

Vorwort

Sammy Gronemann (1875–1952), Bühnenautor und Erzähler, ist ein deutsch-jüdischer Schriftsteller der besonderen Art. Keinem der gängigen Muster, wie sie die Germanistik für die zwischen Heine und Hitler von Juden geschriebene deutsche Literatur entwickelt hat, lässt er sich zuordnen. Bevor er 1936 nach Palästina kam, hatte er lange in Berlin gelebt, denn hier konnte er seiner Leidenschaft für das Theater nachgehen. Aber mit der Stadt lässt er sich kaum identifizieren, und auch andere Orte im deutschen Kulturraum haben für ihn wenig Relevanz: Er ist kein Berliner wie Kurt Tucholsky, kein Wiener wie Arthur Schnitzler, kein Bayer wie Jakob Wassermann, auch kein Österreicher wie Joseph Roth.

Zwar schreibt Sammy Gronemann auf Deutsch, aber er ist kein Deutscher. Er ist ein orthodoxer Jude, der sich immer bewusst bleibt, dass der deutsche Sprachraum sein Exil ist – wenn auch kein Exil der Gnadenlosigkeit, wie etwa Franz Kafka es empfindet, keine Welt der absoluten Entfremdung, zu der er keinen Zutritt hat wie der Mann vom Lande, den der Türhüter nicht ins Gesetz eintreten lässt. Gronemann braucht keinen Türhüter um Einlass zu bitten, denn er lebt nicht außerhalb des Gesetzes, er lebt innerhalb: Das Judentum ist sein Gesetz, und in ihm ist er zu Hause.

Zu Hause zu sein im Exil ist das jüdischste aller Gefühle und bezeichnet Gronemanns Leben und Werk. Aber es ist auch ein Oxymoron, das ihn einer Germanistik, die diesen Autor nur im Rahmen der deutsch-jüdischen Literatur zu begreifen sucht, schwer zugänglich macht. Und nicht nur von der deutschen, sondern auch von der anderen Seite her – der hebräischen Seite, die es in seinem Werk gibt –, ist er schwer zu fassen.

Zu den Paradoxen der Gronemann-Forschung gehört die Tatsache, dass sein Versspiel *Der Weise und der Narr* unter dem Titel *König Salomo und Shalmaj, der Schuster* zu einem der meist gespielten Theaterstücke der hebräischen Bühne wurde (und später zu ihrem ersten und erfolgreichsten Musical), ohne dass Gronemanns Autorschaft in Israel heute bekannt, geschweige denn offiziell anerkannt ist. Wie ist es dazu gekommen, dass Gronemanns Stück dem hebräischen Dichter Nathan Alterman zugeschrieben wird, obwohl er es nur übersetzt und für die Bühne adaptiert hat? Warum existiert der Name des Autors in Israels öffentlichem Bewusstsein heute nicht mehr?

Um diesen und anderen verschlungenen Wegen der deutsch-hebräischen Laufbahn Sammy Gronemanns nachzugehen, bedarf es eigener Methoden, die es nicht geben konnte, solange man nur als Germanist oder als hebräischer Theaterwissenschaftler an ihn herantrat. Hier mussten die Mittel der Kulturwissenschaft nicht nur herangezogen, sondern auch auf einen sehr spezifischen Bereich

ausgerichtet werden: auf die Berührungszonen des Hebräischen und des Deutschen, die es zwischen 1936 und 1952 im Palästina der Mandatszeit und im jungen Staat Israel gegeben hat.

Die Eckdaten – Gronemanns Einwanderungsjahr und das Jahr seines Todes – umspannen eine zutiefst traumatische Periode in der deutsch-jüdischen Geschichte. Als er Deutschland verließ, war Hitler auf dem Höhepunkt seiner Macht, im Gegensatz zu vielen anderen deutsch-jüdischen Flüchtlingen aber kannte Gronemann sein Ziel. Er kam aus der Orthodoxie, die dem Zionismus vor der Staatsgründung skeptisch gegenüberstand, doch als Friedensrichter der zionistischen Kongresse hatte er eine wichtige Stellung in Herzls Bewegung, und die Einwanderung in den zukünftigen Judenstaat war für ihn ganz selbstverständlich. Die hebräische Sprache war ihm nicht nur aus dem religiösen Ritual vertraut, und von Anfang an unterschied er sich von den deutschstämmigen Juden, den sogenannten *Jecken*, die es schwer hatten, sich in in der ihnen fremden Kultur Palästinas einzuleben.

