. Zum erstenmale aufgeführt am 4 März 1894 am Hoftheater zu Meiningen. Leipzig: Reklam (o.J.).

WERNER, ALFRED

Purim. Ernst-heitere jüdische Oper. Musik von Ignatz Waghalter. 4 Bilder mit Prolog und Epilog (maschineschriebenes Manuskript, 15 S.), in: Leo Baeck Institute and Archives, New York. Coll. Alfred Werner, Part 4 (Personal)/F 4.

ZALATAREWSKY, ISIDORE

Auf der Aelter in Amerika. Operette in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 24 S.), in: NÖLA 729.

ZWEIG, ARNOLD

Ritualmord in Ungarn (Die Sendung Semaels). Jüdische Tragödie in fünf Aufzügen. München: Kurt Wolff Verlag, 1920.

ZWEIG, STEFAN.

Jeremias. Eine dramatische Dichtung in neun Bildern, in: Zweig, Stefan. Tersites. Jeremias. Zwei Dramen. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben und mit Nachbemerungen versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2002 (3), 117–327.

TEXTE OHNE ANGABE DES AUTORS

Elische Ben Avue. Lebensbild in vier Aufzügen (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 30 S.), in: NÖLA 729.

Frommer Chouset mit sein Weib. Kurzer Dialog und ein Lied (handgeschrieben, 4 S.), in: NÖLA, Volkssänger 14, Edelhofer 31. 10. 1903.

Malke Schwu (handschriftliches Manuskript, Spielfassung, 28 S.), in: NÖLA 729.

LITERATURVERZEICHNIS

- [Anonym] Drama, Yiddish, in: *The Jewish Encyclopaedia*. Hg. Isidore Singer et al. New York, London: 1907. vol. IV, 653–654.
- [Anonym] Jakob Gordin, in: *Die Welt*, Jg. X/Nr. 1, 5. Jänner 1906.
- A.K., Edelhofer's Volksorpheum, in: *Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift*, 22. April 1904.
- Adler, Ruth. *Women of the Shtetl: Through the Eyes of Y. L. Peretz*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1980.
- Ahasvers Spur. *Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden“*. Hg. von Mona Körte und Robert Stockhammer. Leipzig: Reclam, 1995.
- Andreas-Grisebach, Manon. Kornfeld, Paul, in: *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Hg v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000, 334–336.
- Aust, Hugo. Haida, Peter. Hein, Jürgen. *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. Hg. v. Jürgen Hein. München: C. H. Beck, 1989.
- Bartal, Israel. *Staatlicher Antisemitismus in Osteuropa*, in: *Universalgeschichte der Juden. Von den Ursprüngen bis zur Gegenwart. Ein historischer Atlas*. Hg. v. Eli Barnavi, Hg. d. deutschen Ausgabe Frank Stern. Kartographie Michel Opatowski. Wien: Christian Brandstätter, 1993, 190–191.
- Bathrick, David. *1925 Jud Süß by Lion Feuchtwanger is published*, in: *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*. Ed. by Sander L. Gilman and Jack Zipes. New Haven, London: Yale University Press, 1997, 435–439.
- Baum, Jutta u. Och, Gunnar. *Nachwort*, in: *Halle-Wolffsohn, Aaron. Leichtsinn und Frömmerei. Ein Familiengemälde in drei Aufzügen. Transkribierter Neudruck der in hebräischen Lettern gesetzten Ausgabe Breslau 1796. Mit einem Nachwort*, hg. v. Gunnar Och und Jutta Strauss. St. Ingberg: Röhring, 1995.
- Baum, Jutta. *Queen Esther*, in: *History of Yiddish Studies. Winter Studies in Yiddish Volume 3*. Ed. by Dov-Ber Kerler. Chur (u.a.): Harwood Academic Publishers, 1991, 71–79.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. ‚Lokalformel‘ und ‚Bürgerpatent‘. *Ausgrenzung und Zugehörigkeit in der Posse zwischen 1815 und 1860*, in: *Porrman, Maria. Vaßen, Florian (Hg.) Theaterverhältnisse im Vormärz. Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 2001, 7. Jahrgang*. [o. O.]: Aisthesis Verlag, 2001, 139–173.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. *February 18, 1926. Playwrights and theater critics in the Weimar Republic assume the role of advocates for justice*, in: *Yale Companion*

- to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996. Ed. by Sander L. Gilman and Jack Zipes. New Haven, London: Yale University Press, 1997, 455–463.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. Rehfisch, Hans José, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Hg v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000, 479–480.
- Bechtel, Delphine. Cultural transfers between „Ostjuden“ and „Westjuden“. German-Jewish intellectuals and Yiddish culture 1897–1930, in: Leo Baeck Institute. Year Book 42 (1997), 67–83.
- Beck, Knut. Nachbemerken des Herausgebers, in: Zweig, Stefan. Tersites. Jeremias. Zwei Dramen. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2002 (3), 329–356.
- Belkin, Ahuva. Introduction, in: Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas. Ed. by Ahuva Belkin. Tel Aviv: Assaph Book Series, 2008, 1–9.
- Belkin, Ahuva. Salvation Now? Ideology and Parody in Abraham Goldfaden's *Messiah Time?!*, in: Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas. Ed. by Ahuva Belkin. Tel Aviv: Assaph Book Series, 2008, 115–130.
- Belkin, Ahuva. The ‚Low‘ Culture of the *Purimshpil*, in: The Yiddish Theatre: New Approaches. Ed. by Joel Berkowitz. Oxford, Portland/Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003, 29–43.
- Ben-Samuel. Der Golem von Arthur Holitscher, in: Unsere Hoffnung. Monatschrift für die reifere jüdische Jugend. 6. Jg./1909, 78–79.
- Bentley, Eric. The Life of Drama. London: Methuen & Co, 1965.
- Bercovici, Israil. Geshikte fun yidishn teater. Unveröffentlichtes Manuskript (jidd.).
- Bergmann, Hugo. Jaakobs Traum, in: Der Jude. Eine Monatsschrift. Berlin, Wien: Löwit, 1919. Jg. 4, Heft 9, 418–419.
- Berkowitz, Joel (ed.) Yiddish Theatre: New Approaches. Oxford, Portland/Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003.
- Berkowitz, Joel. Introduction: Writing the History of the Yiddish Theatre, in: Yiddish Theatre: New Approaches. Ed. by Joel Berkowitz. Oxford, Portland/Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003, 1–25.
- Berkowitz, Joel. Performing American History on the Yiddish Stage. Unpublished Paper, given at the Jewish Theatre Conference in London, June 2002.
- Berkowitz, Joel. Shakespeare on the American Yiddish Stage. Iowa City: University of Iowa Press, 2002. (Studies in Theatre History & Culture. Edited by Thomas Postlewait).
- Bertolone, Paola. The Text of Goldfaden's *Di kishefmakherin* and the Operetta Tradi-

- tion, in: *The Yiddish Theatre: New Approaches*. Ed. by Joel Berkowitz. Oxford, Portland/Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003, 77–86.
- Best, Otto F. *Mameloschen. Jiddisch – Eine Sprache und ihre Literatur*. Frankfurt am Main: 1988.
- Bialik, Ilana. Audience Response in the Yiddish ‚Shund‘ Theatre, in: *Theatre Research International*, vol. 13, no. 2, Summer 1988. Oxford University Press in Association with the International Federation for Theatre Research. Oxford: University Press, 1988, 97–105.
- Birnboym, Jacob. Perez Hirschbein, in: *Di yidishe drame fun 20ten yarhundert*. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 2, 231–235 (jidd.).
- Birnboym, Jacob. Sh. An-Ski, in: *Di yidishe drame fun 20ten yarhundert*. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 2, 229–231 (jidd.).
- Bodendorfer, Gerhard. Die Verwertung rabbinischer Texte in Schalom Aschs Roman *Der Nazarener*, in: *Zwischenwelt 8. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich*. Hg. v. Armin Eidherr, Karl Müller, im Auftrag der Theodor Kramer Gesellschaft. Klagenfurt: Drava, 2003, 199–222.
- Bodenheimer, Alfred. Zweig, Arnold, in: *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Hg v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000, 633–638.
- Braun, Christina von. Antisemitische Stereotype und Sexualphantasien, in: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995, 180–191.
- Brenner, David A. „Making Jargon Respectable“: Leo Winz ‚Ost und West‘ and the Reception of Yiddish Theatre in Pre-Hitler Germany, in: *Leo Baeck Institute. Year Book 42 (1997)*, 51–66.
- Brude-Firnau, Gisela. 1895. The author, feuilletonist, and renowned foreign correspondent Theodor Herzl turns toward Zionism and writes the manifesto *The Jewish State*, in: *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*. Ed. by Sander L. Gilman and Jack Zipes. New Haven, London: Yale University Press, 1997, 219–226.
- Buber, Martin. Zum Geleit, in: *Perez. Drei Dramen. Die Nacht auf dem alten Markt. Die goldene Kette. In Fesseln*. Wien, Berlin: Löwit, 1920, 9–13.
- Bulat, Mirosława M. „From Goldfaden to Goldfaden“ in Cracow’s Jewish Theatres, in: *The Yiddish Theatre: New Approaches*. Ed. by Joel Berkowitz. Oxford, Portland/Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003, 139–155.
- Cala, Alina. *Modernity and Jewish Women in Poland between the Wars* (Based

