



LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

OPEN PUBLISHING
IN THE HUMANITIES

UB

KATHARINA KRČAL

Nachahmen und Täuschen

Die »jüdische Mimikry« und der antisemitische
Diskurs im 19. und 20. Jahrhundert

OLMS

Nachahmen und Täuschen

Die ›jüdische Mimikry‹ und der antisemitische
Diskurs im 19. und 20. Jahrhundert

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Katharina Krčal
aus Wien
2021

Referentin: Prof. Dr. Inka Mülder-Bach

Koreferentin: Prof. Dr. Mona Körte

Tag der mündlichen Prüfung: 05.07.2019

Katharina Krčal

Nachahmen und Täuschen

Die ›jüdische Mimikry‹ und der antisemitische Diskurs im 19. und
20. Jahrhundert

Open Publishing in the Humanities

In der Reihe Open Publishing in the Humanities (OPH) wird die Veröffentlichung von hervorragenden geistes- und sozialwissenschaftlichen Dissertationen gefördert. Die LMU unterstützt damit Open Access als *best practice* in der Publikationskultur von Monografien in den Geistes- und Sozialwissenschaften und engagiert sich zugleich in der Nachwuchsförderung. Herausgeber von OPH sind Prof. Dr. Hubertus Kohle und Prof. Dr. Thomas Krefeld.

Die Universitätsbibliothek der LMU stellt dafür ihre Infrastruktur des hybriden Publizierens bereit und ermöglicht dadurch jungen, forschungsstarken WissenschaftlerInnen, ihre Werke gedruckt und gleichzeitig auch Open Access zu veröffentlichen.

<https://oph.ub.uni-muenchen.de>

Nachahmen und Täuschen

Die ›jüdische Mimikry‹ und der antisemitische
Diskurs im 19. und 20. Jahrhundert

von
Katharina Krčal

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**

Gefördert von der Ludwig-Maximilians-Universität München

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7311
34 Hildesheim
<https://www.olms.de>

Text © Katharina Krčal 2021

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2022

Zugleich Dissertation der LMU München 2019

Umschlagbild: © Nina Wamerdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-275937>

DOI: <https://doi.org/10.5282/oph.13>

ISBN 978-3-487-16065-8

Inhalt

Danksagung.....	IX
English Summary.....	XI
1 Einleitung	1
Teil I	
Eine Genealogie der ›jüdischen Mimikry‹ im 19. und 20. Jahrhundert	
23	
2 Eine Genealogie der ›jüdischen Mimikry‹	25
2.1 Von der Entomologie ins Diffamierungsvokabular	25
2.2 Die Paradoxie der ›jüdischen Mimikry‹ – in den Schriften Werner Sombarts, Ernst Blühers und Carl Schmitts.....	34
2.3 Konstruktion ›des Juden‹ als ›Figur des Dritten‹	49
3 Achim von Arnims Erfindung des ›heimlichen Juden‹ – Die Rede <i>Ueber die Kennzeichen des Judenthums</i>	61
3.1 Ausschlüsse der christlich-deutschen Tischgesellschaft	66
3.2 Die Konstruktion der Figur des ›heimlichen Juden‹	75
3.3 Experimentelle ›Entmischung‹ von ›Christlichem‹ und ›Jüdischem‹.....	84
3.4 Intertextuelle ›Vermischung‹.....	92
3.5 Der ›jüdische Körper‹ als grotesker Körper.....	99
3.6 Exkurs: Juden und Philister als Vertreter des ›toten Buchstabens‹... 103	
3.7 Groteske und Ambivalenz	115
4 Oskar Panizzas groteske Schönheitsoperationen – Die Erzählung <i>Der operirte Jud'</i>	127
4.1 Eine wandelnde Judenkarikatur	134
4.2 Normierende Operationen am ›jüdischen Körper‹.....	141
4.3 Zwei Formen der Mimesis – <i>Der operirte Jud'</i> mit Horkheimer und Adorno gelesen.....	151

4.4	Nachahmung des Nachahmers.....	164
4.5	<i>Der operirte Jud'</i> als Abjekt.....	177
5	Salomo Friedlaender und das Handwerk des Kakopäden – Die Grotteske <i>Der operierte Goj</i>	187
5.1	Das Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ und die ›Mimikry‹.....	191
5.2	Grotteske Verkehrung der Verhältnisse.....	202
5.3	Exkurs: Nathan Birnbaum und die ›jüdische Renaissance‹.....	205
5.4	Umgekehrte Assimilation und ›deutsche Mimikry?‹.....	212
5.5	Messianische Grotteske bei Salomo Friedlaender.....	227
Teil II		
Das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ als künstlerische Imitation.....		
239		
6	›Deutsche Genies‹ und ›jüdische Nachahmer‹ – Das Stereotyp des jüdischen Künstlers als Schauspieler und Virtuose.....	241
6.1	Richard Wagner und die ›jüdische Mimikry‹ in der Kunst – <i>Das Judenthum in der Musik</i>	241
6.2	Richard Wagners Kritik an ›jüdischer Epigonalität‹.....	247
6.3	Virtuosität als Supplement.....	264
6.4	Exkurs: zeitgenössische Kritik an Wagners Ästhetik als ›jüdisch‹.....	273
6.5	Juden als Schauspieler auf und abseits der Bühne.....	288
7	Karl Emil Franzos und das Drama der Assimilation – Der Roman <i>Der Pojaz</i>	303
7.1	Auf Bildungsmission in ›Halb-Asien‹.....	306
7.2	Jüdische ›Theatromanie‹.....	314
7.3	Zwischen Genie und komischer Figur.....	322
7.4	Shylock oder Nathan? – Leidenschaftliche Tatkraft versus aufgeklärte Vernunftrede.....	329
7.5	Theater der Illusion.....	337
7.6	Theater der Präsenz.....	342
7.7	Schwindsucht als Schwundfigur.....	354

8 Franz Kafkas Varieté der Arten – Die Erzählung	
<i>Ein Bericht für eine Akademie</i>	363
8.1 Affen als Metapher ›minderer‹ Mimesis	366
8.2 Antisemitische Vergleiche von Juden und Affen	372
8.3 (Kultur-)zionistische Polemik gegen die ›jüdische Mimikry‹ – <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> als Assimilationsgeschichte.....	377
8.4 <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> im jüdischen Kontext	383
8.5 Rotpeter – (k)ein Schauspieler	391
9 Thomas Manns doppelte Entlarvung – Die Novelle	
<i>Wälsungenblut</i>	419
9.1 Juden als intellektuelle Außenseiter in <i>Wälsungenblut</i>	425
9.2 Juden als primitive Fremde in <i>Wälsungenblut</i>	440
9.3 Darstellung der Wagner-Aufführung.....	450
9.4 Exkurs: Manns Wagner-Kritik im Anschluss an Nietzsche	455
9.5 Andeutung und Wirklichkeit	468
10 Schluss	483
Literaturverzeichnis.....	495

Danksagung

Eine Dissertation zu verfassen kann eine einsame Angelegenheit sein, ist aber gleichzeitig stets ein kollektiver Kraftakt: So läge auch diese Arbeit ohne die Unterstützung einer ganzen Reihe von Helfer/inne/n nicht in ihrer jetzigen Form vor.

In der Anfangsphase der Arbeit durch ein Stipendium unterstützt hat mich das *Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften* in Wien, wo ich ein produktives Studienjahr als Junior Fellow verbrachte. Für den Hauptanteil der Finanzierung bedanke ich mich beim *Elitenetzwerk Bayern* sowie für die fachliche und organisatorische Unterstützung über mehr als drei Jahre beim *International Doctoral Program MIMESIS* an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Für die wissenschaftliche Anleitung und ihr Vertrauen zu Dank verpflichtet bin ich meiner Betreuerin, Prof. Dr. Inka Mülder-Bach. Meiner Zweitbetreuerin, Prof. Dr. Mona Körte, und ihrer Expertise im Bereich literarischer Antisemitismusforschung verdanke ich viele wertvolle Hinweise. Sowohl vom fachlichen Austausch mit den Kollegiat/inn/en als auch von Herrn Prof. Jay Geller aus den USA konnte die Arbeit überdies profitieren. Schließlich bedanke ich mich bei den Mitarbeiter/inne/n der Reihe *Open Publishing in Humanities* an der Universitätsbibliothek der LMU für ihre geduldige Arbeit an der Veröffentlichung der Dissertation und Frau Mareike Burgheim (M.Ed.) für das Lektorat.

Besonders dankbar bin ich jenen Menschen, die mich während der anstrengenden Zeit durch ihre tatkräftige Mithilfe und/oder seelische Unterstützung den Rücken stärkten. Thomas Assinger (M.A.), Dr. Elisabeth Grabenweger, Martina Kigle, mein Bruder Mag. Konrad Krčal, Dr. Stephan Kurz, Dr. des. Elisa Leroy, Dr. des. Sally Oey, Dr. des. Yola Schmitz, Dr. Birke Sturm und Tina Werner-Werhahn (M.A.) halfen beim Korrekturlesen und häufig auch durch Feedback. Sally Oey, Barbara Röscheisen (M.A.) und Doris Rebhahn (M.A.) haben mir über eine lange Zeit das Aufstehen erleichtert, weil ich wusste, dass sie vor der Bibliothek auf mich warten werden. Thomas Wojcik hat mir wiederum das Nachhausekommen versüßt und war als Partner und später als Freund viel für mich da. Frau Dr. med. Anke Groß und Herr

Dipl.-Psych. Rudolf Bruckmoser waren wichtige Personen in meinem Unterstützungsnetzwerk in München. Timo Mozart habe ich für seine großartige und liebevolle Hilfe bei den Vorbereitungen für die Veröffentlichung zu danken. Meinen Eltern, Sonja und Walter, danke ich dafür, dass sie mir als erste in der Familie ein Studium ermöglicht und auch meine Entscheidung für ein Dissertationsstudium trotz schwieriger Phasen stets unterstützt haben. Meine Mutter hat zudem über alle Stadien hinweg große Teile der Arbeit korrekturgelesen und mich mit ihren Rückmeldungen zur Sprache und ihrem inhaltlichen Interesse bestärkt. Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Freundin Dr. Annalisa Fischer. Ohne ihre einfühlsame und zugleich pragmatische Begleitung, insbesondere in der Abschlussphase – nicht zu sprechen ihrem großen Anteil an den Korrekturen vor der Abgabe –, wäre dieses Projekt vielleicht nicht zu seinem guten Ende gekommen.

English Summary

Imitation and Deception

The 'Jewish Mimicry' and the Anti-Semitic Discourse in the 19th and 20th century

The term »Jewish mimicry« was coined at the beginning of the 20th century, but is less known than other anti-Semitic stereotypes, for example those concerning the »Jewish body«. During the 19th century biologists created the term to describe the newly found capability of some harmless insects to mimic the appearance and other attributes of poisonous insects. This capacity was considered to be a means of protection developed in the course of evolution and – in the context of the rise of social Darwinism – was soon applied to human society. Shortly thereafter the term »mimicry« also appeared as part of the defamatory vocabulary of the anti-Semites. However, the idea behind the term arose much earlier than the term itself.