Die vorliegende Studie analysiert sein gesamtes Bühnenwerk und auch Gronemanns Theaterstücke, die er nach seiner Einwanderung verfasst hat. Solche Werke deutschschreibender Autoren werden in der gängigen Germanistik als »Exilliteratur« bezeichnet, für Gronemann jedoch bleibt das irrelevant, weil wir bei ihm nicht von einem deutschen, sondern von einem jüdischen Begriff des Exils ausgehen müssen.

Seine Heimkehr in das Land der Juden hatte freilich nicht zur Folge, dass er nun eine zionistische »Erbauungsliteratur« zu schreiben begann. Sammy Gronemann ist ein Humorist, und obwohl der Aufbau des Judenstaates ihm zutiefst am Herzen lag, ließ der erfahrene Jurist und Rechtsanwalt sich nicht täuschen. Die internen Spannungen einer aus aller Welt zusammengeströmten und militärisch bedrohten Einwanderergesellschaft beobachtete er mit einem wohlwollend lächelnden, aber auch besorgten Blick.

Jan Kühne gibt seiner umfassenden Studie von Sammy Gronemanns gesamtem Bühnenwerk den Titel »Zionistische Komödie« und bezeichnet seinen historischen, literarischen und ideologischen Stellenwert damit sehr genau. Der Zionismus erwuchs aus einer jüdischen Notlage, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer spürbarer wurde, und nicht zufällig schrieb der Wiener Lustspiel-dichter Theodor Herzl seine einzige Tragödie, *Das neue Ghetto*, kurz bevor er sich der Politik zuwandte.

Die Zionisten der ersten Stunde hatten den Glauben an Gottes Heilsplan verloren und suchten sich mit anderen Mitteln aus dem Exil zu befreien. Das war der Grund, weshalb die jüdische Orthodoxie sich mit ihnen zunächst nicht anfreunden konnte, und Gronemann bildete hier eine seltene Ausnahme. Kühne zeigt,

wie er seinen ungebrochenen Glauben in die junge Nationalbewegung einbringt und sein Werk aus zwei jüdischen Heilskonzepten entwickelt, die einer konventionell germanistischen Analyse des Werkes unzugänglich bleibt: das *Pessach*-Paradigma, das auf dem Auszug aus Ägypten und der späteren Landnahme beruht; sowie das *Purim*-Paradigma, das die Juden auch in Zeiten des Exils unter Gottes Schutz stellt.

Kühne zeichnet nicht nur die Produktionsgeschichte des Werkes nach, sondern auch seine Rezeptionsgeschichte, und in Palästina wird sie vielschichtig. 1936 ist längst klar, wie gefährlich Hitler für die Juden ist, und alles Deutsche wird im *Jischuw*, der jüdischen Gemeinde Palästinas, strengstens gemieden. Anhand zahlreicher hebräischer Quellen weist Jan Kühne nach, dass man den humorvollen, unpathetischen Ton gern akzeptierte, den Gronemann auf die Tel Aviver Bühnen brachte, aber dass seine Stücke ihren Ursprung in der deutschen Sprache hatten, wurde aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt.

So kommt es, dass das berühmte israelische Stück und Musical *König Salomo und Shalmaj, der Schuster* einem hebräischen Autor zugeschrieben wird. Heute weiß niemand mehr, wer es verfasst hat: In den dunkelsten Jahren des 20. Jahrhunderts konnte kein deutscher Jude der Dialektik seines Schicksals entgehen, weder im deutschen noch im hebräischen Kulturraum – auch Sammy Gronemann nicht.

Jakob Hessing