- on the YIVO collection of Jewish Youth Autobiographies). Vortrag, gehalten anlässlich der interdisziplinären Konferenz „Wien, Berlin, Prag: Modernity, Migration and Minorities between the Wars“, Belfast, 13.–15. September 2000 (ungedruckt).
- Coffin, Edna Amir. The Binding of Isaac in Modern Israeli Literature, in: Michigan Quarterly Review 22/1883, 429–444.
- Copeland, Robert M. The Language of Herz's Esther: A Study in Judeo-German Dialectology. Edited, with transliteration, commentary, and lexicology, by Robert M. Copeland and Nathan Süsskind. University, Ala.: University of Alabama Press, 1976.
- Dalinger, Brigitte. Popular Jewish Drama in Vienna in the 1020s, in: Jewish Theatre: A Global View. Ed. by Edna Nahshon. Leiden, Boston: Brill, 2009, 175–196.
- Dalinger, Brigitte. *Die jüdische Heldin oder Herz und Hand fürs Vaterland*. Patriotismus im jüdischen Theater, in: transversal. Zeitschrift des Centrums für Jüdische Studien, Graz/Innsbruck: StudienVerlag, 2/2008, 25–31.
- Dalinger, Brigitte. „Schund“, „Jargon“ und schöner Schein. Jüdische Erfahrung/en im jüdischen Theater, in: Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation, Antisemitismus, Zionismus. Hg. v. Frank Stern, Barbara Eichinger. Wien: Böhlau, 2009, 427–437.
- Dalinger, Brigitte. Interkulturalität, Kulturtransfer und das jüdische Theater, in: transversal. Zeitschrift des Centrums für Jüdische Studien, Graz/Innsbruck: StudienVerlag, 2/2007, 15–36.
- Dalinger, Brigitte. „Galizianer“ in Wien. Zur Darstellung „östlicher Juden“ im jiddischen Theater und Film.“, in: Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion. Hg. v. Armin A. Wallas. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002 (Conditio Judaica 38), 35–46.
- Dalinger, Brigitte. „Jüdalj mit dem Wandersack“ bricht „auf nach Tel Aviv“. Zionismus und populäres jiddisches Theater, in: Das Jüdische Echo. Zeitschrift für Kultur und Politik, vol. 47, Tischri 5759, Oktober 1998, 250–256.
- Dalinger, Brigitte. „Verloshene Sterne“. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Wien: Picus, 1998.
- Dalinger, Brigitte. Yiddish Theater in Vienna, in: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia (CD-ROM). Ed. by Moshe Shalvi et al. Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd., 2006.
- Dalinger, Brigitte. Aus der chassidischen Welt in die moderne Zeit. Jizchok Leib Perez' Darstellung jüdischer Identitäten im Drama „Die goldene Kette“, in: Das Jüdische Echo. Europäisches Forum für Kultur und Politik, vol. 48, Tischri 5760, Oktober 1999, 115–122.

- Dalinger, Brigitte. Begegnungen mit Dibbukim. Chassidische Mystik im modernen Wiener Theater zwischen 1880 und 1938, in: Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte 2000. Hg.v. Julius H. Schoeps, Karl E. Grözinger, Willi Jasper, Gert Mattenklott. Berlin, Wien: Philo, 2000, 229–250.
- Dalinger, Brigitte. Jiddische Dramen aus Wien, in: Zwischenwelt 8. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich. Hg. v. Armin Eidherr, Karl Müller, im Auftrag der Theodor Kramer Gesellschaft. Klagenfurt: Drava, 2003, 57–71.
- Dalinger, Brigitte. Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien (Conditio Judaica 42. Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte. Hg. v. Hans Otto Horch in Verbindung mit Alfred Bodenheimer, Mark H. Gelber und Jakob Hessing). Tübingen: Niemeyer, 2003.
- Dalinger, Brigitte. Zurück zum Volk. Vorwärts zur Politik. Melodram und Zeitstück im jüdischen Theater der dreißiger Jahre, in: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Hg. v. Hilde Haider-Pregler, Beate Reiterer. Wien: Picus, 1997, 279–291.
- Denscher, Barbara u. Peschina, Helmut. Kein Land des Lächelns. Fritz Löhner-Beda 1883–1942. Salzburg, Wien, Frankfurt am Main: Residenz, 2002.
- Di froyen. Women and Yiddish. Tribute to the Past – Directions for the Future. Hg. v. National Council of Jewish Women New York Section & Jewish Women's Resource Center. New York: 1997.
- Ehrenreich, Chaim. Nachruf auf Ben-Zion Wittler, in: Forward, 16. Juni 1961.
- Eke, Norbert Otto. „Wandle – schau – höre *Jisro-El!* Richard Beer-Hofmanns „Historie von König David“, in: Beer-Hofmann, Richard. Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe. Werke in sechs Bänden. Bd. 5. Hg. u. mit einem Nachw. v. Norbert Otto Eke. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1996, 537–566.
- Elstun, Esther N. Richard Beer-Hofmann. His Life and Work. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1983.
- Federmann, Reinhard. Di goldene Kejt. Eine jiddische Zeitschrift in Tel Aviv mit Gedichten von Abraham Suzkewer und Marc Chagall, in: Die Pestsäule. Monatsschrift für Literatur und Kulturpolitik. Herausgeber Reinhard Federmann. Wien, Heft 2, Oktober 1972, 103–112.
- Fetting, Hugo (Hg.) Von der Freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Bd. 1: 1889–1918; Bd. 2: 1919–1933. Leipzig: Reclam, 1987.
- Fraiman, Sarah. Judaism in the Works of Beer-Hofmann and Feuchtwanger. New York (u.a.): Peter Lang, 1998.
- Freie Jüdische Volksbühne, Pressestimmen. Verlag des Gründungskomitees der Jüdischen Künstlerbühne Ges.m.b.H. Wien: 1921.

- Frieden, Ken. 1898. Sigmund Freud's Passover dream responds to Theodor Herzl's Zionist dream, in: *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*. Ed. by Sander L. Gilman and Jack Zipes. New Haven, London: Yale University Press, 1997, 240–244.
- G[ordon], M[el]. An Introduction, in: *The Drama Review, Jewish Theatre Issue*, vol. 24, nr. 3 (T87), September 1980, 2–4.
- Geiger, Ludwig. Max Nordau, Doktor Kohn, in: *Allgemeine Zeitung des Judentums*, Jg. 62/1898, Nr. 51, 605–606.
- Geiger, Ludwig. Th. Herzl: Das neue Ghetto, in: *Allgemeine Zeitung des Judentums*, Jg. 62/1898, Nr. 7, 78–81.
- Gelber, Mark H. *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Gelber, Mark H. Stefan Zweig, Jiddisch und die ostjüdische Kultur, in: *Zwischenwelt 8. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich*. Hg. v. Armin Eidherr, Karl Müller, im Auftrag der Theodor Kramer Gesellschaft. Klagenfurt: Drava, 2003, 103–114.
- Geschlossene Vorstellung. *Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941*. Hg. v. d. Akademie der Künste. Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im April 1992 in der Akademie der Künste, Berlin. Berlin: Edition Hentrich, 1992.
- Geser, Guntram u. Loacker, Armin (Hg.) *Die Stadt ohne Juden*. Film Archiv Austria, Edition Film und Text 3. Wien: 2000.
- Glau, Angelika. *Jüdisches Selbstverständnis im Wandel. Jiddische Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1999.
- Göllner, Renate. Abschied vom Judentum? Bemerkungen zur Emanzipationsgeschichte jüdischer Frauen, in: Hödl, Sabine u. Keil, Martha. *Die jüdische Familie in Geschichte und Gegenwart*. Berlin, Bodenheim bei Mainz: Philo, 1999, 142–160.
- Gorin, Bernard. *Di geshykhte fun yidishn teater*. 2 Bd. New York: Max N. Mayzel, 1923 (2), (jidd.).
- Gronius, Jörg W. Klarheit, Leichtigkeit und Melodie. Theater im Jüdischen Kulturbund Berlin, in: *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941*. Hg. v. d. Akademie der Künste Berlin. Berlin: Hentrich, 1992, 67–94.
- Grosz, Ronald. Der Talmud im Feuer der Jahrhunderte, in: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995, 111–116.
- Grözinger, Elvira. „Judenmauschel“. *Der antisemitische Sprachgebrauch und die*