During the time of the Enlightenment Jews were prompted to adapt themselves to gentile society, to assimilate. But soon enough the assimilated Jews were blamed for concealing their real identity. For Jews, this resulted in an unavoidable double bind. »Jewish mimicry« and the ideas associated with it can be seen as a central element of modern anti-Semitic discourse, since the invisible superiority constructed by it often forms the core of anti-Semitic conspiracy theories. The attribution of a particular mimetic capacity to Jews also points to the fact that, since the desegregation of the ghetto, Jewish minorities in modernity have often been associated with ambivalence, boundary-crossing, and processes of mixing that lead to a blurring of clear distinctions and essentialist categories of identity. The assumption of a special Jewish talent for imitation and deception, however, often results in paradoxes; the stereotype of »Jewish mimicry«, after all, states on the one hand that Jews adapt themselves beyond recognition to their surrounding society, yet remain recognizably different. As in many cases, the spread of this stereotype forced not least the stereotyped to confront the mimetic qualities attributed to them. In Zionist discussions, for example, »assimilation« was repeatedly seen as a form of harmful and ultimately also

useless, adaptation to the ›predator‹. The stereotype was also the basis for the widespread assumption that Jews had special acting abilities. Since the performance of actors in the 19th century was increasingly regarded as an artistic achievement in its own right, such talent could also well be interpreted as creativity, even genius.

This volume attempts to trace the processing of this stereotype in the texts of diverse German-language authors, both of Jewish and non-Jewish background, including Achim von Arnim's speech *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* (*About the Characteristics of Judaism*), Oskar Panizza's story *Der operirte Jud'* (*The Operated Jew*), Franz Kafka's animal story *Ein Bericht für eine Akademie* (*A Report to an Academy*), Karl Emil Franzos' novel *Der Pojaz* (*The Clown of Barnow*) and Thomas Mann's novella *Wälsungenblut* (*The Blood of the Walsungs*). It shows in what way the paradoxical implications of ›Jewish mimicry‹ are reflected in these texts: Some of these texts are driven by the desire for unambiguity and neat clarification of the boundaries between what is Jewish and what is German. This desire for clear distinctions and homogeneity, however, is often countered by a tendency towards textual and linguistic blending, which brings the texts closer to the aesthetic category of the grotesque. In other texts the transgressive qualities attributed to mimicry are harnessed to subvert dichotomous and fixed categories in terms of a counter-strategy.

The examination of the heterogeneous text corpus makes the close interweaving of the stereotype with various contemporary discourses comprehensible: Not only social problems, but also aesthetic questions are closely intertwined with the contemporary so-called ›Jewish question‹. For example, works of art created by assimilated Jews were often defamed as mere imitations, or even caricatures, of works of art by artists of German origin. The ideals of sincerity and authenticity established in bourgeois society since the Enlightenment, the cult of genius and the associated concepts of originality and essentialist notions of identity lead to the accusation of imitation and deception having a particularly severe effect. By relegating this to the Jews, it was possible to separate the aspects of imitation and deception that are always connected with the production of art and the establishing of social identities from the ideal of a homogeneous, creatively autonomous and authentic German identity and art.

1 Einleitung

Seit den 1970er-Jahren wurde die Frage nach den Effekten und Potenzialen von mimetischen Praktiken, insbesondere in asymmetrischen Machtverhältnissen in den *gender*, *queer* und *postcolonial studies*, vielfach thematisiert.¹ Die Überlegungen fokussierten dabei – häufig unter dem Stichwort »Mimikry« – auf mehr oder weniger subversive, mimetische Strategien in Geschlechterbeziehungen und im Verhältnis von Kolonialmacht und Kolonisierten. Vergleichsweise wenig wurde in Bezug auf das Verhältnis zwischen »Mimikry«, Mimesis und Juden und Jüdinnen² publiziert. Und das obwohl – oder gerade weil – Juden im Antisemitismus in den Worten des französischen Philosophen Lacoue-Labarthes immer wieder als »unvorstellbar mimetische Wesen«³ imaginiert wurden. Bisher wurde die antisemitische Zuschreibung der »jüdischen Mimikry« vor allem in der englischsprachigen Forschung behandelt.⁴ Mit dem Abschnitt *Elemente des Antisemitismus* in Hork-

1 Die entsprechenden Arbeiten beziehen sich entweder auf das von Luce Irigaray in den 1970ern geprägte Konzept einer subversiven weiblichen Mimesis männlicher Artikulationsformen oder Judith Butlers in den 1990ern entwickeltes Konzept der performativen Gender-Imitation bzw. Homi Bhabhas ebenfalls in den 1990ern geprägten Begriff der *colonial mimicry*. Vgl. Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1979; Dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1980; Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 1990; Dies.: *Imitation und Gender Insubordination*. In: Neil Badmington und Julia Thomas (Hrsg.): *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*. London/New York 2008, S. 365–380 und Homi K. Bhabha: *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*. In: Gaurav Gajanan Desai und Supriya Nair (Hrsg.): *Postcolonialisms. An Anthology of Cultural Theory and Criticism*. Oxford 2005, S. 265–273.

2 Die geschlechtergerechte Schreibweise wird normalerweise in der Form mit Schrägstrich zwischen männlicher und weiblicher Form umgesetzt, aufgrund des Umlauts ist das bei »Jüdinnen« nicht möglich, weshalb weibliche und männliche Form ausnahmsweise ausgeschrieben werden. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird allerdings bewusst häufig nur die männliche Form »Juden« eingesetzt, da der antijüdische wie der antisemitische Diskurs stark androzentrisch strukturiert sind. »Der Jude« wird fast immer als männlich gedacht. Zur Frage nach den Konsequenzen dieser Androzentrik des jüdenfeindlichen Diskurses für das Mimikry-Stereotyp siehe Kapitel 5.1.

3 Philippe Lacoue-Labarthe: *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*. Stuttgart 1990, S. 35.

4 Für den englischen Sprachraum sind hier vor allem die Arbeiten Jay Gellers zu nennen, vgl. *The Other Jewish Question. Identifying the Jew and Making Sense of Modernity*. New

heimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1947) liegt allerdings eine frühe Bearbeitung des »Mimikry«-Komplexes und seiner Beziehung zum antisemitischen Denken auch im deutschen Sprachraum vor.⁵ Doch findet sich bis dato keine diesem Thema gewidmete Monografie, die sich mit dem Thema in umfassender und systematischer Weise auseinandersetzt. Die vorliegende Arbeit soll diese Forschungslücke schließen. Ihr Ziel ist es, die Zentralität von Zuschreibungen mimetischer Praktiken an Juden und Jüdinnen für die »Phantasmen-geschichte«⁶ des Antisemitismus aufzuzeigen.

Die Vorstellungen von angeblichen jüdischen Täuschungs-, Nachahmungs- und Verstellungskünsten etablierten sich im Zeitalter fortschreitender jüdischer Emanzipation und beginnender rechtlicher Gleichstellung von Juden und Jüdinnen und christlichen Staatsbürger/inn/en im frühen 19. Jahrhundert. Sie schlossen allerdings an einen älteren Vorurteilkomplex an, den Topos des »falschen Juden«, der in der Reformationszeit popularisiert wurde.⁷ Weil das Judentum Jesus nicht als Messias anerkannte, wurde Juden und Jüdinnen von christlicher Seite unterstellt, entweder unfähig zu sein, die Wahrheit – als neutestamentarisches Wort Gottes – zu erkennen oder anzuerkennen. Die »hartnäckige Weigerung«, Jesus als Messias zu akzeptieren, wurde als Ausdruck einer »jüdischen Falschheit«⁸ gewertet. In der Reformations-

York 2011, S. 264–276; Ders.: *Of Mice and Mensa: Antisemitism and the Jewish Genius*. In: *Centennial Review* 38 (1994), S. 361–385; Ders.: *Bestiarium Judaicum. Unnatural Histories of the Jews*. New York 2018, S. 110–120. Der einschlägige deutschsprachige Beitrag zur Untersuchung des antisemitischen Konzepts der »jüdischen Mimikry« ist ein politikwissenschaftlicher Artikel; vgl. Mathias Brodkorb: *Vom Verstehen zum Entlarven. Über »neu-rechte« und »jüdische Mimikry« unter den Bedingungen politisierter Wissenschaft*. In: *Jahrbuch Extremismus & Demokratie* 22 (2009), S. 32–64.

5 Vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften* Bd. 3. Frankfurt a. M. 1981.

6 Ich übernehme hier einen Begriff den Matala de Mazza ursprünglich für die Imagination eines politischen Körpers als natürliche Gemeinschaft geprägt hat, siehe Ethel Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae Bd. 68). Freiburg i. Br. 1999, S. 39. Näheres dazu in Kapitel 3.

7 Vgl. Melanie Kleinschmidt: *»Der hebräische Kunstgeschmack«. Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur* (Klang Zeiten. Musik, Politik und Gesellschaft Bd. 12). Köln [u. a.] 2015, S. 42f.

8 Ebd., S. 44.

bewegung begegnete man aber auch der Konversion vom Judentum zum Christentum mitunter mit Misstrauen. In einer Zeit, in welcher man zunehmend Wert auf die inneren Zustände des Individuums legte,⁹ wurden die jüdischen Konvertit/inn/en oft mit dem Verdacht konfrontiert, dass es sich bei ihrem neu angenommenen christlichen Glauben um ein rein äußerliches Bekenntnis handle, während die inneren Überzeugungen unverändert geblieben seien.¹⁰ Doch es ging bei diesen Verdächtigungen noch nicht vorrangig um die Sorge, Juden bzw. Jüdinnen könnten mit Christen bzw. Christinnen verwechselt werden, sondern um eine Absprache des Zugangs zur göttlichen Wahrheit auf theologischer Basis. Schließlich waren jüdische und christliche Gruppen in Europa bis ins 18. Jahrhundert weitgehend segregiert. Die beiden sozialen Gruppen waren historisch schon äußerlich einerseits durch herrschaftlich verordnete Kennzeichen wie den ›gelben Fleck‹ oder den ›Judenhut‹ und häufig auch eine räumliche Abgrenzung der Gebiete, in welchen Juden und Jüdinnen leben durften, von einander abgehoben. Andererseits grenzten sich die Bevölkerungsgruppen oft auch durch unterschiedliche Traditionen bezüglich Kleidung und Haartracht sowie durch eine sprachlichen Differenz – der Verwendung des Jiddischen als Alltagssprache unter den Juden und Jüdinnen – voneinander ab.¹¹ Das ändert sich mit der jüdischen Emanzipation, der damit verbundenen Säkularisierung, der Auflösung der Ghettos und der zunehmenden Angleichung von christlicher und jüdischer Bevölkerung. Die im zweiten Kapitel dieser Arbeit untersuchte Figur des »heimlichen

9 Vgl. ebd., S.42.

10 Vgl. ebd., S.49. Damit entwickelt sich eine Position, die jener der Inquisition gegenüber dem ›Marranentum‹ ähnlich ist. Als Opfer von Verfolgungen und Zwangstaufen konvertierten im Spanien des 14./15. Jahrhunderts zahlreiche Juden und Jüdinnen zum Katholizismus, die neu getauften Juden – die man historisch Conversos, Neu-Christen oder Marranen nannte – standen jedoch stets im Verdacht unter dem Gewande christlicher Frömmigkeit weiterhin ihrem alten Glauben anzuhängen, vgl. Wilke, Carsten L. [Art.]: Conversos. In: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart* Bd. 3. Berlin/New York. 2010, S. 51–54.

