

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 Akhashveyrosh 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 Feßte, an der Stelle der sonst gwöhnlichn sinloßn 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.