- jüdische Identität, in: Sprache und Identität im Judentum. Hg. v. Karl E. Grözinger. Wiesbaden: Harrassowitz 1988 (Jüdische Kultur 4), 173–198.
- Grözinger, Elvira. Die jiddische Kultur im Schatten der Diktaturen. Israil Bercovici – Leben und Werk. Berlin, Wien: Philo, 2002.
- Grözinger, Karl E. Sprache und Identität – Das Hebräische und die Juden, in: Sprache und Identität im Judentum. Hg. v. Karl E. Grözinger. Wiesbaden: Harrassowitz 1988 (Jüdische Kultur 4), 75–90.
- Grunwald, Max. Arnold Zweigs „Ritualmord in Ungarn“, in: Dr. Bloch's Oesterreichische Wochenschrift, 31. Oktober 1919.
- Guide to the YIVO Archives. Compiled and edited by Fruma Mohrer and Marek Web. New York: 1998.
- Haider-Pregler, Hilde. „Jeder Zeit ihre Kunst.“ Karl Farkas und die österreichische Revue der Zwischenkriegszeit, in: Die Welt des Karl Farkas. Hg. v. Marcus G. Patka, Alfred Stalzer. Begleitpublikation zur Ausstellung „Sie werden lachen. Die Welt des Karl Farkas“ des Jüdischen Museums Wien, 2001. Wien: Holzhausen, 2001, 25–44.
- Haider-Pregler, Hilde. Die große Zeit der Wiener Kleinkunst. Positionen der Unterhaltungskultur von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Monika Kiegler-Griensteidl, Volker Kaukoreit (Hg.): Kringel, Schlingel, Borgia: Materialien zu Peter Hammerschlag. Wien: 1997, 113–141.
- Haider-Pregler, Hilde. Tarnungen und (Ent-)Täuschungen. Emigranten in Österreich, in: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Hg. Hilde Haider-Pregler, Beate Reiterer. Wien: Picus, 1997, 256–277.
- Hakel, Hermann. Jiddisch – Sprache einer zweitausendjährigen Wanderung, in: Lynkeus. Dichtung. Kunst. Kritik. Hg. v. Hermann Hakel, Nr. 25, Sept. 1983, 1–36.
- Halkin, Hillel. „Night in the Old Marketplace“ – An Afterword, in: Prooftexts – A Journal of Jewish Literary History 1992, vol.12, iss. 1, 91–95.
- Haller, P. Das „Jüdeln“, in: Wiener Morgenzeitung, 12. Mai 1926.
- Hampicke, Evelyn. Von dargestelltem Antisemitismus und antisemitischer Darstellung. Unpublizierter Vortrag, gehalten in Mainz 2001.
- Hanak, Werner. *Frau Breier aus Gaya meets The Jazz Singer*: Zwischen Bühne und Leinwand, Wien und New York, in: Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation, Antisemitismus, Zionismus. Hg. v. Frank Stern, Barbara Eichinger. Wien: Böhlau, 2009, 463–481.
- Hanak, Werner. Kasperl Nestroy Werbezirk. Kleine Archäologie einer Theaterlandschaft, in: Wien II. Leopoldstadt. Die andere Heimatkunde. Hg. von Werner Hanak und Mechthild Widrich. Wien, München: Brandstätter, o. J. [1999], 122–141.

- Hanak, Werner. Leopoldstädter Ortmetamorphosen. Eine theateranalytische Reise zu den Schauplätzen der Dramen der Rolandbühne in den Jahren 1919 bis 1926 sowie zu den „gesprochenen Orten“ der „Leopoldstädter Jüdischen Lokalposen“. Diplomarbeit. Wien: 1994.
- Hannover, Joyce. Gelebter Glaube. Die Feste des jüdischen Jahres. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1998 (4).
- Hausenbichl, Angelika M. „Wie ein Mantel ohne Kern.“ Jüdische Identitätssuche im Theater und anderen Kulturinstitutionen. Diss. Wien: 2008.
- Hausenbichl, Angelika M. Nathan Birnbaum – Seine Bemühungen um das jüdische Theater und die jüdische Kultur. Diplomarbeit. Wien: 2001.
- Haybäck, Eva Maria. Der Wiener „Simplicissimus“ 1912 – 1974. Versuch einer Analyse des Kabarett mit längster Bestandzeit im deutschen Sprachraum. Diss. Wien: 1976.
- Hein, Jürgen (Hg.) Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: 1973.
- Hein, Nina Beate. Automats and Marionettes in the Yiddish Theatre of the 1920s. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags, gehalten in Oxford im Juni 1999.
- Helmes, Günter. „Qual und Leiden ließen meine Flügel neu sprießen.“ Über Entwürfe und Skizzen zu Richard Beer-Hofmanns *Die Historie von König David*, in: Richard Beer-Hofmann, „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Sammelband der Beiträge eines Symposiums in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg, am 25. und 26. Oktober 1995. Paderborn: Igel Wissenschaft, 1996. (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende. Hg. v. Michael M. Schardt, Bd. 9), 119–133.
- Henry, Barbara. Jakob Gordin's Dialogue with Tolstoy: *Di Kreytser Sonata* (1902), in: Jewish Theatre: A Global View. Ed. by Edna Nahshon. Leiden, Boston: Brill, 2009, 25–48.
- Herweg, Rachel Monika. Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1994.
- Herzog, Andreas. Feuchtwanger, Lion, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Hg v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000, 141–145.
- Hoberman, Jim. Bridge of Light. Yiddish Film between two Worlds. New York: Schocken Books, 1991.
- Hoffmann, Daniel. Die Gewißheit des Glaubens – Richard Beer-Hofmanns und Moritz Heimanns jüdische Dramen, in: Richard Beer-Hofmann, „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Sammelband der Beiträge eines Symposiums in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg, am

25. und 26. Oktober 1995. Paderborn: Igel Wissenschaft, 1996. (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende. Hg.v. Michael M. Schardt, Bd. 9), 101–118.
- Hoffmann, Daniel. Die Masken des Lebens – Die Wiener Moderne im Lichte jüdischer Hermeneutik, in: Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Daniel Hoffmann. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 2002, 235–270.
- Holbok, Sándor. Jüdische Kindheit zwischen Tradition und Assimilation, in: Hödl, Sabine u. Keil, Martha. Die jüdische Familie in Geschichte und Gegenwart. Berlin, Bodenheim bei Mainz: Philo, 1999, 123–140.
- Holtmann, Alfred. Die Hosenrolle. Variationen über das Thema das Weib als Mann. München: 1925.
- Holzer, Rudolf. Wiener Volks-Humor. Harfenisten und Volkssänger. Wien: Wilhelm Andermann, 1943.
- Huesman, Heinrich. Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielpläne, Inszenierungen. München: Prestel, 1983.
- Hyman, Paula E. Gender and Assimilation in Modern Jewish History. The Roles and Representation of Women. Seattle&London: University of Washington Press, 1997 (2).
- Incze, Alexander: Die erfolgreichste Schriftstellerin der Neuen Welt. Zur 100. Wiener Aufführung von *Dreimal Hochzeit*, in: Die Bühne, Jg. 5, Nr. 165, Wien, 5. Jänner 1928.
- Isenberg, Noah W. *October 29, 1920* Paul Wegener's *Der Golem: Wie er in die Welt kam* debuts in Berlin, in: Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996. Ed. by Sander L. Gilman and Jack Zipes. New Haven, London: Yale University Press, 1997, 384–389.
- Jaroš, Karl. Esther. Geschichte und Legende. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1996.
- Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas. Ed. by Ahuva Belkin. Tel Aviv: Assaph Book Series, 2008.
- Jewish Theatre: A Global View. Ed. by Edna Nahshon. Leiden, Boston: Brill, 2009.
- Jewish Women in Historical Perspective. Ed. by Judith R. Baskin. Detroit: Wayne State University Press, 1998 (2).
- Joseph, D. Gastspiel der Petersburger Schauspielgesellschaft, in: Ost und West, Jg. 4/1904, Heft 12, Sp. 853–860.
- Jüdische Lebenswelten. Hg. v. Andreas Nachama und Gereon Sievernich. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin: Berliner Festspiele, Jüdischer Verlag, Suhrkamp Verlag: 1991.

- Jung-Hofmann, Christina. Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes der Weimarer Republik. (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band 40. Hg. v. Dieter Kafitz, Franz Norbert Mennemeier und Erwin Rotermond.) Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien : Peter Lang, 1999.
- Kadison, Luba. Buloff, Joseph. On Stage, Off Stage. Memories of a Lifetime in the Yiddish Theatre. Cambridge, MA.: Harvard University Library, 1992.
- Kafka, Franz. Tagebücher 1910–1923. Hg. v. Max Brod. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1983.
- Kanfer, Stefan. Stardust Lost. The Triumph, Tragedy, and *Mishugas* of the Yiddish Theater in America. New York: Alfred A. Knopf, 2006.
- Karner, Doris Andrea. „Lachen unter Tränen“. Jüdisches Theater in Ostgalizien und der Bukowina. Diss. Wien: 2001.
- Karner, Doris Andrea. Jüdische Identitäten in der Prager Theaterszene zwischen 1910 und 1939. Diplomarbeit. Wien: 1997.
- Kaufman, Rhoda Helfman. The Yiddish Theater in New York and the Immigrant Jewish Community: Theater as Secular Ritual, Diss., New York (o. J.).
- Kilcher, Andreas B. Einleitung, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000, V–XX.
- Klanska, Maria. Emanzipationswege galizischer Jüdinnen im 20. Jahrhundert. Zu den Autobiographien von Ella Schapira, Mischket Liebermann, Helene Deutsch und Salka Viertel, in: Gelber, Mark H. Horch, Hans Otto. Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien. Tübingen: Niemeyer, 1996, 141–162.
- Kleinewefers, Antje. Das Problem der Erwählung bei Richard Beer-Hofmann. Hildesheim: G. Olms, 1972.
- Klökener, Bernhard. Halle-Wolffsohn, Aaron (1756–1835), in: Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. Hg. v. Heide Hollmer, Albert Meier, unter Mitarbeit v. Lars Korten, Thorsten Kruse. München: Beck, 2001, 125–126.
- Kloner, Andreas Matthias. Die Legende Wachtangow(s). Über die Entstehungs-, Aufführungsgeschichte und Rezeption von Shlomo An-Skis „Der Dibbuk“. Diplomarbeit. Wien: 1999.
- Klotz, Volker. Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Kohlbauer-Fritz, „La belle juive“ und die „schöne Schickse“, in: „Der schejne Jid“.