11 Zu historisch und geografisch variierenden Kleider- und Haarmoden bei Juden und Jüdinnen, die teils freiwillig als Gruppentracht entwickelt, teils als Stigmasymbole herrschaftlich vorgeschrieben wurden, vgl. etwa Robert Jütte: *Leib und Leben im Judentum*. Frankfurt a.M. 2016 zur Barttracht S. 62–77 und zu Kopfbedeckungen S. 139–157. Wobei es durchaus vorkam, dass frühere Gruppentracht später als Stigmasymbol umfunktioniert wurde, wie etwa im Fall der im Mittelalter geläufigen ›Judenhüte‹, vgl. ebd., S. 114.

Juden«, die Achim von Arnim in seiner judenfeindlichen Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* (1811) entwickelte, gehört bereits zur Vorgeschichte des Mimikry-Stereotyps. Es handelt sich um eine Gestalt, die ihre jüdische Identität vor den Augen der Mehrheitsgesellschaft geschickt zu verbergen und sich in die für Juden verschlossene christlich-deutsche Tischgesellschaft einzuschleichen weiß.

Die jüdische Minderheit sieht sich Anfang des 19. Jahrhunderts durch die Entstehung solcher Bedrohungsszenarien mit einem Doublebind konfrontiert: Einerseits steht die aufklärerische Forderung nach (vollständiger) Anpassung und Assimilation, die häufig mit dem Versprechen rechtlicher Gleichstellung und dem Ende gesellschaftlicher Diskriminierung verknüpft wurde, weiterhin im Raum. Andererseits werden die jüdischen Assimilationserfolge von Seiten der Mehrheitsgesellschaft als »Unterwürfigkeit oder erschlichene Vorteilmahme«¹² abgewertet. Im antisemitischen Denken wurde die Anpassungsleistung der jüdischen Minderheit als Versuch, sich ›einzuschleichen‹ und als ›Verstellung‹ diskreditiert. Die Spezifik des Antisemitismus liegt dem französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch zufolge darin, dass er sich an »einen anderen, der unmerklich anders ist, [wendet]; er drückt die Besorgnis aus, die der Nicht-Jude angesichts dieses anderen empfindet, der sich beinahe nicht von ihm selbst unterscheidet [...]«¹³ Die Verurteilung von Juden und Jüdinnen als bloße Nachahmer/innen ging also mit der Wahrnehmung der zunehmenden ›Ununterscheidbarkeit‹ der jüdischen Bevölkerung von der Mehrheitsgesellschaft einher und kann als eine Strategie der Neu-Einschreibung der Differenz von jüdischer und nicht-jüdischer Bevölkerung gelten.

Der Begriff »Mimikry« hat im englischen Sprachraum eine lange Geschichte. Erste frühe Belege für die Anwendung des Begriffes in gesellschaftlichen Zusammenhängen finden sich Ende des 17. Jahrhunderts in England. »Mimicry« wurde laut *Oxford English Dictionary* verstanden als »action, practice, or art of copying or closely imitating, or (in early use) imitation of the speech or mannerisms of another in order

12 Matthias Schmidt: *Reflexe Der Unsichtbarkeit: Wagner, Hanslick und Das Judentum in der Musik*. In: *Musik & Ästhetik* 22 (2018) H. 85, S. 5–26, hier S. 9.

13 Vladimir Jankélévitch und Béatrice Berlowitz: *Irgendwo im Unvollendeten*. Wien 2008, S. 132.

to entertain or ridicule.«¹⁴ Dieser Aspekt des Komischen, das durch die verzerrende Nachahmung erzeugt wird, kehrt im deutschen Sprachraum später in Vorwürfen an Juden und Jüdinnen bzw. ihre Kunst-erzeugnisse wieder; sie werden schon Anfang des 19. Jahrhunderts als »widerliche Karikaturen«¹⁵ der Deutschen bzw. ›deutscher Kunst‹ verhöhnt.

Der Begriff Mimikry selbst allerdings ging erst später ins Deutsche ein, abgeleitet von seiner Verwendung in der Biologie durch britische Insektenforscher. Sie adaptierten den Terminus Mimikry Mitte des 19. Jahrhunderts, um damit die neu entdeckte Eigenschaft einiger Insektenarten zu bezeichnen, sich in Farbgebung und Morphologie ungenießbaren und deshalb von Fressfeinden gemiedenen Arten anzugleichen. Die sogenannte Mimikry wird deshalb im Darwinismus als eine Form des Selbstschutzes aufgefasst, die einen evolutionären Vorteil im Kampf ums Überleben bietet.¹⁶ In vielem ähnelt die ursprüngliche Bedeutung von Mimikry im Sinne einer verspottenden Nachahmung aus dem 17. Jahrhundert aber dem, was im Deutschen unter ›Nachäffung‹ verstanden wurde. Das große Zedler'sche Universallexikon definiert Nachäffen 1740 als »unnatürliche, gezwungene Nachahmung einer Person in der äußeren Aufführung, als in Minen, Gange, Kleidern, Worten, Sprache u. s. f.«¹⁷ Obwohl der Affe – der als Tier trotz seiner Menschenähnlichkeit nach gängiger Vorstellung eigentlich durch Naturnähe ausgezeichnet ist – als Reflexionsfigur für diese Art von ›schlechter‹ Nachahmung diente, war das wesentliche Kennzeichen der sogenannten ›Nachäffung‹ ›Unnatürlichkeit‹ und ›Äußerlichkeit‹, also seine Entfernung von ›Natur‹ und ›Natürlichkeit‹. Ähnlich wie bei der

14 Eintrag ›mimicry‹ *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press [Online-Version]. <https://www.oed.com/> (Zugriff: 14.03.2019).

15 Hartwig von Hundt-Radowsky: *Judenspiegel. Ein Schand- und Sittengemälde alter und neuer Zeit*. Würzburg 1819, S. 90. Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbv:12-bsb10570479-7> (Zugriff: 11.11.2021).

16 Zu Entdeckung und Definition von Mimikry in der Biologie, vgl. Kyung-Ho Cha: *Humannimikry. Poetik der Evolution*. München 2010, S. 29–37.

17 Eintrag ›Nachäffen‹ in Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universallexikon der Wissenschaften und Künste* [...]. Bd. 23. Leipzig/Halle 1740, Sp. 51 [Online-Version]. URL: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&id=203642&bandnummer=23&seitenzahl=0043&supplement=0&dateiformat=1%27> (Zugriff: 14.03.2019).

›Karikatur‹ ersetzt in der ›Nachäffung‹ eine verzerrte Nachahmung die ›realistische‹ Abbildung der Natur. Die im Zuge der Kritik an der jüdischen Emanzipation immer wieder vorgenommenen Vergleiche von Juden und Affen, die in Kapitel 8 zur Sprache kommen, dienen der Difamierung jüdischer Assimilation als ›unnatürliche‹ Nachahmung.¹⁸

Die Nachahmung im sozialen Kontext hat spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts generell einen schlechten Ruf. In der höfischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts war Nachahmung im Rahmen von politischen Klugheitslehren noch als Mittel zur Durchsetzung der eigenen Interessen empfohlen worden und als Teil der »Inszenierungsnotwendigkeiten«¹⁹ bei Hofe anerkannt. Doch im Zeitalter der Aufklärung ändern sich die Wertesysteme und die mangelnde Übereinstimmung von innerer Verfassung und äußerem Auftreten bringen das nachahmende Verhalten zunächst in den moralischen Wochenzeitingen in Misskredit. Mit zunehmender Festlegung von »individuelle[r] Besonderheit zum allgemeinverbindlichen, den Einzelnen auf das Merkmal der Singularität verpflichtenden Identitätsmodell«,²⁰ die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollzog, erschienen Nachahmungstechniken im sozialen Kontext mehr und mehr als anrühlich. Die Vorstellung vom Menschen als von inneren Kräften geleitetem Individuum, wie sie schließlich im Zeitalter der Empfindsamkeit und im Sturm und Drang propagiert wurde, führt laut Literatur- und Sozialwissenschaftler Kristian Donko »zur Verdrängung der Imitation als möglichen Positivwert der Identitätsbildung.«²¹ Auch die mit der Nachahmung assoziierte Verstellungskunst ist zunächst integraler und selbstverständlicher Teil der Lehren der »Privatklugheit«.²² Erst in der aufklärerischen Kritik werden durch die Orientierung am Grundsatz der Identität und Natürlichkeit soziale Verstellung und Täuschung verworfen.²³ Die neuen Tugenden lauten »naïvité und Offenheit«, die zu einer »Vermeidung von schau-

18 Vgl. insb. Kapitel 8.1.

19 Kristian Donko: ›L'homme copie‹. *Individualität und Imitation im 17. und 18. Jahrhundert*. München 2012, S. 94.

20 Ebd., S. 15.

21 Ebd., S. 28.

22 Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992, S. 21–23.

23 Vgl. ebd., S. 154.

spielerischen Techniken und Taktiken«²⁴ im sozialen Kontext führen sollen. »Im Zeitalter der Natur und Natürlichkeit, der Aufrichtigkeit und des Ausdrucks, der moralisch-ästhetischen Einfalt und naïvité wird Artifizialität, sofern sie am Menschen sich realisieren soll, verdächtig«, so Ursula Geitner in ihrer Untersuchung des rhetorischen und anthropologischen Wissens im 17. und 18. Jahrhundert: »Wer seiner Natur nicht folgt, wird – jetzt übertragen – ein Schauspieler genannt.«²⁵ In den folgenden Jahrhunderten wurden diese Aufrichtigkeitsideale in der bürgerlichen Gesellschaft immer weiter inkarniert. Es scheint, dass mit der parallel zu dieser Inkarnation erfolgenden Emanzipation der Juden und Jüdinnen, die Problematik dissimulatorischer Praktiken bei dieser gesellschaftlichen Minderheit als in besonderer Form konzentriert wahrgenommen wurde.

Die Vorstellungen von jüdischen Nachahmungs- und Verstellungskünsten werden schließlich unter dem Begriff der ›jüdischen Mimikry‹ versammelt, der ab den 1920er-Jahren in diversen Diskursen im deutschen Sprachraum meist im Zusammenhang mit antisemitischen Vorstellungen nachweisbar ist. Da die Rede von der ›jüdischen Mimikry‹ alle den Juden zugeschriebenen mimetischen Aspekte bündelt und in einer ›diskursiven Formation‹²⁶ zusammenführt, wird in der vorliegenden Arbeit das sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelnde Zuschreibungsrepertoire als ›Mimikry-Stereotyp‹ bezeichnet. Denn auch wenn der aus dem zoologischen Bereich übernommene Begriff Mimikry im Deutschen erst im frühen 20. Jahrhundert zur Verfügung stand, bilden schon die Fantasien von den jüdischen Nachahmungs- und Verstellungspraktiken aus dem 19. Jahrhundert die Basis für die spätere Übertragung des Begriffs Mimikry auf Juden. Wie Jay Geller – Experte für Jewish Studies – festgestellt hat, wurde diese Vorstellung schließlich bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem intrinsischen Bestandteil des europäischen Judenstereotyps. In klaren Worten unterstreicht Geller die Wichtigkeit dieser Zuschreibung für die zeitgenössi-

24 Ebd.

25 Ebd., S. 49.

26 Zur Definition des Begriffs ›diskursive Formation‹ siehe Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1973, S. 58. Foucault schlägt vor, die schwer fassbaren Begriffe ›Theorie‹, ›Wissenschaft‹ und ›Ideologie‹ durch diese Bezeichnung zu ersetzen.

sche Konstruktion jüdischer Identität: »The Jew's ability to conceal his Jewish nature by mimicking or reproducing the appearance of the European was an essential component in the nineteenth-century construction of Jewish identity.«²⁷ Im Laufe dieser Arbeit wird deutlich gemacht werden, dass und inwiefern diese Zuschreibungen immer prekär bleiben bzw. in sich bereits von Widersprüchen und Aporien durchzogen sind, die sich am Begriff der ›jüdischen Mimikry‹ konkretisieren. Weiters wird gezeigt, dass die sich aus diesen Zuschreibungen mimetischer Fähigkeiten ergebenden Ambiguitäten mindestens eben so zentral für das zeitgenössische Judenstereotyp sind, wie das Mimikry-Stereotyp an sich. Widersprüchlichkeiten im antisemitischen Stereotypenrepertoire sind an sich nicht überraschend. Einander widersprechende Stereotypen können prinzipiell in »soziokulturelle[...] Codes«²⁸ integriert werden, ohne dass dabei entstehende Paradoxien eine Rolle spielen.²⁹ Bekanntestes Beispiel dafür ist die parallele Existenz des Stereotyps des ›Schacher- und Börsenjudens‹ als prototypischer Vertreter des Kapitalismus und der Vorstellung einer jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung.³⁰ Selten aber finden sich die Widersprüche *innerhalb* eines Stereotyps so deutlich angelegt, wie in der Vorstellung von der ›jüdischen Mimikry‹.

Etymologisch leitet sich der Begriff Mimikry von *mimêsis* bzw. *mimeomai* ab. Ist *Mimesis* nach Aristoteles die Nachahmung einer Handlung,³¹ die für eine/n Beobachter/in (bzw. das Publikum) vorgenommen wird, so zeigt sich die Parallele zur Mimikry in Bezug auf zwei Instanzen: Einerseits setzt sich der Organismus in Bezug zur nachge-

27 Jay Geller: *Blood Sin. Syphilis and the construction of Jewish identity*. In: *Faultline. Interdisciplinary Approaches to German Studies* 1 (1992), S. 21–48, hier S. 30.

28 Michael Imhof: *Stereotypen und Diskursanalyse. Anregung zu einem Forschungskonzept kulturwissenschaftlicher Stereotypenforschung*. In: Hans Henning Hahn (Hrsg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen* (Mittelteleuropa – Osteuropa: Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas Bd. 5). Frankfurt a. M. 2004, S. 57–71, hier S. 61. Shulamit Volkov hat den Antisemitismus als einen solchen Code analysiert vgl. dies.: *Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays*. München 2000.

29 Vgl. ebd., S. 60.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1982, S. 7f.

ahmten Instanz, andererseits zur beobachtenden Instanz.³² Eine Insektenart ahmt etwa in Aussehen und Morphologie eine andere, giftige Art nach und wird von den sie beobachtenden Fressfeinden mit dieser verwechselt und daher ebenfalls gemieden. In der Übertragung des Mimesis-Begriffs werden die Aspekte der Tarnung und der Täuschung der Beobachtungsinstanz hervorgekehrt. In den im Kapitel 2.1 vorgestellten Theorien der Biologen Henry Walter Bates und Alfred Wallace – den Pionieren in der Erforschung der Mimikry v. a. bei Insekten – wird tierische Mimikry als Schutzmechanismus beschrieben. Die ›jüdische Mimikry‹ in der antisemitischen Vorstellungswelt hat dagegen nicht nur protektiven, sondern vor allem aggressiven Charakter. Auch ist sie im Unterschied zur Mimikry im Tierreich intentional und erhält den Status von ›List‹ und ›bewusster Täuschung‹, des Weiteren geht es nicht um die Anpassung an ein von Fressfeinden gemiedenes Lebewesen, sondern – in der völkischen Terminologie – um die Angleichung an ein ›Wirtsvolk‹.³³

Das Korpus an Texten, in dem explizit von einer ›jüdischen Mimikry‹ die Rede ist, ist überschaubar.³⁴ Dieses Stereotyp gehört sicherlich nicht zu den bekanntesten unter den antisemitischen Vorurteilkomplexen. Geläufiger sind die visuellen Stereotypen,³⁵ die in hässlichen Bildern und Karikaturen von als jüdisch codierten Körpern aus dem 19. Jahrhundert und insbesondere aus der Zeit des Nationalsozialismus überliefert sind. Aber kaum jemand – außer Spezialist/inn/en auf dem Gebiet der Antisemitismusforschung – hat schon etwas von ›jüdischer Mimikry‹ gehört. Dabei kann gerade die Idee jüdischer Nachahmungs- und Verstellungspraktiken selbst als ein Faktor zur Erklärung der großen Popularität antisemitischer Karikaturen herangezogen werden. Neben der Herabsetzung zielen diese Darstellungen auch auf die Identifizierbarmachung von Juden und Jüdinnen. Da sich ›der Jude‹ im Prozess der Assimilation in seiner Erscheinung nicht länger von Vertreter/

32 Vgl. Andreas Becker [u. a.] (Hrsg.): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Schliengen 2008, S. 7–27, hier S. 10.

33 Vgl. Brodkorb, *Verstehen*, S. 50.

34 Eine vollständige Übersicht an entsprechenden Texten ist ein Forschungsdesiderat. Einen angemessenen Überblick bietet Brodkorb *Verstehen* sowie Kapitel 2.2.

35 Vgl. Detlef Hoffmann: *Visuelle Stereotypen*. In: Hahn, *Stereotyp*, S. 73–85.

inne/n der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet, »muss er durch symbolische Verweise bzw. durch seine Physiognomie in den *Judenbildern* auffindbar werden.«³⁶ Durch die massenhafte Verbreitung von Karikaturen werden »visuelle Typen«³⁷ etabliert und entsprechende Sehgewohnheiten trainiert. Es ist auch nicht weiter verwunderlich, dass gerade die Karikatur im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts durch antisemitische Kräfte vereinnahmt wurde, um den assimilierten und damit ›unsichtbar‹ gewordenen ›Juden‹ durch diffamierende Zeichnungen in Printmedien zu ›entlarven‹: Die Karikatur wird schließlich wesentlich durch die ihr zugeschriebene Fähigkeit gekennzeichnet, »unter dem Deckmantel der Komik die ›Wahrheit‹ über eine Person oder ein Kollektiv, im Sinne eines bildlichen Stereotyps, zu vermitteln.«³⁸ Die Karikaturen sind also ein Medium, in dem Juden und Jüdinnen sichtbar gemacht werden sollen. »Visuelle Medien«, so Anne von der Heiden, »eigneten sich immer besonders gut dazu, Feindbilder zu präsentieren und sie für Propagandazwecke zu verwenden.«³⁹ So wurde etwa 1938 von Julius Streicher im Stürmerverlag ein bebildertes Kinderbuch mit dem Titel *Der Giftpilz* herausgegeben. In kindgerechter Sprache wird darin erklärt, dass Juden von Nicht-Juden so schwer wie »die Giftpilze [...] von den guten Pilzen«⁴⁰ zu unterscheiden und mindestens ebenso schädlich seien. In dem Buch, das eine Auflage von 60.000 Stück erreichte, wird sodann unter Anleihe an zahlreiche antisemitische Stereotype erklärt, anhand welcher Merkmale man ›den Juden‹ vom ›Deutschen‹ unterscheidet. Dass es solche ›Erkennungsbehelfe‹ auch für Erwachsene gab, davon legt Vladimir Jankélévitch Zeugnis ab: Auch im von den Nationalsozialisten besetzten Frankreich konnte man Handbücher, so berichtet er, für den »Gebrauch der Verfolgungslehrlinge« erwerben. »Die Autoren dieser Handbücher lehrten als ein Grundaxiom, dass man immer einen Juden ›erkennt‹. Eben weil sie

36 Julia Schäfer: *Vermessen – gezeichnet – verlacht. Judenbilder in populären Zeitschriften 1918*. Frankfurt a. M. 2005, S. 196 [Hervorh. im Original].

37 Ebd., S. 200.

38 Ebd., S. 194.

39 Anne von der Heiden: *Der unsichtbare Feind*. In: Christian Geulen [u. a.] (Hrsg.): *Vom Sinn der Feindschaft*. Berlin 2002, S. 184–205, hier S. 188.

40 Ernst Hiemer: *Der Giftpilz. Ein Stürmerbuch für Jung u. Alt. Erzählungen*. Mit Bildern von Fips [d. i. Philipp Rupprecht]. Nürnberg 1938, S. 6.

sich *nicht* sicher waren.«⁴¹ Man kann mit von der Heiden vermuten, dass die antisemitischen Propagandamedien »in ihrer Überzeichnung, Plakativität und Stereotypik überhaupt nur funktionierten«,⁴² weil sie zugleich mit der Darstellung der ins maßlose überzogenen Behauptung einer »universalen Bedrohung« die »Kunst der Verstellung«⁴³ zu einem Charakteristikum der Juden erklärten: »Das Verfahren der medialen Inszenierung selber wurde dem Objekt der Definition, dem Juden, zugeschrieben. Der Jude sei wandelbar, könne sich maskiert, getarnt in die Gesellschaft einschleusen.«⁴⁴

Der Korpus an Texten, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, ist nicht besonders groß und das Stereotyp wird darin oft nur implizit behandelt. Die Texte werden jeweils in ihrem konkreten zeit-historischen Kontext analysiert – ein Ausblenden gesellschaftlicher Zusammenhänge könnte schließlich zur Folge haben, dass der Antisemitismus im Sinne eines ›ewigen Judenhasses‹ naturalisiert wird.⁴⁵ Außerdem muss mit Siegfried Jäger konstatiert werden, dass Phänomene wie Antisemitismus und Rassismus Ergebnisse von Diskursverschränkungen sind und damit Elemente der »Gesellschaft und ihrer Geschichte und keine zufälligen Begleiterscheinungen, die auf gleichsam chirurgischem Wege entfernt werden können.«⁴⁶ Eine tiefgehende diskursorientierte Analyse einiger weniger Texte kann daher weit aufschlussreicher wirken, als eine rein deskriptive Stereotypenanalyse auf Basis eines umfangreichen Korpus dies sein könnte.⁴⁷ Aus diesem Grund werden die hier untersuchten Texte als Beiträge zu unterschied-

41 Jankélévitch/Berlowitz, *Irgendwo*, S.133 [Hervorh. K.K.].

42 Heiden, *Feind*, S.189

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Vgl. Regina Schleicher: *Antisemitismus in der Karikatur. Zur Bildpublizistik in der französischen Dritten Republik und im deutschen Kaiserreich (1871–1914)*. Frankfurt a.M. [u.a.] 2009, S.21.

46 Siegfried Jäger: *Diskursive Vergegenkunft. Rassismus und Antisemitismus als Effekte von aktuellen und historischen Diskursverschränkungen*. In: Franz X. Eder (Hrsg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*. Wiesbaden 2006, S. 239–252, hier S. 250.