- Das Bild des jüdischen Körpers in Mythos und Ritual. Hg. v. Sander L. Gilman, Robert Jütte, Gabriele Kohlbauer-Fritz. Wien: Picus, 1998, 109–121.
- Kölch, Martina. Euchel, Isaak Abraham (1758–1804), in: Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. Hg. v. Heide Hollmer, Albert Meier, unter Mitarbeit v. Lars Kornten, Thorsten Kruse. München: Beck, 2001, 59–61.
- Kriegleder, Wynfrid. Mosenthal, Salomon, Hermann Ritter von, in: Literatur Lexikon. Hg. v. Walther Killy. Bertelsmann Lexikon Verlag, Bd. 8.
- Krobb, Florian. Die schöne Jüdin: Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Literatur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna. The Polish *Shulamis*: Jewish Drama on the Polish Stage in the Late 19th-Early 20th Centuries, in: Jewish Theatre: A Global View. Ed. by Edna Nahshon. Leiden, Boston: Brill, 2009, 81–97.
- Kupschinsky, Elke. Dreyfus – eine Staatsaffäre im Spiegel der Literatur, in: Jüdische Lebenswelten. Hg. v. Andreas Nachama u. Gereon Sievernich. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin: Berliner Festspiele, Jüdischer Verlag, Suhrkamp: 1991, 555.
- Landis, Joseph C. Three Great Jewish Plays. New York: Applause, 1986.
- Landmann, Salcia. ‚Der Dibbuk‘ von An-Ski. Zur Aufführungsgeschichte, in: An-Ski. Der Dibbuk. Frankfurt am Main: Insel, 1989, 117–138.
- Landmann, Salcia. Dibbuk-Exorzismen in der jüdischen Tradition, in: An-Ski. Der Dibbuk. Frankfurt am Main: Insel, 1989, 85–116, 103.
- Lange, Christian T. Dramaturgische und theatrale Strategien bei der Bearbeitung von Legendenstoffen in der jiddischen Dramatik am Beispiel von Goldfadens „Shulamiss“ und An-Skis „Der Dibbuk“. Magisterarbeit. München: 1995.
- Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme. Theater als moralisch-pädagogische Anstalt, in: Texte zur Theorie des Theaters. Hg. u. kommentiert von Klaus Lazarowicz, Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 1993, 529–533.
- Levinson, Pnina Navé. Was wurde aus Saras Töchtern? Frauen im Judentum. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohr, 1993 (3).
- Levy, Emanuel. The Habima – Israel's National Theater 1917–1977. New York: 1979.
- Levy, Shimon. Yiddish and Hebrew Theatre: On Dramatic Space and Audience, in: Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas. Ed. by Ahuva Belkin. Tel Aviv: Assaph Book Series, 2008, 101–113.
- Lifson, David S. The Changing Image of the Jew on Stage, in: Yiddish. A quarterly Journal Devoted to Yiddish and Yiddish Literature. Ed. Joseph C. Landis. vol. 5, 1983, nos. 2–3. Flushing, N. Y.: Queens College Press, 1984.

- Lifson, David. S. Introduction, in: *Epic and Folk Plays of the Yiddish Theatre*. Translated and Edited by David S. Lifson. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, 13–22.
- Liptzin, Sol. *Biblical Themes in World Literature*. Hoboken/New Jersey: 1985.
- Liptzin, Sol. *Richard Beer-Hofmann*. New York: Bloch Publication, 1936.
- Liptzin, Sol. *The Flowering of Yiddish Literature*. London, New York: Thomas Yoseloff, 1963.
- Lotter, Friedrich. *Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen gegen Juden*, in: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995, 60–78.
- Lötzsch, Ronald. *Jiddisches Wörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Duden, 1992 (2).
- Malleier, Elisabeth. *Jüdische Frauen in Wien (1816–1938). Wohlfahrt – Mädchenbildung – Frauenarbeit*. Diss. Wien: 2000.
- Matt, Peter von. *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendisaster in der Literatur*. München, Wien: Carl Hanser, 1995.
- Mayer, Anton. *Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle. Biographie und Werkauswahl*. Wien: Edition Atelier, 1993.
- Mayer, Ulrike. *Theater für 49 in Wien 1934–1938*. Diss. Wien: 1994.
- Mazower, David. *Yiddish Theatre in London*. Published by The Museum of the Jewish East End for the Exhibition of 30 June – 8 August 1987 at the National Theatre. London: 1987.
- Meisels, S[amuel]. *Herman Heijermans, der Ghettoschilderer*, in: *Menorah*, 3. Jg., Dez. 1925, Nr. 12.
- Melnik, Josef. „Die Juden“ von Eugen Tschirikow, in: *Ost und West*, Jg. 4/1904, Heft 10, Sp. 714–716.
- Melodrama. *Themes in Drama 14*. Edited by James Redmond. Cambridge University Press, 1992.
- Mendes-Flohr, Paul. *Zion und die Diaspora. Vom babylonischen Exil bis zur Gründung des Staates Israel*, in: *Jüdische Lebenswelten. Essays*. Hg. v. Andreas Nachama, Julius H. Schoeps, Edward van Voolen. Frankfurt am Main: Jüdischer Verl., Suhrkamp, 1992 (2).
- Menkes, W. *Das jüdische Drama*, in: *Allgemeine Zeitung des Judentums*. Ein unparteiisches Organ für alles jüdische Interesse. Berlin, Jg. 83/1919, Nr. 35/29. August 1919 und Nr. 37/12. September 1919.
- Mestel, Jacob. *Teater, di bine-drame*. New York: 1934 (jidd.).
- Mestel, Jacob. *Unzer teater*. New York: YKUF, 1943 (jidd.).

- Meyer, Michael A. Jüdische Identität in der Moderne. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1992.
- Meyer-Neumann, Elsbeth. Aus der Gedankenwelt des Dibbuk, in: Der Morgen, Berlin, Jg. 2/1926, H. 5.
- Milgrom, Josephine. The Binding of Isaac. The Akedah – a Primary Symbol in Jewish thought and art. Berkeley/California, 1988.
- Miron, Dan. A Traveler Disguised. The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1996.
- Nahshon, Edna. Introductory Essay: What is Jewish Theatre?, in: Jewish Theatre: A Global View. Ed. by Edna Nahshon. Leiden, Boston: Brill, 2009, 1–11.
- Naygreshl, Mendl. Di moderne yidishe literatur in Galitsie (1904–1918), in: Fun noentn over. New York: kultur-kongres, 1955, 366–398 (jidd.).
- Neugebauer, Wolfgang. Antisemitismus und Rechtsextremismus nach 1945: alte Stereotype – neue Propagandamuster, in: Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995, 346–359.
- Neugroschel, Joachim. Introduction, in: The Dybbuk and the Yiddish Imagination. A Haunted Reader. Edited and Translated from the Yiddish by Joachim Neugroschel. Syracuse University Press, 2000.
- Novershtern, Abraham. Between Dust and Dance: Peretz's Drama and the Rise of Yiddish Modernism, in: Prooftexts – A Journal of Jewish Literary History 1992, vol. 12, iss. 1, 71–90.
- Nuy, S. Paul Kornfeld, Jud Süß: Studie zu einer dramatischen Bearbeitung, Salzburg, 1995.
- Ofrat, Gideon. Die Bindung Isaaks im israelischen Drama, in: Moznajim 1979/80, 345–352 (hebr.).
- Pertsch, Dietmar. Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Peters, Ulrike. Richard Beer-Hofmann – Ein jüdischer Dichter? Jüdische Identität im Wien der Jahrhundertwende, in: Richard Beer-Hofmann, „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Sammelband der Beiträge eines Symposiums in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg, am 25. und 26. Oktober 1995. Paderborn: Igel Wissenschaft, 1996 (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende. Hg. v. Michael M. Schardt, Bd. 9), 32–54.
- Pfeffer, Max. Jargonstücke, in: Komödie, 2. Jg./1921, 5. November 1921.
- Pinski, David. Das jüdische Drama. Ein Überblick über seine Entwicklung, in: Jüdische Zeitung, 3. Jg./1909, Nr. 32, 34, 38/39, 43, 44.