47 Vgl. für diese Argumentation Imhof, *Stereotypen*, S.61.

lichen historischen Diskursen eingeordnet und analysiert, auch wenn ein besonderes Augenmerk auf dem antisemitischen Diskurs liegt.⁴⁸

Die interpretationsleitende These der Arbeit ist, dass das antisemitische Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ als Reaktion auf die befürchtete Nicht-Identifizierbarkeit von Jüdinnen und Juden im Zeitalter jüdischer Akkulturationsprozesse zu verstehen ist. Die Texte, die vermeintliche besondere Verstellungs- und Imitationsvorgänge jüdischer Figuren behandeln, können als Antwort auf die Emanzipationsschübe für die jüdischen Bürger/innen Deutschlands gelesen werden. Je mehr sich Juden und Jüdinnen im Verhalten, in Kleidung, Sprache und Habitus an die deutschsprachige Mehrheitsgesellschaft anpassen, desto prominenter artikulieren sich Ängste vor einem möglichen ›passing‹⁴⁹ von Juden und Jüdinnen als Deutsche. Jankélévitch zufolge wächst der Hass auf die Juden und Jüdinnen umgekehrt proportional zur Verringerung der Differenz zwischen Juden und Nicht-Juden in der gesellschaftlichen Wahrnehmung. »[D]er Jude ist verschieden, aber nur kaum« und das mögliche »Missverständnis« über seine Identität wird dem »Verschieden-Ähnlichen, der sich herausnimmt, den ›Ariern‹ zu ähneln«⁵⁰ als besondere ›Frechheit‹ ausgelegt. Ein ›passing‹ von Juden und Jüdinnen als Deutsche wirft zudem stets auch grundsätzliche Fragen nach der Existenz vermeintlich eindeutig bestimmbarer Kategorien wie ›Juden‹ und ›Deutsche‹ auf.⁵¹ Auf Verunsicherung von als natürlich wahrgenommenen Ordnungs- und Klassifizierungssystemen durch Ambiguität und Ambivalenz aber reagieren die auf Homogenität gepolten Denksysteme

48 Jäger bezeichnet den modernen Antisemitismus als Diskursstrang, vgl. ebd., S. 242. Obwohl – insbesondere im englischsprachigen Raum – fast schon selbstverständlich vom »antisemitic discourse« die Rede ist, gibt es kaum systematische Darstellungen vom Antisemitismus als Diskurs. Eine Ausnahme ist Eva-Maria Zieges Monografie *Mythische Kohärenz. Diskursanalyse des völkischen Antisemitismus*. Konstanz 2002. Sie definiert den ›völkischen Diskurs‹ als Interdiskurs, in dem zahlreiche Einzeldiskurse zusammenfließen, Ebd. S. 14.

49 ›Passing‹ ist ein ursprünglich aus dem Kontext von Queer Studies sowie Critical Whiteness und Rassismusbeforschung entstammender Begriff, der das ›Durchgehen‹ von people of colour als ›weiß‹, von transsexuellen Menschen als ›geborener‹ Mann bzw. ›geborene‹ Frau oder nicht-heterosexuellen Personen als heterosexuell bezeichnet. Zur Anwendung des Begriffs *passing* auf deutsche Juden und Jüdinnen vgl. die jüngst erschienene Monografie von Kerry Melissa Wallach: *Passing Illusions. Jewish Visibility in Weimar Germany*. Ann Arbor 2017, S. 5.

50 Jankélévitch/Berlowitz, *Irgendwo*, S. 132.

51 Vgl. Wallach, *Passing*, S. 5.

der Moderne empfindlich. Diese Mehrdeutigkeiten werden nicht selten als ›Skandal‹ wahrgenommen und bekämpft, wie Zygmunt Baumann gezeigt hat.⁵² Eine Möglichkeit zur Abwehr solcher Mehrdeutigkeiten ist die Rekurrenz auf Stereotype, die im 19. Jahrhundert häufig in das Gewand der Wissenschaftlichkeit gehüllt und mit vermeintlich ›empirischen Beweisen‹ unterfüttert wurden.

Stereotype sind Teil eines gesellschaftlich-kulturellen Codes, der nicht nur Fremdzuschreibungen, sondern auch der Selbstbeschreibung und Formierung einer Wir-Gruppe dient.⁵³ Die Stereotype werden normalerweise dazu eingesetzt, die Unterscheidung zwischen ›Selbst‹ und ›Anderem‹ aufrechtzuerhalten, wenn nicht sogar zu vertiefen, indem sie eine imaginäre Grenze ziehen.⁵⁴ Das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ ist hier einerseits insofern eine Ausnahme, als sich darin genau die Möglichkeit eines solchen Grenzübertritts artikuliert; andererseits ist es *keine* Ausnahme, als die Voraussetzung für eine solche Vorstellung des Eindringens ›des Anderen‹ in den Bereich des Eigenen ist, dass dieses anders *ist* und auch *bleibt*. Seit dem 19. Jahrhundert wurde – von Nicht-Juden, mitunter aber auch von Juden – an der Konstruktion von rassistischen Unterschieden zwischen Juden und Nicht-Juden gearbeitet. Trotz Assimilation, Taufe und gemischter Eheschließungen waren viele der Überzeugung, dass jüdische Körper gegenüber nicht-jüdischen Körpern in irgendeiner Weise abweichend und damit als jüdisch markiert wären.⁵⁵ Insofern erscheint das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ – zumindest die ihm zugrunde liegende Vorstellung eindeutiger Kategorien – genauso rigide und fixiert, wie es die Begriffsherkunft von Stereotyp vermuten lässt: Das Wort leitet sich von den griechischen Begriffen *stereós* (steif, hart, fest) und *týpos* (Schlag, Form, Muster) ab. Im Buchdruck wird damit eine Art Stempel bezeichnet, welcher die Verfielfältigungsmöglichkeiten für Zeitungsseiten im 19. Jahrhundert

52 Vgl. Zygmunt Bauman: *Moderne und Ambivalenz*. Hamburg 2005, insb. S. 38–91.

53 Vgl. Volkov, *Antisemitismus*, S. 23.

54 Vgl. Sander Gilman: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca 1985, S. 18.

55 Vgl. Wallach, *Illusions*, S. 20f.

erheblich erhöhte.⁵⁶ Doch sind Stereotypen nicht nur robust, sondern zugleich stark wandelbar, wie Sander Gilman argumentiert. Damit Stereotype funktionieren, darf die Illusion der absoluten Differenz zwischen ›Eigenem‹ und ›Anderem‹ nicht gestört werden, die imaginäre Grenze zwischen beiden muss erhalten bleiben. Da aber alle negativen Stereotype laut Gilman ein positives Gegenstück in Form eines Auto-Stereotyps haben, müssen sich, sobald sich eines der wechselseitig abhängigen Bilder – sei es Fremd- oder Selbstbild – ändert, alle Stereotype dynamisch verschieben: »Thus stereotypes are inherently protean rather than rigid.«⁵⁷ Das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ kann als eine Art Meta-Stereotyp beschrieben werden, weil es genau diese dynamische Grenze zwischen Selbst- und Fremdbild explizit thematisiert, verhandelt und gleichzeitig ihren Konstruktionscharakter verleugnet. Damit kann es sowohl zur weiteren Stereotypenbildung beitragen als auch – schon aufgrund der sich ergebenden Widersprüchlichkeiten – als Angriffspunkt zur Hinterfragung von Stereotypen und den ihnen unterliegenden Annahmen dienen.

Da in dieser Arbeit literarische Texte im Fokus stehen, schließt sie in methodisch-theoretischer Hinsicht an neuere Beiträge⁵⁸ zur Erforschung des literarischen Antisemitismus⁵⁹ an. Es geht in der Antisemitismusforschung, wie Mona Körte zeigt, oft bloß um das ›Was‹ der Quelleninhalte und nicht um das ›Wie‹ der Darstellung;⁶⁰ eine Tendenz, die sich auch in der motivgeschichtlich orientierten Forschung zum literarischen Antisemitismus widerspiegelt. Körte wendet sich von der

56 Vgl. Christina von Braun: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich 2001, S. 447f.

57 Gilman, *Difference*, S. 18.

58 Vgl. etwa die Beiträge in dem von Klaus-Michael Bogdal [u. a.] herausgegebenen Band *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, Bielefeld 2007; sowie Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik* (Schriftenreihe des Zentrums für Antisemitismusforschung Berlin Bd. 6). Frankfurt a. M./New York 2000.

59 Der Begriff ›literarischer Antisemitismus‹ wurde 1985 von Mark Gelber erstmals verwendet und wird seitdem genutzt, um die literarische Beschäftigung mit Imaginationen ›des Juden‹ zu bezeichnen. Für einen Überblick über die Forschungsgeschichte siehe Torben Fischer: ›Judenbilder‹ und ›literarischer Antisemitismus‹. *Bemerkungen zur Forschungsgeschichte*. In: *Judenbilder. Text + Kritik* 180 (2008), S. 115–124.

60 Vgl. Mona Körte: ›Juden und die deutsche Literatur‹. *Die Erzeugungsregeln von Grenzbeziehungen in der Germanistik*. In: Dies. und Werner Bergmann: *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Berlin 2004, S. 353–374, hier S. 354.

visuellen Fixierung auf die ›Bilder des Juden‹ in der Literatur ab und verfolgt ebenfalls einen stärker diskursanalytisch orientierten Ansatz, der es ermöglicht, der Literarizität und damit auch der Mehrdeutigkeit und tendenziellen Unabgeschlossenheit der untersuchten Texte Rechnung zu tragen.⁶¹ Auch die vorliegende Studie möchte das Potenzial der Literaturwissenschaft stark machen, das gerade darin liegt, die zentralen Fragen nach dem ›Wie‹ der Darstellung zu formulieren, zu debattieren und zu beantworten. Vor dem Hintergrund der Fragestellung, auf welche Weise das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ in literarischen Texten verarbeitet wird, ist schließlich nicht nur relevant, wie laut zeitgenössischer Vorstellung Juden bzw. Jüdinnen aussehen oder auszusehen haben, sondern auch mittels welcher Verfahren die Identifizierbarkeit oder eben auch Nicht-Identifizierbarkeit von – den als ›verstellt‹, ›verborgen‹ oder ›unsichtbar‹ konstruierten – Juden bzw. Jüdinnen im literarischen Medium gewährleistet werden soll. Bei einer sprachlich sensiblen Analyse gilt es, nicht allein an typische stilistische und rhetorische Merkmale des literarischen Antisemitismus zu denken, wie sie etwa von Nicoline Hartzitz katalogartig erfasst wurden.⁶² Die Anwendung eines solchen Katalogs auf die spezifischen Texte wäre schon deshalb nicht zielführend, weil er in seiner Allgemeinheit zu einer Reduktion der je zur Disposition stehenden Texte führen müsste.⁶³ Vielmehr geht es darum, darüber hinaus auch formale, stilistische und genrespezifische Merkmale anhand eines *Close Readings* von ausgewählten Texten, die sich literarisch mit einer Spielart der Idee der ›jüdischen Mimikry‹ auseinandersetzen, zu erfassen.

61 Vgl. Mona Körte: *Judaeus ex machina und ›jüdisches perpetuum mobile‹. Technik oder Demontage eines Literarischen Antisemitismus?* In: Klaus-Michael Bogdal [u. a.] (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart [u. a.] 2007, S. 59–73; sowie Körte, *Uneinholbarkeit*. Auch in der englischsprachigen Forschung wird zunehmend auf diskursanalytisch orientierte Verfahren in der Analyse des literarischen Antisemitismus zurückgegriffen, insbesondere um latente Formen von Antisemitismus zu erfassen, vgl. Martha B. Helfer: *The Word Unheard. Legacies of Anti-Semitism in German Literature and Culture*. Evanston, Illinois 2011, S. xi.