- Pladott, Dinnah. *The Yiddish Theatre as a Species of Folk Art: Lateiner's The Jewish Heart* (1908), in: *Identity and Ethos*, New York: Peter Lang, 1986, 69–87.
- Poliakov, Léon. *Die Affäre Dreyfus*, in: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995. 163–167.
- Prager, Leonard. *Yiddish Culture in Britain: A Guide*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1990.
- Prager, Leonard. „King Lear“ on Orchard Street: Louis Kramer's *di amerikaner kinder*, in: *The Mendele Review: Yiddish Literature and Language (A Companion to MENDELE) and Yiddish Theater Forum [YTF]*. Contents of Vol. 06.008 „TMR“ and Vol. 01.001 „YTF“ 31. August 2002. <http://www2.trincoll.edu/~mendele/ytfarc.htm>. [Zugriff: 18.9.2009].
- Prijs, Leo. *Die Welt des Judentums. Religion, Geschichte, Lebensweise*. München: Beck, 1984.
- Pyo, Myong-Sun. *Hoffnung und Verzweiflung im Werk Stefan Zweigs*. Diss. Wien: 1995.
- Reershemius, Gertrud. *Jiddische Sprache und Kultur*, in: *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien für die Europäische Kulturhauptstadt Graz 2003*. Hg. v. Wilfried Seipel. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2003; Milano: Skira editore, 2003. Band II: *Sprache*, 219–221.
- Reisner, Ingeborg. *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*. Diss. Wien: 1961.
- Reiterer, Beate. „*Herr Direktor Heine, sehen Sie sich Frl. Bergner an.*“ Die Rezeption der Schauspielerin Elisabeth Bergner in den Wiener Printmedien – eine Marginalie?, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*. 43. Jg., H.1–3, S. 45–71.
- Richter, Matthias. *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1995.
- Riss, Heidelore. Holitscher, Arthur, in: *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Hg. v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000, 262–264.
- Riss, Heidelore. Zweig, Stefan, in: *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Hg. v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000, 639–643.
- Rokem, Freddie. *The Bible and the Avant-Garde: The Search for a Classical Tradition in the Israeli Theatre*. In: Helka Mäkinen, S. E. Wilmer, W. B. Worthen (eds.): *Theatre, History, and National Identities*. Helsinki: Helsinki University Press, 2001, 95–117.

- Roskies, David G. *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995.
- Roth, Joseph. *Das Moskauer Jüdische Theater*, in: Joseph Roth Werke 2. *Das journalistische Werk 1924 – 1928*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1990, 675–681.
- Rüthers, Monika. *Tewjes Töchter. Lebensentwürfe ostjüdischer Frauen im 19. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996.
- Salmen, Walter. „...denn die Fiedel macht das Fest.“ *Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Edition Helbing, 1991.
- Sandrow, Nahma (ed.) *God, Man, and Devil. Yiddish Plays in Translation*. Translated and Edited by Nahma Sandrow. Syracuse University Press, 1999.
- Sandrow, Nahma. *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theater*. New York: Limelight Editions, 1986.
- Sandrow, Nahma. *Yiddish Theater and American Theater*, in: *From Hester Street to Hollywood. The Jewish-American Stage and Screen*. Ed. by Sarah Blacher Cohen. Bloomington: Indiana University Press, 1983, 18–28.
- Saposnik, Irving. *The Yiddish Are Coming! The Yiddish Are Coming! Some Thoughts on Yiddish Comedy*, in: *Laughther Unlimited: Essays on Humor, Satire, and the Comic*. Ed. Reinhold Grimm, Jost Hermand. Madison: University of Wisconsin Press, 1991, 99–105.
- Schauer, Peter A. *Der jüdische Film aus Wien*. Schriftenreihe des Öst. Filmarchivarverbandes (ungedruckt). Wien: 1992.
- Scherer, Stefan. *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Schipper, Isaak. *Geshikte fun yidisher teater-kunst un drame, fun di elteste zeytn bis 1750*. 3 vol. Warschau: 1923–28 (jidd.).
- Schipper, Isaak. *Jiddisches Drama*, in: *Encyclopaedia Judaica*. Berlin: 1930. Bd. 6, Sp. 17–26.
- Schlich, Thomas. *Der lebende und der tote Körper*, in: Sander L. Gilman, Robert Jütte, Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hg.) „Der schejne Jid“. *Das Bild des „jüdischen Körpers“ in Mythos und Ritual*. Wien: Picus, 1998, 145–157.
- Schneider, David. *Critical Approaches to Modern Yiddish Drama*, in: *History of Yiddish Studies. Winter Studies in Yiddish Volume 3*. Ed. by Dov-Ber Kerler. Chur (u.a.): Harwood Academic Publishers, 1991, 103–115.
- Schneider, David. *Is There A 'Mystical Dialect' in Modern Yiddish Drama?*, in: *Language & Communication*, vol. 8, Supplement (Dialects of the Yiddish Language). Great Britain: Pergamon Press, 1988, 105–119.
- Schubert, Kurt. *Gottesvolk – Teufelsvolk – Gottesvolk*, in: *Die Macht der Bilder*.

- Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995, 30–52.
- Schulte, Christoph. Nordau, Max, in: Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Hg v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000, 453–455.
- Schulte, Christoph. Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Seff, Benjamin, Nordaus Doctor Kohn, in: Die Welt, 1899, Nr. 3, 13–15.
- Shaked, Gershon. Die Macht der Identität. Königstein/Ts: Jüdischer Verlag bei athenäum, 1986.
- Shaked, Gershon. The Play: Gateway to Cultural Dialog, in: The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture. Ed. Hannah Scolnicov, Peter Holland. Cambridge University Press: 1989, 7–24.
- Shmeruk, K[hone]. Yiddish Literature. In: Encyclopaedia Judaica, vol XVI, Jerusalem: Keter, 1971.
- Shmeruk, Khone. Peretses yiesh-vizie: Interpretatsie fun Y. L. Peretses Bay nakht oyfn altn mark un kritishe oysgabe fun der drame. New York: YIVO, 1971 (jidd.).
- Shmeruk, Khone. Yiddish Biblical Plays, 1697–1750. Edited from Manuscripts and Printed Versions with an Introduction. The Israel Academy of Sciences and Humanities, Jerusalem.
- Shulman, Alihu. David Pinskis „Jakob der Schmied“, in: Di yidishe drame fun 20ten yarhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 368–378 (jidd.).
- Shulman, Alihu. Leon Kobrin (1946–1872), in: Di yidishe drame fun 20ten yarhundert. Publications of the Congress for Jewish Culture. USA: Shulsinger Bros., vol. 1, 378–388 (jidd.).
- Simek, Ursula. 1918–1924. Direktion Alfred Bernau. Stillbühne, Massenszenen und Bühnenmusik. Theater im Zeichen des Expressionismus, in: 100 Jahre Volkstheater, hg. v. Evelyn Schreiner. Wien, München: 1989, 40–539.
- Simek, Ursula. 1924–1932. Direktion Rudolf Beer. Das ‚lebendigste‘ Theater von Wien: literarisches Engagement, politische Provokation, bürgerliche Unterhaltung, in: 100 Jahre Volkstheater, hg. v. Evelyn Schreiner. Wien, München: 1989, 54–60.
- Simon, Elliott M. The Problem Play in British Drama 1890–1914. Salzburg Studies in English Literature under the Direction of Professor Erwin A. Stürzl, 1978.
- Skloot, Robert. Speaking to our Dust: Directing Asch's *God of Vengeance*, in: Yiddish. A Quarterly Journal. Devoted to Yiddish and Yiddish Literature. Ed. by Joseph C. Landis. vol. 5, Fall 1982, no. 1. Flushing, N.Y.: Queens College Press, 1982, 22–34.

- Sonnleitner, Johann. Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik, in: Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Hg. v. Österreichischen Theatermuseum, Wien: (o.V.) 2000, 41–55.
- Sowden, Lewis. Lachman, Frederic R., Theater, from 1600 to the 20th century, in: Encyclopaedia Judaica vol. 15, (1971) 1052–1058.
- Soxberger, Thomas. Jiddische Literatur und Publizistik in Wien. Diplomarbeit. Wien: 1994.
- Sprengel, Peter. Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933. Berlin: Haude und Spener, 1997.
- Sprengel, Peter. Scheunenviertel-Theater. Jüdische Schauspieltruppen und jiddische Dramatik in Berlin (1900–1918). Berlin: Fannei & Walz Verlag, 1995.
- Steiner, Alexander. Theodor Herzls Theaterstücke. Diplomarbeit. Wien: 1992.
- Steinlauf, Michael Charles. Polish-Jewish theater: The case of Mark Arnshteyn, a Study of the Interplay Among Yiddish, Polish and Polish-language Jewish Culture in the Modern Period. Diss. Brandeis University, Waltham, Massachusetts, 1988.
- Szondi, Peter. Theorie des modernen Dramas (1880–1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- Teichgräber, Axel. Das Deutsche Volkstheater und sein Publikum. Diss. Wien: 1965.
- Teller, Oscar. Davids Witz-Schleuder. Jüdisch-Politisches Cabaret. 50 Jahre Kleinkunstabühnen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv. Darmstadt: Verlag Darmstadter Blätter, 1982.
- Thomasberger, Andreas. *Der Graf von Charolais* oder der Abschied vom Trauerspiel, in: Richard Beer-Hofmann „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Sammelband der Beiträge eines Symposiums in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg, am 25. und 26. Oktober 1995. Paderborn: Igel Wissenschaft, 1996. (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende. Hg.v. Michael M. Schardt, Bd. 9), 81–88.
- Thomasberger, Andreas. Ein festgefügtter Satz erklingt. Richard Beer-Hofmanns frühe Dramenexperimente, in: Beer-Hofmann, Richard. Werke in sechs Bänden. Bd. 4, Hg. u. mit einem Nachw. v. Andreas Thomasberger. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1994, 255–275.
- Veidlinger, Jeffrey. The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture on the Soviet Stage. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Veigl, Hans (Hg.) Luftmenschen spielen Theater. Jüdisches Kabarett in Wien 1890 – 1938. Wien: Kremayr & Scheriau, 1992.
- Veigl, Hans. Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien: Löcker, 1986.