62 Vgl. Nicoline Hartzitz: *›Früh-Antisemitismus‹ in Deutschland 1789–1871/72. Strukturelle Untersuchungen zu Wortschatz, Text und Argumentation*. Tübingen 1988.

63 Vgl. Körte, *Judaeus*, S. 65.

Soll eine »uneingeschränkte Geltung des Zeichenensembles ›Jude‹«, die der antisemitische Diskurs propagiert, bewiesen werden, so müssen entsprechende Texte laut Anne von der Heiden »ihre Appräsentationsstrategie verschleiern«. Dabei wird »Appräsentation« als Versuch verstanden, »Unsichtbares so darzustellen, dass es mit den Sinnen als wirklich anwesend erfahrbar scheint«. ⁶⁴ Im Falle der kulturellen Konstruktion eines historisch unveränderlichen ›ewigen Juden‹, den immer das gleiche feststehende Ensemble an Eigenschaften kennzeichnet, »muss etwas *als etwas* so repräsentiert werden, als gäbe es keine Alternative, keine Vagheit des Zeichens.« ⁶⁵ Gerade literarische Texte neigen durch ihren sprachreflexiven Charakter allerdings dazu, diese »Vagheit« auszustellen. Und die Wandelbarkeit, die ständige Verschiebung der Grenzen, das Oszillieren zwischen verschiedenen Identitäten, das ›dem Juden‹ als ›Mimikry-Wesen‹ in den Texten zugeschrieben wird, lässt ihn zudem gewissermaßen selbst als ein solches polyvalentes Zeichen, als flottierenden Signifikanten erscheinen. ⁶⁶ Die Frage ist, ob literarische Texte, die zur Reflexion ihrer eigenen Zeichenhaftigkeit neigen, diesen Signifikanten letztendlich durch feste Attribute stillstellen oder ob ihre literarische Qualität sich vielmehr darin zeigt, »Ideologeme im Spiel der poetischen Reflexion in der Schweb[e] [zu] halten«, ⁶⁷ wie Mona Körte formuliert. Kann es literarischen Texten gelingen, zwischen dem (relativen) Bewusstsein einer sprachlichen Ambivalenz und einem möglicherweise gleichzeitig vorhandenen Begehren nach Feststellung ›des Juden‹ zu vermitteln? Ist durch einen Aufruf antisemitischer Stereotype in literarischen Texten so eine Festlegung immer anzunehmen? Oder können diese durch sprachliche Mehrdeutigkeit, einen ironischen oder distanzierten Gestus und andere Brechungen letztlich von ihrer affirmativen Funktion suspendiert werden? Bedeutet eine solche Herstellung von Ambiguität jedoch, dass der betreffende literarische Text keinen Beitrag zum ›antisemitischen Diskurs‹ darstellen kann, oder kann die Mehrdeutigkeit gerade im Falle von Texten, welche die ›jüdische Mimikry‹ verhandeln, nicht vielleicht trotz oder gerade

64 Heiden, *Feind*, S.204.

65 Ebd.

66 Vgl. ebd.

67 Ebd., S. 148.

wegen dieser Ambivalenzen ideologisch im Sinne des Antisemitismus in Dienst genommen werden? Diese Fragen lassen sich nur konkret anhand des je einzelnen Textes beantworten. Der Fokus auf die poetische Gestalt der Texte aber kann verhindern, dass diese reinen »Belegcharakter«⁶⁸ erhalten und zu einer bloßen Widerspiegelung der ›historischen Realität‹ reduziert werden. Soll der literaturwissenschaftliche Ansatz fruchtbar gemacht werden, so müssen Fragen nach Form, Stil und Perspektive sowie die jeweiligen Gattungstraditionen in die Analyse einbezogen werden. Nicht nur können sie die konkrete Darstellung von jüdischen (oder jüdisch konnotierten) Figuren mindestens ebenso stark beeinflussen, wie der zeitgenössische antisemitische Diskurs.⁶⁹ Sie verhindern zudem, dass das Aufgreifen eines Stereotyps mit dessen Affirmation gleichgesetzt und das Potential der Literatur, mitunter auch »Widerstand gegen Ideologiebildungen«⁷⁰ zu leisten, übergangen wird.

Das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ ist nicht zuletzt auch deshalb für literaturwissenschaftliche Fragestellungen interessant, weil sich in ihm ästhetische und anthropologische Diskurse überschneiden. Denn nicht nur im Gesellschaftsleben, sondern auch im Bereich der Kunst wurden Juden und Jüdinnen imitatorische Praktiken unterstellt. Die Idee einer spezifischen schöpferischen Impotenz von Juden wurde 1869 von Richard Wagner in seinem Aufsatz *Das Judentum in der Musik* paradigmatisch formuliert. Jüdische Musiker würden, so Wagner, bloß in »nachäffende[r] Sprache« das »nachpapeln«,⁷¹ was von den ›wahren‹, deutschen Genies bereits in der Sprache der Musik ausgedrückt worden sei. Dabei greift Wagner auf die Genie-Konzeption des Sturm und Drang zurück, dessen Protagonisten sich »im Namen schöpferischer Individualität«⁷² gegen die Befolgung der althergebrachten rhetorischen Regeln auflehnten und sich nicht länger dem traditionellen Gebot der

68 Mona Körte: *Das ›Bild des Juden in der Literatur‹. Berührungen und Grenzen von Literaturwissenschaft und Antisemitismusforschung*. In: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 7 (1998), S. 140–150, hier S. 147.

69 Vgl. ebd., S. 147f.

70 Vgl. ebd., S. 148.

71 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*. Leipzig 1869, S. 20.

72 Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945* Bd. 1 *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Heidelberg 2004, S. 82.

Mimesis unterwerfen wollten, das sowohl Naturnachahmung (*imitatio naturae*) als auch Nachahmung von Autoritäten (*imitatio auctoris*) vorsah.⁷³ Nachahmung von Vorgängern wird im Kontext der Genieästhetik nun nicht mehr so sehr als positiver Traditionsbezug, sondern als epigonaler Mangel an Originalität und als leere Reproduktion verstanden. Eine Analyse der Negativkonnotationen der Epigonalität – Epigonenkunst wird mit den Begriffen ›intellektuell‹, ›gemütskalt‹, ›starr‹, ›tot‹, ›effekthaschend‹, ›glatt‹, ›oberflächlich‹, aber auch ›technisch perfekt‹ gefasst⁷⁴ – zeigt, dass das Diffamierungsvokabular exakt jenem entspricht, mit dem Richard Wagner das jüdische Kunstschaffen belegt. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts lösen sich die Künste zunehmend aus mimetischen Praktiken. Sie verwerfen die regelgeleitete Reproduktion vorbildhafter Werke bzw. das Primat der Nachahmung der Natur zugunsten eines Geniekonzepts, das großes Gewicht auf die schöpferische Individualität des/der Künstlers/Künstlerin, die Originalität seiner/ihrer Werke und die Entfaltung von »ästhetische[r] Subjektivität«⁷⁵ legt. In Rückbezug auf das Geniekonzept wird die von Juden bzw. Jüdinnen geschaffene Kunst dann als gefühllos nachahmende Mimesis vorangegangener Werke diffamierbar.

Ausgangspunkt der Untersuchung von literarischen Verarbeitungen und Reflexionen des Mimikry-Stereotyps ist der Umstand, dass die Idee der schöpferischen Impotenz von Juden nicht ohne Wirkung auf jene Texte bleiben kann, die Kunststatus für sich beanspruchen. Insofern ist es naheliegend, nicht nur diese ästhetischen und kunstkritischen Diskurse selbst, sondern auch ihren Niederschlag und ihre Verarbeitung in literarischen Werken zu untersuchen. Die Analyse von Texten, die das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ verwenden und damit bestätigen, wird daher ergänzt durch die Perspektive jüdischer Autoren – namentlich Salomo Friedlaender, Karl Emil Franzos und Franz Kafka – und ihren Umgang mit dem Stereotyp. Die Aufnahme des Mimikry-Stereo-

73 Vgl. Hans Asbeck: *Das Problem der literarischen Abhängigkeit und der Begriff des Epigonalen*. Bonn 1978, S. 45f.

74 Vgl. ebd., S. 32f.

75 Eberhard Ortland [Art.]: Genie. In: Karlheinz Barck [u. a.] (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* Bd. 2. Stuttgart/Weimar 2001, S. 661–709, hier S. 661.

typs und der damit verbundenen Gedankenkomplexe, insbesondere in literarischen Werken jüdischer Autoren, birgt, so die These, immer auch die Gefahr der Aberkennung des Kunstcharakters dieser Werke. Zudem wird damit auch die Frage nach den Ein- und Ausschlusskriterien aus dem Bereich dessen, was sich Kunst nennen darf, aufgeworfen. Dabei stehen insbesondere die als reproduktiv und ›unschöpferisch‹ verstandenen Kunstsparten wie das Schauspiel im Verdacht, ein genuin ›jüdisches Metier‹ zu sein. Schauspielerei dienten laut antisemitischer Vorstellung sowohl der ›Unterwanderung‹ von Institutionen der bürgerlichen Hochkultur, wie dem Theater und der Oper, als auch dem Verbergen der jüdischen Identität abseits der Bühne. Es liegt nahe, dass jene literarischen Texte, die das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ und seinen Bezug auf die Schauspielerei – wie in Kapitel 7 und 8 anhand von Texten Karl Emil Franzos und Franz Kafkas gezeigt werden soll – aufnehmen und verarbeiten, vermehrt zu innertextuellen Verhandlungen des eigenen poetologischen Status neigen.

Das Korpus an analysierten literarischen Texten ist bewusst heterogen gehalten, um möglichst viele Variationen der Verarbeitung des Mimikry-Stereotyps zu erfassen. Es beinhaltet Texte kanonisierter sowie nicht-kanonisierter Autoren, jüdischer als auch nicht-jüdischer Herkunft aus unterschiedlichen Genres: Die Niederschrift einer Rede, Erzählungen, eine Novelle, einen Roman. Die Arbeit strukturiert sich in zwei große Blöcke, denen je ein kulturhistorisches Kapitel vorangestellt ist, das den Hintergrund der jeweiligen Ausprägung des Mimikry-Stereotyps beleuchtet. Der erste Block ist der sozialen Ausprägung des Stereotyps gewidmet – also der Unterstellung, Juden und Jüdinnen würden sich durch Nachahmung der Vertreter/innen der Mehrheitsgesellschaft ›tarnen‹, um im Geheimen zu deren Schaden zu wirken. Das kulturhistorische Kapitel beleuchtet die Genealogie des Begriffes ›jüdische Mimikry‹ und wie der ursprünglich zoologische Begriff auf den Menschen allgemein und in antisemitischen Texten schließlich exklusiv auf die Gruppe Juden übertragen wird – mit besonderem Fokus auf Carl Schmitts Aufsatz *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist* (1936). Es wird gezeigt, wie sich diese als wissenschaftlich verstehenden Texte im Begehren, wie Schmitt es formuliert, »so exakt wie möglich festzustellen, wer Jude ist und wer nicht

Jude ist«, in innere Widersprüchlichkeiten verstricken. Diese Widersprüche sind der Paradoxie eines Kennzeichens geschuldet, das auf der Abwesenheit von Kennzeichen beruht. Achim von Arnims *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* (1811) und Oskar Panizzas *Der operirte Jud'* (1893) präsentieren zwei Versionen der Imagination eines Bedrohungsszenariums, in dem sich jüdische Figuren in einen exklusiven sich als ›christlich‹ und ›deutsch‹ – im Sinne von nicht-jüdisch – verstehenden Kreis ›einschleichen‹. Salomo Friedlaenders Grotteske *Der operierte Goj* (1922), die der Untersuchungsgegenstand des vierten Kapitels ist, versucht eine Antwort auf Panizzas Erzählung zu formulieren, welche durch eine groteske Umkehrung der Verhältnisse dessen Festschreibungen lächerlich macht.

Der zweite Block ist der Ausprägung des Stereotyps im Kunstbereich gewidmet. Das kulturhistorische Kapitel nimmt eine Untersuchung des bereits zur Sprache gekommenen Textes Richard Wagners *Das Judenthum in der Musik* (1850/1869) vor, der das Stereotyp des ›kunstlosen Juden‹ im deutschen Sprachraum popularisiert. Karl Emil Franzos Roman *Der Pojaz* (1905) und Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), die in Kapitel 7 und 8 der Arbeit behandelt werden, können als zwei verschiedene Umgangsformen mit dieser Zuschreibung der künstlerischen Sterilität an Juden gelesen werden. Diese Texte arbeiten sich insbesondere an dem Stereotyp des Juden als ›Schauspielernatur‹ ab. Das neunte und letzte Kapitel stellt eine Interpretation von Thomas Manns skandalträchtiger Novelle *Wälsungenblut* (1921) vor, die zeigt, wie das von Richard Wagner geprägte Vorurteil mangelnden künstlerischen Vermögens in den Dienst einer Kritik am Komponisten und an dessen Kunstauffassung selbst genommen werden kann.

Die Erforschung von antisemitischem ›Wissen‹ als Element historischer diskursiver Verschränkungen soll aber nicht bloß auf Kulturemanationen gerichtet sein, sondern immer auch den sozialhistorischen Kontext einbeziehen. Gerade in diesem Bereich zeigt sich die Übersetzbarkeit kultureller Deutungsmuster in soziale Handlungen besonders klar. Dass diese Muster im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert einen historischen Horizont eröffneten, innerhalb dessen die Shoah aus dem Bereich des Udenkbaren oder Ungedachten in den Bereich des Möglichen rückte, ja dass dieses Deutungsmuster schließlich bei der

Vorbereitung und Umsetzung des industrialisierten Massenmords an den europäischen Juden und Jüdinnen eine nicht unwesentliche Rolle spielte, sollte dabei methodisch nicht zu einem retrospektiven Determinismus verführen, der in Form von backshadowing⁷⁶ den Äußerungen des 19. Jahrhunderts bereits das Wissen um die Shoah unterstellt.

76 »Backshadowing is a kind of retroactive foreshadowing in which the shared knowledge of the outcome of a series of events by narrator and listener is used to judge the participants in those events as though they too should have known what was to come.« Vgl. Michael André Bernstein: *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. Berkeley 1994 <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3xonb2ns/>, S.16 (Zugriff: 03.01.2013).

Teil I

Eine Genealogie der ›jüdischen
Mimikry‹ im 19. und 20. Jahrhundert

2 Eine Genealogie der ›jüdischen Mimikry‹

2.1 Von der Entomologie ins Diffamierungsvokabular

Im Jahr 1897 veröffentlicht der Industrielle und Schriftsteller Walther Rathenau in der Zeitschrift *Die Zukunft* eine aufsehenerregende Kritik an seinen jüdischen Mitbürger/innen. Unter dem Titel *Höre, Israel!*¹ polemisiert Rathenau unter dem Pseudonym W. Hartenau gegen die in seinen Augen ungenügenden Integrationsbemühungen der deutschen Juden und Jüdinnen. Den in der Wirtschaftskrise der 1890er-Jahre erstarkenden Antisemitismus interpretiert Rathenau im Rahmen seiner Kritik als eine durchaus ›natürliche‹ Reaktion der nicht-jüdischen Bevölkerung Deutschlands auf das bisherige (zumindest teilweise) Scheitern der jüdischen Assimilation. Im Zuge seiner Polemik fordert Rathenau in folgendem Aufruf nicht nur zu *mehr*, sondern zu einer *anderen*, einer ›authentischeren‹ Assimilation auf:

Was also muß geschehen? Ein Ereigniß ohne geschichtlichen Vorgang: die bewußte Selbsterziehung einer Rasse zur Anpassung an fremde Anforderungen. Anpassung nicht im Sinne der ›mimicry‹ Darwins, welche die Kunst einiger Insekten bedeutet, sich die Lokalfarbe ihrer Umgebung anzugewöhnen, sondern eine Anartung in dem Sinne, daß Stammeseigenschaften, gleichviel ob gute oder schlechte, von denen es erwiesen ist, daß sie den Landesgenossen verhaßt sind, abgelegt und durch geeignetere ersetzt werden. Könnte zugleich durch diese Metamorphose die Gesamtbilanz der moralischen Werte verbessert werden, so wäre das ein erfreulicher Erfolg. Das Ziel des Prozesses sollen nicht imitierte Germanen, sondern deutsch geartete und erzogene sein.²

1 Der Titel ist eine direkte Übersetzung aus dem Hebräischen: Das Schma Jisrael (hebräisch: שמע ישראל) ist einer der zentralen Bestandteile des täglichen Morgen- und Abendgebets in der religiösen Praxis des Judentums.

2 Walther Rathenau: *Höre, Israel!* In: Christoph Schulte (Hrsg.): *Deutschtum und Judentum. Ein Disput unter Juden aus Deutschland*. Stuttgart 1993, S. 28–39, hier S. 33f.

Mit dem Begriff »Mimikry«, den er hier als Beispiel für einen Anpassungsprozess einführt, greift Rathenau zeitgenössisch hoch aktuelles biologisches Vokabular auf.³ Als *terminus technicus* wurde der Ausdruck »Mimikry« in der Biologie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Bezeichnung sowohl für äußerliche, häufig farbliche Ähnlichkeiten zwischen unterschiedlichen, nicht (näher) verwandten Arten als auch für die optische und morphologische Anpassung von Tieren an ihr biologisches Milieu verwendet.⁴ Das Schlagwort »Mimikry« als eine Bezeichnung für eine bloß äußerliche Angleichung bietet Rathenau die Möglichkeit, eine Differenz zwischen einer negativ bewerteten oberflächlichen Anpassung und einer positiv verstandenen »Anartung« zu illustrieren, welche er als Form der tiefer greifenden Metamorphose der bloß oberflächlichen »Mimikry« entgegensetzt.⁵

Der erläuternde Einschub Rathenaus lässt darauf schließen, dass der Terminus »Mimikry« zur Zeit der Veröffentlichung seines Artikels durchaus noch erklärungsbedürftig war. Tatsächlich war der Begriff im deutschen Sprachraum um 1900 verhältnismäßig neu und relativ unbekannt. Er wurde aus dem englischsprachigen Raum importiert, wo er sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Fachterminus

3 Trotz der Abgrenzung von jüdischer Assimilation zur tierischen »Mimikry«, die Rathenau hier vornimmt, zeichnet sich seine Polemik insgesamt durch eine hohe Affinität zur Terminologie sozialdarwinistischer Theorien aus, die eine solche Unterscheidung zwischen biologischen und kulturellen Phänomenen gerade *nicht* vornehmen. Vgl. dazu Andreas Kilcher: *Chimäre der Perfektion. Interpretationen der Assimilation zwischen Vervollkommnung und Verfall*. In: Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): *Vollkommenheit* (Archäologie der literarischen Kommunikation Bd. 10). Paderborn 2010, S. 257-284, hier S. 276f. Rathenaus Aufruf wurde bereits zeitgenössisch vielfach als Ausdruck »jüdischen Selbsthasses« – sprich: Antisemitismus vonseiten der Juden – kritisiert. Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*, München 2009, S. 128, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089893-7> (Zugriff: 24.10.2020).

4 So lautet die ursprüngliche Definition in den Schriften von Alfred Russel Wallace. Vgl. dazu und zur weiteren Entwicklung des Begriffes die umfang- und materialreiche Studie von Cha: *Humanmimikry*. Zu Wallace' Definition und seine Übernahme durch Darwin ebd. insb. S. 36.

5 Alfred Russel Wallace limitiert – im Einklang mit dem »Entdecker« der Mimikry, Henry Walter Bates – das Phänomen ausschließlich auf äußerliche Ähnlichkeiten zwischen Imitator und Imitiertem, »never extending to internal characters.« Vgl. Alfred Russel Wallace: *Darwinism. An Exposition of the Theory of Natural Selection with some of its Applications*, London 1889, S. 265, Volltext unter Permalink: [https://en.wikisource.org/w/index.php?title=Darwinism_\(Wallace\)/Chapter_IX&oldid=6227066](https://en.wikisource.org/w/index.php?title=Darwinism_(Wallace)/Chapter_IX&oldid=6227066) (Zugriff: 24.10.2020).

zunächst auf dem Gebiet der Entomologie etabliert hatte – daher auch Rathenaus Hinweis auf die Insekten-»Mimikry«.⁶

Als Entdecker der tierischen »Mimikry« gilt Henry Walter Bates, der den Begriff durch seine 1862 veröffentlichten bahnbrechenden Analysen von Schmetterlingsarten im Amazonasgebiet bekannt machte.⁷ Er stellte bei der Kategorisierung seiner Sammlung von Schmetterlingen fest, dass die Vertreter einer harmlosen Schmetterlingsart sich in Form und Farbe beinahe perfekt einer giftigen Falterart angeglichen hatten. Bates schließt daraus, dass es sich um einen raffinierten Schutzmechanismus handeln müsse.⁸ Der dem Selbstschutz dienlichen, optischen und morphologischen Anpassung verleiht Bates den Namen »Mimikry«.

Das Phänomen »Mimikry« avancierte bald nach der ersten Beschreibung durch Bates zum Gegenstand intensiven wissenschaftlichen Interesses; seine Erforschung zählt in den Worten Kyung-Ho Chas »zu den

6 Vgl. hierzu Brodkorb, *Verstehen*, S. 41–45.

7 Vgl. Henry Walter Bates: *Contributions to the Insect Fauna of the Amazon Valley. Lepidoptera: Heliconidae*. In: Transactions of the Linnean Society London 23 (1862), S. 495–566, Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015006847746> (Zugriff: 24.10.2020). Näheres zu Bates' Abhandlung in Cha: *Humanmimikry*, S. 29–36. Allerdings findet sich der erste Beleg für eine solche biologische Verwendung des Begriffs »Mimikry« bereits in einer 1816/17 veröffentlichten Einführung in die Insektenforschung der Biologen William Kirby und William Spence, die den Begriff in Zusammenhang mit ihren Beobachtungen von Phasmida (dt. Stab- oder Gespensterschrecken, die morphologisch und farblich Blättern oder Zweigen gleichen) verwenden. Die beiden nutzen den Begriff aber noch relativ unsystematisch, während Bates eine theoretisch unterfütterte, systematische Beschreibung des Phänomens vornimmt, weshalb er als sein eigentlicher »Entdecker« gilt. Vgl. William Kirby und William Spence: *An introduction to entomology or elements of the natural history of insects*. London 1816–1817, Permalink: <https://www.worldcat.org/oclc/969497974> (Zugriff: 24.10.2020), siehe dazu auch Brodkorb, *Verstehen*, S. 41.