- Venus, Theodor. Der Antisemitismus im österreichischen Pressewesen 1848–1938, in: Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995, 192–211.
- Wacks, Georg. Die Budapester Orpheumgesellschaft, in: Zwischenwelt 8. Jüdische Kultur und Literatur aus Österreich. Hg. v. Armin Eidherr, Karl Müller, im Auftrag der Theodor Kramer Gesellschaft. Klagenfurt: Drava, 2003, 223–249.
- Wacks, Georg. Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889–1919. Wien: Holzhausen, 2002.
- Wallas, Armin A. Jiddisches Theater. Das Gastspiel der Wilnaer Truppe in Wien 1922/23, in: Das Jüdische Echo, Vol 44, Tischri 5756, Oktober 1995, 179–192.
- Weichert, Michael. Jakob Gordin und das jüdische Theater, in: Der Jude. Eine Monatsschrift. Berlin, Wien: Löwit, 1918. Jg. 3. 27–32, 88–96, 130–139, 180–191.
- Weinreich, Max. History of the Yiddish Language. Concepts, Facts, Methods. New York: YIVO, 1973 (jidd.).
- Weinzierl, Erika. Stereotype christlicher Judenfeindschaft, in: Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus, 1995, 130–144.
- Weissler, Chava. Prayers in Yiddish and the Religious World of Askenazic Women, in: Jewish Women in Historical Perspective. Ed. by Judith R. Baskin. Detroit: Wayne State University Press, 1998 (2), 169–192.
- Weitz, Hans-J. Vorbemerkungen, in: Drei jüdische Dramen. Hg. v. Hans-J. Weitz u. Michael Assmann. Mit Dokumenten zur Rezeption. Göttingen: Wallstein-Verlag, 1995, 9–19.
- Weitzner, Introduction, in: Sholem Aleichem. The Jackpot. A Folk-Play In Four Acts. Translated by Kobi Weitzner and Barnett Zumoff. New York: Workmen's Circle, 1989, 7–18.
- Werberger, Annette. Grenzgänger, Zwischenwelten, Dritte – Der jüdische Schriftsteller und Ethnograph S. Anskij, in: transversal. Zeitschrift des Centrums für Jüdische Studien, Graz/Innsbruck: StudienVerlag, 1/2004, 62–79.
- Werner, Alfred. Jud Süß auf der Bühne, in: Die Garbe, Nr. 54, 1. Mai 1937.
- Werner, Alfred. Richard Beer-Hofmann. Sinn und Gestalt. Wien: Verlag Dr. Heinrich Glanz, 1936.
- Wisse, Ruth. I. L. Peretz and the Making of Modern Jewish Culture. Seattle, London: University of Washington Press, 1991.
- Wiznitzer, Manfred. Arnold Zweig. Das Leben eines deutsch-jüdischen Schriftstellers. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.

- Wolitz, Seth L. Goldfaden: Theatrical Space and Historical Place for the Jewish Gaze, in: *Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas*. Ed. by Ahuva Belkin. Tel Aviv: Assaph Book Series, 2008, 59–72.
- Wolitz, Seth L. *Shulamis* and *Bar kokhba*: Renewed Jewish Role Models in Goldfaden and Halkin, in: *The Yiddish Theatre: New Approaches*. Ed. by Joel Berkowitz. Oxford, Portland/Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003, 87–104.
- Wolitz, Seth L. „Shabes, yontiv, un rosh-khoydes“, in: *Yiddish Theatre Forum (YTF)*, 12. Dezember 2002. <http://www2.trincoll.edu/~mendeley/ytfarc.htm> [Zugriff: 11.10.2009].
- Wolzogen, Hanna Delf von. Beer-Hofmann, Richard, in: *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Hg v. Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000, 41–45.
- Yates, W. E. An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘, in: *Renaissance and Modern Studies*, vol. XXII, 1978 (Special Number Popular Theatre), 45–62.
- Yates, W. E. The tendentious reception of *Professor Bernhardt*. Documentation in Schnitzler's collection of press cuttings, in: *Vienna 1900. From Altenberg to Wittgenstein*. Ed. by Edward Timms, Ritchie Robertson (*Austrian studies* 1). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990, 108–125.
- Yidisher teater in Eyrope tvishn beyde velt-milkhomes (= Jewish Theatre Between the Two World Wars. In Western Europe, the Soviet Union and the Baltic Countries). Hg. Alveltlikher yidisher kultur-kongres. New York: Knight Printing Corporation, 1971 (jidd.).
- Zalm, Rob van der. Herman Heijermans' politieke scherts in één bedrijf *Puntje* wordt gespeeld op een feestelijke bijeenkomst aan de vooravond van het Kongres der Sociaal-democratische Arbeiderpartij, in: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Onder hoofdredactie van R. L. Erenstein. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, 532–538.
- Zingsem, Vera. *Lilith. Adams erste Frau*. Leipzig: Reclam, 2000.
- Žmegac, Der verfremdete Jude. Eine Dramenfigur bei Richard Beer-Hofmann, in: *Der historische und der typologische Jude. Studien zu jüdischen Gestalten in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen: Niemeyer, 1996, 56–67.
- Žmegac, Judenbilder der Jahrhundertwende. Zu einer Figur Beer-Hofmanns, in: *Richard Beer-Hofmann, „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“*. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Sammelband der Beiträge eines Symposiums in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg, am 25. und 26. Oktober 1995. Paderborn: Igel

- Wissenschaft, 1996 (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende. Hg. v. Michael M. Schardt, Bd. 9), 89–100.
- Zolotarov, H. Vorrede, in: Gordin, Jacob. Sappho. Lebensbild in vier Akten. New York: Hg. v. Jacob Gordin Literatur-Kreis, 1907, I–VIII (jidd.).
- Zucker, Sheva. The Fathers on the Mothers and the Daughters: Women in the Works of the *klasikers* / Classical Writers, in: Di froyen. Women and Yiddish. Hg. v. National Council of Jewish Women New York Section & Jewish Women's Resource Center. New York: 1997, 26–31.
- Zweig, Stefan. Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1970. (Verwendete Ausgabe: 148.–154. Tausend: November 1986).

VERWENDETE NACHSCHLAGEWERKE

- Encyclopaedia Judaica. Hg. v. Cecil Roth u. Geoffrey Wigoder. 17 Bde. Jerusalem: 1966–1981.
- Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945. Hg. v. Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul u. Lutz Winckler unter redaktioneller Mitarbeit von Elisabeth Kohlhaas in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Exilforschung. Darmstadt: primus, 1998.
- Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert. Redaktion: Susanne Blumesberger, Michael Doppelhofer, Gabriele Mauthe. Herausgegeben v. d. Österreichischen Nationalbibliothek. München: Saur, 2002.
- Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Begründet v. Georg Herlitz u. Bruno Kirschner. Berlin: 1927.
- Jüdischer Biographischer Index. CD-ROM. Version 3.00. München, London, New York, Paris: Saur 2000.
- Kagan, Berl. Leksikon fun Yidish-shraybers. New York: R. Ilman-Kohen, 1986 (jidd.).
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender. Nekrolog 1936–1970. Hg. Werner Schuder. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1973.
- Lauer, Reinhard. Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München: Verlag C. H. Beck, 2000.
- Lexikon der französischen Literatur. Hg. v. Manfred Naumann. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1987.

- Lippe, Chaj David. Bibliographisches Lexikon der gesamten jüdischen Literatur der Gegenwart und Adressanzeiger. Wien: 1881.
- Universalgeschichte der Juden. Von den Ursprüngen bis zur Gegenwart. Ein historischer Atlas. Hg. v. Eli Barnavi, Hg. d. deutschen Ausgabe Frank Stern. Kartographie Michel Opatowski. Wien: Christian Brandstätter, 1993.
- Wininger, Salomon. Grosse Jüdische National-Biographie mit mehr als 11.000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. 7 Bde. Czernowitz: Orient, 1925–1936.
- Zylbercweig, Zalmen. Lexikon fun yidishn teater. Vol. 1–6. 1. Bd. New York: 1931, 2. Bd. Warschau: 1934, 3. Bd. New York: 1959, 4. Bd. New York: 1963, 5. Bd. Mexiko City: 1967, 6. Bd. Mexiko City: 1969 (jidd.).

INTERNETQUELLEN

- <http://yap.cat.nyu.edu/> [Diese Website existiert nicht mehr.]
- <http://www.library.yale.edu/judaica/site/conferences/asch/> [Zugriff: 16.10.09]
- http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_feldmann.htm. [Zugriff: 16.10.09]
- <http://www2.trincoll.edu/~mendele/ytfarc.htm>. [Zugriff: 18.9.2009]
- <http://www.jewish-theatre.com/> [Zugriff: 16.10.09]

REGISTER

- Abeles, Otto 105f., 108, 131f., 184, 191, 230, 290
Abramovitsh, Sholem Yankev 39, 47
Acher, Mathias 207
Adler, Jacob 65, 136, 175
Adler, Ruth 168
Agnon, Schmuël Josef 287
Ahasver 287, 289f.
Aksensfeld, Israel 39, 52
Alejchem, Scholem 21, 24, 39, 43, 47, 50, 129,
147f., 159, 173, 252f., 257
Alexander II. 198
Andreas-Grisebach, Manon 231
Andrejew, Leonid 115
An-Ski, Schalom (Salomon Seinwil
Rapoport) 18, 29, 71, 99, 125, 269, 324, 326f.,
329, 331, 334f., 337
Aristoteles 51
Armin, Josef 64
Arnstein, Mark 23
Asch, Schalom 22, 97, 121, 154f., 159, 169, 213
Aschkenasi, Jakob ben Isaak 39
Auerbach, Israel 266, 308f.
Aust, Hugo 63
Avenarius, Ferdinand 170
- Baal Schem-Tow 51, 217
Bach, F. 77
Bahr, Hermann 300
Baratoff, Ben Zwi 119, 203
Bar Kochba 273f., 287
Bathrick, David 228, 230
Baum, Jutta 24, 44
Bayerdörfer, Hans-Peter 237f.
Bechtel, Delphine 47f.
Beck, Karl Isidor 265
Beck, Knut 301f., 307
Beer, Rudolf 237
Beer-Hofmann, Richard 26, 266, 281, 291f., 300,
305, 337
Beer, Gustav 76
Beilis, Mendel 223
- Belkin, Ahuva 23f.
Bentley, Eric 68, 70
Bercovici, Israil 23
Berg, O. F. (Ottokar Franz Ebersberg) 75
Bergner, Elisabeth 223
Berkowitz, Joel 23, 25, 135
Bernau, Alfred 249, 307
Bernstein, Henry 193f., 198, 220, 236
Best, Otto 38, 40f., 52
Bialik, Ilana 24, 60, 65, 68, 71f., 224
Bialik, Nachman Chaim 18
Biedermann, Josef 53
Birnbaum, Nathan 26, 207
Bodemer, Naftali 300
Bodenheimer, Alfred 214
Bodenwieser, Gertrud 324
Brecher, Egon 149, 160, 212, 335
Brecht, Bertolt 241
Brecka, Hans 222
Brenner, David A. 20, 71
Breslauer, Hans Karl 252
Bruckner, Ferdinand 241
Buber, Martin 169, 305f.
Bulat, Miroslawa 25
Buloff, Joseph 102f., 105f.
- Cahan, Abraham 258
Capek, Karel 324
Carl, Carl 62
Chagall, Marc 41
Chateaubriand, François-René de 69
Chekhov, Anton 61
Chmelnitzky, Bogdan 213, 327
Dammert, L. 230
- Debussy, Claude 290
Defoe, Daniel 69
Dehmel, Richard 306
Deutsch, Ernst 231
Deutsch, Isaak 117, 203, 283
Dik, Isaac Meir 39

- Don Juan 120
 Dreyfus, Alfred 173, 184, 193f., 198, 232
 Dukes, Ashley 230f.
 Dumas, Alexandre 59
 Dymow, Ossip 101, 103f., 111, 119, 121, 199, 200,
 203, 214

 Edelhofer, Moritz 283
 Ehrenreich, Chaim 69
 Eigenfeld 109
 Eisler, Adolf 76
 Eke, Norbert Otto 294
 Eliasberg, Alexander 164f., 203
 Eloesser, Arthur 246f.
 Ettinger, Salomon 48, 52, 57, 87
 Euchel, Isaak Abraham (I. Y. Aykhl) 43, 46, 48f.,
 57

 Faktor, Emil 246
 Federmann, Reinhard 149
 Feinmann, Dina 175
 Feinmann, Sigmund 59
 Feinmann, Z. 285
 Feldmann, Elsa 170
 Feldmar, Emil 309
 Feuchtwanger, Lion 125, 225, 228, 230
 „Fiaker-Milli“ (Emilie Tureczek) 93
 Fielding, Henry 69
 Fischhof, Joseph 53
 Frank, Paul 76f.
 Freud, Sigmund 107, 182
 Friedell, Egon 251, 291
 Friedmann, Armin 75f., 83, 133
 Frisch, Ephraim 119, 160
 Frisch, Fega 119
 Frischmann, David 306

 Ganzert, Albert (Avrum Halpert) 128, 238
 Geiger, Ludwig 182f.
 Gelber, Mark H. 26, 183, 190
 Gellert, Christian Fürchtegott 45
 Gimpel, Jacob Ber (Gruppe) 283
 Glas, Montague Marsden 77
 Glinger, Adolf 77f.
 Godwin, William 69
 Goering, Reinhard 303
 Goethe, Johann Wolfgang von 69, 300
 Goldfaden, Abraham 16, 22f., 42f., 45, 49, 52,
 84, 87, 91f., 98, 106, 141, 150, 199, 265f., 269f.,
 274f., 283f., 333
 Goldfarb, Sh. 317
 Goldhammer, Leo 287
 Goldin, Sidney 125
 Golz, Arnold und Emil 337
 Gordin, Jacob 15, 22, 25, 32, 65, 72f., 88, 97f.,
 100f., 109f., 134f., 138f., 141, 143f., 150f., 169
 Gordon, Mel 19
 Gorin, Bernard 22, 284
 Gottlober, Abraham Ber 52
 Gottsched, Johann Christoph 51
 Gottschedin (Luise Adelgunde Victorie
 Gottsched) 45
 Granowsky, Alexander 149
 Grillparzer, Franz 59, 265
 Gronemann, Sammy 20, 173, 252, 260, 262f.
 Grossmann, Richard 64
 Grunwald, Max 222f.
 Guttenbrunn, Adam Müller 181
 Gutzkow, Karl 94

 Hadrian 273f.
 Haida, Peter 63
 Haider-Pregler, Hilde 78, 241, 300
 Haim, Rudolf 95
 Hakel, Hermann 149
 Haller, P. 79f.
 Halle-Wolffsohn, Aaron (A.H. Volfzon) 43f., 48f.,
 57, 60, 106
 Halpern, Leo 336
 Hamsun, Knut 313
 Hanak-Lettner, Werner 25, 76f.
 Händel, Georg Friedrich 41
 Harlan, Veit 232
 Hart, Julius 246
 Hauptmann, Gerhart 74, 162, 170, 224, 292, 313f.
 Hauptmann, Karl 292
 Hausenbichl, Angelika 26
 Haybäck, Eva Maria 77
 Hebbel, Friedrich 265, 284
 Heijermans, Herman 127, 178f., 181, 211
 Hein, Jürgen 63
 Herald, Heinz 221
 Herczeg, Geza 78
 Herder, Johann Gottfried 48

- Herrenfeld, Anton und Donat 75
 Herz, Josef 42, 53
 Herzl, Theodor 26, 176, 179f., 188f., 192f., 198
 Herzog, Wilhelm 234
 Hilpert, Heinz 105
 Hilsner, Leopold 222f.
 Hirsch, Albert 64, 75
 Hirschbein, Perez 22, 99f., 122, 124, 129, 139,
 191, 326, 331, 333f.
 Hoberman, Jim 316
 Hoffmann, Daniel 298f.
 Holitscher, Arthur 311, 313, 316, 320, 325
 Hollaender, Felix 149
 Holz, Arno 313
 Hurvits, Moyshe 22, 59f., 68, 135, 224, 265, 284,
 333f.

 Ibsen, Henrik 32, 61, 74, 88, 112f., 185, 313
 Iris, Shmuel 106

 Jacobs, Monty 237
 Jauner, Franz 182
 Jechiel, Nathan ben 269
 Jessner, Fritz 301, 307
 Jessner, Leopold 231, 310
 Jesus Christus 289, 291
 Joseph, Akiba ben 217
 Joseph, D. 211
 Jubal, Elias 203, 259
 Judas 291
 Judith 284f.
 Jung, Carl Gustav 107
 Jungwirth, Leopold 317
 Juschkiewitsch, Semen Solomonovic 150

 Kadison, Luba 102, 105
 Kafka, Franz 48, 93
 Kahan, Abraham 116, 118
 Kaiser, Friedrich 14, 62f.
 Kaiser, Georg 170
 Kalich, Berta 75, 110, 169
 Kalisch, David 75
 Kalmanovicz, Selig Hirsch 123
 Kaminska, Esther Rachel 119, 135, 161, 169
 Kaminska, Ida 135
 Kaufman, Rhoda Helfman 24, 65, 122f.
 Kelman, Herbert C. 111

 Kentner, Heinz 237
 Kerr, Alfred 237
 Kessler, David 119, 160
 Kienbein, Michael 266, 309f.
 Kläger, Emil 202, 212
 Klein, E. (Charles) 77
 Kleinewefers, Antje 300
 Klingemann, August 308
 Kobrin, Leon 62, 129f., 140, 151
 Kohen, Kalman 42
 Kohn, Henoch 324
 Kölch, Martina 43
 Kornfeld, Paul 231
 Kottow, Hans 75f.
 Kotzebue, August von 59, 69, 107
 Krain, Alexander 290
 Kraus, Karl 303
 Kremer, Luis (Louis Kramer) 61, 140
 Kriegleder, Wynfried 175
 Krüger, J.C. 45

 Landmann, Salcia 328
 Lange, Christian Tobias 24, 267, 269
 Lateiner, Joseph 22, 59, 71, 97, 107, 124f., 129,
 135, 224
 Lautzky, Matthias Bernhard 60
 Lehár, Franz 92
 Leivick, H. (Leivick Halpern) 286, 315, 319f.,
 323f.
 Lerner, Josef-Jehuda 59, 175
 Lessing, Gotthold Ephraim 51, 173, 185
 Levin, Hanoch 281f.
 Levinson, Pnina Navè 270, 284
 Lewinson, Isaak Bär 52
 Libin, Zalmen 108
 Lifschütz, Jesekiel 27, 79, 119f., 156, 169, 199f.,
 202, 212, 224, 247, 302, 306
 Links, Friedrich 230
 Liptsin, Keni 175
 Liptzin, Sol 21, 113, 116, 136, 166, 269, 331, 333
 Litmann, Pepi 93
 Löhner, Fritz 76
 Lothar, Ernst 238
 Lovic, Jenny 93, 224
 Löw, Jehuda ben Bezalel 315
 Löwy, Julius 64
 Lueger, Karl 301

- Maeterlinck, Maurice 160
Manger, Itzig 42
Marian, Ferdinand 232
Masayrik, Thomas G. 223
Mayer, Anton 300
Mehedelov, V. 290
Meisels, Abisch 30, 42, 97, 125, 170, 223, 232f.,
238, 315, 317, 320, 325
Melnik, Josef 210
Menander 65
Menkes, W. 277
Mestel, Jacob 22, 175, 231, 335
Meyer-Neumann, Elsbeth 331, 334
Meyrink, Gustav 311
Miron, Dan 39, 43, 47f.
Mittelmann, Hanni 260
Mogulesko, Sigmund 68
Molière, Jean Baptiste 44f., 52
Mosenthal, Salomon Hermann von 18, 173, 175
Moser, Ben-Zion 170f.
Moser, Hans 133
Muni, Paul 258
Musil, Robert 106
- Nacher, Max 292
Nahshon, Edna 23
Nathan, Simon 258f.
Nerz, Ludwig 76, 83
Nestroy, Johann 59, 62f., 77, 280, 284
Neugroschel, Joachim 18, 329f.
Nichols, Anne 78, 132f.
Nicolai, Friedrich 51
Nikolaus II. 199
Nordau, Max 20, 26, 127, 184, 186, 189f., 194,
198, 220, 248
Novershtern, Avraham 24
- Ochs, Gunnar 44, 49
Olschanetzky, Alexander 59
Onody, Geza 215
Oppenheimer, Joseph Süß 225, 231
Oysher, Moyshe 119
- Pappos 276
Pastor, Sevilla 93, 123
Perez, Jizchok Leib 21f., 24, 138, 157f., 166, 168f.,
203
- Perlmutter, Arnold 123
Perlmutter, Sholem 59
Pertsch, Dietmar 232, 316
Peter, Birgit 15
Peters, Ulrike 300
Pfeffer, Max 75f.
Pfefferkorn, Johannes 216
Picon, Molly 93
Pinski, David 21f., 97, 100, 115, 117, 119, 139, 141,
146, 148f., 162f., 166, 169, 203f., 286f., 310, 337
Piscator, Erwin 234
Pixérécourt, René-Charles Guilbert de 66f.
Pladott, Dinnah 71
Polgar, Alfred 48, 315
Polgar, Karl 271
Posen, Jakob aus 42
Prager, Leonard 61, 89, 112f., 175
Preuss, Hugo 237
Prévost, Antoine-François 69
Prijs, Leo 155, 286f., 299
Prisament, Salo 42, 125, 315, 317, 320, 325
- Quint, Alyssa 25
- Radcliffe, Ann 69
Rakow, Nokhem 59, 94, 109, 233
Rapel, Leyzer 119
Rapp, Arthur 95
Rappaport, Samuel 288
Reershemius, Gertrud 38
Rehfisch, Hans José 194, 232, 234f., 237f.
Reicher, Emanuel 211
Reinhardt, Max 78, 119, 133, 213, 292f., 300
Reiterer, Beate 221f.
Reuss, Leo 224
Richardson, Samuel 69
Richter, Matthias 84
Richter, Moses 233
Richter-Roland, Emil 164
Riss, Heidelore 307, 314f.
Rokem, Freddie 281f.
Rolland, Romain 61, 67f.
Romberg, Hermann 293
Rosenfeld, Oskar 208
Rosenthal, Jakob 213, 259
Roskies, David 158
Roth, Joseph 28

- Rufus, Tineus 276
Rumschinsky, Josef 59
Rüthers, Monica 128
- Sabbatai Zwi 287
Salten, Felix 132
Sandler, Perez 97
Sandrow, Nahma 23, 52, 61, 65, 71f., 105, 107f.,
112, 116, 118f., 122, 144, 146f., 149, 159f., 163,
203f., 267f., 275f., 280, 282
Sands, George 69
Saphir, Moritz Gottlieb 52
Sardou, Victorien 66, 73
Schaikewitch, Nokhem Meyer 59
Schauer, Peter, A. 319
Schertspierer, A. 308
Schildkraut, Rudolph 119, 149, 160, 191, 230
Schiller, Friedrich 52, 69, 155
Schipper, Isaak 22, 45
Schlaf, Johannes 313
Schlesinger, Viktor 250
Schlich, Thomas 146
Schmitz, Siegfried 105f., 150, 161, 164, 203
Schneider, David 21, 24
Schnitzler, Arthur 16, 20, 26f., 30, 61, 81, 173, 181,
234, 244, 246, 248, 337
Scholem, Gershom 326
Schor, Moshe 97
Schorr, Antschel 59, 94
Schubert, Kurt 216
Schulte, Christoph 184, 189, 191
Schwadron, Abraham 306
Schwartz, Maurice 241, 258, 335
Schwarz, Paul oder P[erez] 14, 52f., 58
Scott, Walter 69
Scribe, Eugène 66, 73
Seckler, Harry 125
Secunda, Sholom 59
Sessa, Karl Borromäus 81
Sforim, Mendele Moicher 21, 24, 39
Shaked, Gershon 80, 136, 138, 248
Shakespeare, William 15, 25, 28, 67, 69, 74, 88,
134f., 137, 173, 275, 292
Shmeruk, Khone 24, 50
Shulman, Alihu 119, 131f.
Simek, Ursula 237f., 249
Simon, Elliott M. 66, 69
- Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch 290
Smollett, Tobias 69
Solymosi, Esther 215
Sophokles 67
Soxberger, Thomas 53
Sprengel, Peter 24, 224
Stanislawski, Konstantin 18, 328
Stärk, Ludwig 76
Stecher, Reinhold 225
Stein, Alex 324
Steiner, Alexander 181, 193
Steiner, Walter 241
Steinlauf, Michael C. 23, 71
Stephanie, Gottlieb 81
Sternberg, Jacob 102f., 106
Sternheim, Carl 151
Stöckler, Fritz 250
Stolypin, Piotr 199
Straus, Leo 78
Strauß, Johann 92
Strauss, Jutta 49
Strindberg, August 61, 88f.
Strnad, Oskar 307
Sudermann, Hermann 113, 116
Szomogyi, Julius 319
Szondi, Peter 162
- Tabori, Emil 133, 252, 259, 263
Taussig, Otto 77f.
Teller, Oscar 173, 250, 252
Thomaschefskey, Boris 59, 102
Toller, Ernst 169
Tolstoi, Leo 25, 74, 110
Tschirikow, Eugen (Cirikov) 208, 210f., 127f.
Turgenev, Ivan 136
- Unruh, Fritz von 169
- Vershilov, B. 320
Vintshevski, Moris 112f.
- Wachsmann, Jakob 92, 199, 224
Wacks, Georg 26, 60, 64
Waghalter, Ignatz 242, 244
Wagner, Richard 300
Wasserstein, Bryna 253
Wedekind, Franz 92

- Wegener, Paul 315f., 325
 Weichert, Michael 27, 72f., 88, 213
 Weinberg, Salcia 271
 Weinreich, Max 19
 Weintraub-Graf, Lea 117
 Weinzierl, Erika 215, 220, 225
 Weise, Christian 281
 Weisenfreund, Muni 258
 Weiser, Karl 126, 174
 Weiss, Rudolf 230, 263
 Weitzner, Jacob 24, 150
 Werbel, Elijohu Mordechai 268
 Werbezirk, Gisela 76, 94, 133
 Werner, Alfred 42, 161, 223, 231, 242f., 299
 Wertheimer, Paul 258, 308f.
 Wilhelm, Julius 76
 Wisse, Ruth 159
 Wittler, Benzion 69
 Wiznitzer, Manuel 221
 Wohl, Hermann 123
 Wolf, Friedrich 128, 239, 241
 Wolf, Sem 203
 Wolfsthal, Chone 265, 285
 Wolitz, Seth L. 25, 267, 272
 Wolzogen, Hanna Delf von 292
 Wyspianski, Stanislaw 160
 Yates, W. Edgar 63, 65
 Yulin, I. 102f.
 Zalatarewsky, Isidore 139
 Zapolska, Maria Gabriela Stefania
 Piotrowska 113
 Zeifert, Moyshe 59
 Zemach, Nahum 290
 Zola, Émile 74, 232f.
 Zolotarov, H. 117
 Zucker, Sheva 338
 Zuckermann, Hugo 164
 Zweig, Arnold 27, 94, 214, 216f., 220, 223f., 315
 Zweig, Stefan 27, 170, 222, 266, 301, 305f., 323
 Zylbercweigs, Zalmen 22f..

Jüdische Theatertexte, die von 1890 bis 1938 in Wien aufgeführt und/oder geschrieben wurden, stehen im Zentrum dieser Arbeit. Dazu zählen jiddische Singspiele, Melodramen und ernsthafte Dramen ebenso wie Texte berühmter deutschjüdischer Autoren der Wiener Moderne und die sogenannten „Jargonschwänke“, die äußerst populär waren.



9 783205 774662

ISBN 978-3-205-77466-2 | WWW.BOEHLAU.AT