8 Vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 32. Bates reiste in Begleitung von Edgar Wallace, der als »Mitentdecker« der Evolutionstheorie gilt (vgl. ebd., S. 31). In der Biologie gilt die »Mimikry« im Wesentlichen nach wie vor als Ergebnis einer Anpassung, die einen evolutionären Vorteil darstellt. Diese Interpretation ist jedoch nicht unumstritten. So nehmen Roger Callois – und im Anschluss an ihn Jacques Lacan – basierend auf den Funden in Mägen von insektenfressenden Vögeln an, dass die funktionale Interpretation der »Mimikry« als Schutzmechanismus zu kurz greift. Bei dem Phänomen der Mimikry liege keine Täuschung des Feindes, sondern vielmehr eine Selbsttäuschung des Tieres vor, die als eine Art von psychischem bzw. psychopathologischem Phänomen analysiert werden kann. Vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 83–90 sowie Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan. Book 11. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London/New York 1998, S. 73, S. 98–100, S. 107, S. 109.

frühen Kapiteln der Erfolgsgeschichte des Darwinismus.«⁹ Spätestens als Charles Darwin die »Mimikry« in seinem Hauptwerk *On the Origin of Species* (Erstpublikation 1859)¹⁰ als Beleg seiner Theorie der natürlichen Selektion heranzieht, wird der Begriff und das dahinterstehende Phänomen weit über die Grenzen der *scientific community* hinaus bekannt.¹¹ Die ursprüngliche Definition von Bates wird im Zuge der Popularisierung des Begriffs zunehmend ausgedehnt. Unter »Mimikry« werden bald auch eine Reihe weiterer Erscheinungen in Fauna und auch Flora verstanden.¹² In der zeitgenössischen Zoologie diskutierte man etwa auch saisonal oder hormonell bedingte Wechsel des Fellkleides oder der Hautfarbe von Tieren unter dem Schlagwort »Mimikry«.¹³ Ameisenforscher weiteten die von Bates beschriebene Form der Mimikry auf die Nachahmung taktiler, olfaktorischer Merkmale bis hin zu Verhaltensmustern durch Ameisenparasiten und -symbionten aus;¹⁴ auch der tierische Schutzmechanismus des »Sich-Tot-Stellens« wurde als Spielart der »Mimikry« (»Scheintot-Mimikry«) interpretiert.¹⁵ Unter

9 Siehe Cha, *Humanmimikry*, S. 31. Wobei hier anzumerken ist, dass die Verfechter darwinistischer Theorien – wie Cha ausführlich darstellt – zeitgenössisch mit Vertretern lamarckistischer Theoreme in Konflikt stehen. Während Erstere für eine evolutionsbiologischen Erklärung der »Mimikry« im Rahmen einer über Generationen andauernden natürlichen Selektion, die über Vererbung erfolgt, eintreten, gehen Letztere von einem direkten Umwelteinfluss aus, der sogar innerhalb einer Generation zur Entstehung neuer Arten führen kann, vgl. ebd., S. 44.

10 Vgl. Charles Darwin: *On the Origin of Species by the Means of Natural Selection, or the Preservation of favoured Races in the Struggle for Life*. 1. Aufl., London 1859, URL: http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1859_Origin_F373.pdf (Zugriff: 24.10.2020). In der Erstpublikation der Schrift konnte das Phänomen »Mimikry« noch keine Aufnahme finden, da die grundlegenden Studien von Bates erst ca. drei Jahre später vorgelegt wurden, daher können dessen Ausführungen erst in der 1866 erschienen Wiederauflage von *Origin of Species* berücksichtigt werden.

11 Vgl. Darwin, *On the Origin*, 4. Aufl., London 1866, insb. S. 504ff., Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hwtkp8> (Zugriff: 24.10.2020). In seiner späteren Schrift *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* behandelt Darwin die Mimikry ausführlich in einem eigenen Kapitel. Vgl. Brodtkorb, *Verstehen*, S. 44.

12 Zu den Wandlungen des Begriffs vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 11–17. Unter »Mimikry« wurden um 1900 auch solche Phänomene verstanden, die heute gar nicht mehr unter dem Terminus gefasst werden. Vgl. ebd., S. 12, FN 12.

13 Vgl. ebd., S. 72f.

14 Zu dieser nach ihrem Entdecker *Wasmann'sche Mimikry* genannten Form der Anpassungsleistung vgl. ebd., S. 224–228.

15 Vgl. ebd., S. 68.

»Mimikry« verstanden außerdem schon Charles Darwin und Henry Walter Bates nicht nur Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Subspezies, sondern auch die Tarnung von Tieren durch farbliche und morphologische Umweltsanpassung (entweder an Pflanzen oder den unbelebten Untergrund), die heute im deutschen Sprachraum mittlerweile unter »Mimese« subsumiert wird.¹⁶ George Peckham und Elizabeth Peckham prägten 1889 außerdem den Begriff »aggressive Mimikry«, der Imitationsstrategien bezeichnet, mittels derer Raubtiere oder auch fleischfressende Pflanzen ihre Beute anlocken, und fügten dem Bedeutungsspektrum des Begriffs »Mimikry« so eine neue Facette hinzu.¹⁷

Gemeinsam ist allen diesen Spielarten der Mimikry, dass sie stets ein semiotisches Dreiecksverhältnis voraussetzen. In ein solches treten die imitierte Art (oder in der Umwelt auftretende mineralische oder pflanzliche Strukturen im Falle der Mimese), das imitierende Tier oder die Pflanze, an der sich die Mimikry zeigt, und der/die (zu täuschende) Beobachter/in, mag er nun Fressfeind, Wirt oder Beute sein. Es gibt also – versteht man die Mimikry wie Wolfgang Wickler als Kommunikationssystem – zwei Sender, die dasselbe oder ein sehr ähnliches Signal an einen Empfänger übermitteln, wiewohl die Sender selbst nicht identisch sind, aufgrund der (relativ) exakten Entsprechung der Signale aber vom Empfänger für identisch gehalten werden sollen.¹⁸

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde das schillernde Konzept der Mimikry zum wissenschaftlichen Faszinosum. Die mangelnde definitonische Begrenzung des Begriffs diente als eine Art Freischein zu Spekulationen über Herkunft, Verbreitung, Ursachen, Wirkungen und Bedeutung der Mimikry, die ihrerseits wiederum zu einer

¹⁶ Vgl. ebd., S. 72.

¹⁷ Vgl. George Williams Peckham: *Protective resemblances of spiders*. In: Occasional Papers of Natural History Society of Wisconsin 1 (1889), S. 61–113, Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.co45680252> (Zugriff: 24.10.2020), sowie ders. und Elizabeth Maria Gifford Peckham: *Ant-like spiders of the family Attidae*. In: Occasional Papers of Natural History Society of Wisconsin 2 (1892), S. 1–84, Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.co52100960> (Zugriff: 24.10.2020).

¹⁸ Vgl. Wolfgang Wickler: *Die Natur der Mimikry*. In: Andreas Becker [u. a.] (Hrsg.): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Kultur und Natur*. Schliengen 2008, S. 45–57, hier S. 47.

weiteren Aufweichung der Begriffsdefinition führten.¹⁹ So blieben die Mimikry-Theorien nicht lange auf die Fachdisziplinen Zoologie und Botanik beschränkt, vielmehr inspirierte die Idee eines biologisch begründeten Nachahmungstriebes Mediziner/innen, Philosoph/inn/en, Anthropolog/inn/en, Psychiater/innen, Psychoanalytiker/innen, Schauspieltheoretiker/innen, Ökonom/inn/en und Soziolog/inn/en zur Übertragung des Begriffs auf das eigene Forschungsfeld. Ohne viel Aufhebens um terminologische Schärfe oder empirische Belege bezeichnete man bald auch Formen menschlichen Handelns und Verhaltens als Mimikry.²⁰ Der Mensch wurde zum »*homo adaptivus*«²¹ erklärt, der sich (intentional oder unbewusst) an seine soziale Umgebung anpasst, wie das Tier seiner natürlichen Umwelt. Von solchen Vorannahmen ausgehend versuchte man – vor allem im Rahmen sozialdarwinistischer Theoreme –, die »Hominisation der Mimikry«²² zu rechtfertigen.²³

Eine der ersten der Übertragungen des Begriffs auf den Menschen findet sich in den Schriften Friedrich Nietzsches, einem aufmerksamen Rezipienten zeitgenössischer evolutionstheoretischer Publikationen. 1880–1889 setzte sich Nietzsche mit naturwissenschaftlicher Literatur zu verschiedenen Formen der Mimikry auseinander.²⁴ Aufgrund dessen finden sich in seinen Werken immer wieder Bemerkungen zum Thema, beginnend mit dem §26 im *Ersten Buch von der Morgenröthe*

19 Zur »Krise« des wissenschaftlichen Begriffs durch seine Ausweitung, die zur Folge hat, dass das zoologische Konzept aufgrund der nunmehr mangelnden Schärfe seine »Funktionalität« einbüßt, vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 72–75. Eine genauere Ausdifferenzierung und Eingrenzung des Phänomens der Mimikry sollte erst viel später – nach 1945 – erfolgen.

20 Zur Übertragung des zoologischen bzw. botanischen Konzepts auf den Menschen vgl. Cha, *Humanmimikry*, insb. S. 125–138. Im Grunde handelte es sich dabei allerdings lediglich um eine Rückübertragung: Schließlich geht der Übernahme des Begriffs in die Biologie im Englischen eine bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Begriffsgeschichte voraus. Mimikry wurde vor seiner biologischen Verwendungsweise als Bezeichnung imitierenden menschlichen Sozialverhaltens benutzt, siehe Einleitung.

21 Cha, *Humanmimikry*, S. 14 [Hervorh. im Original].

22 Cha, *Humanmimikry*, S. 14.

23 Ein prominentes Beispiel für eine solche Übertragung sind die zeitgenössisch populären Schriften von Ernst Haeckel, insbesondere sein Werk *Lebenswunder* (1904), das die Entstehung von Sitten und Lebensformen des Menschen durch Nachahmung erklärt und die Verbreitung von Kleidermoden als Beispiel heranzieht. Vgl. Brodtkorb, *Verstehen*, S. 44.

24 Vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 142.

(Erstpublikation 1881).²⁵ Soziale Verhaltensweisen lassen sich Nietzsche zufolge »[...] im Groben überall bis in die tiefste Thierwelt hinab«²⁶ zurückverfolgen. Die Mimikry ist für Nietzsche das tierische Pendant zum »Vermeiden des Lächerlichen, des Auffälligen, des Anmaassenden, [...] das Sich-gleich-geben, Sich-einordnen«²⁷ beim Menschen. Gemeint ist damit die (unhinterfragte) Übernahme sozial verankerter Moralvorstellungen und Befolgung gesellschaftlicher Regeln.²⁸ Im Rahmen seiner Theorie über die Entstehung der Moral bestimmt Nietzsche den Menschen »als nachahmendes Thier«.²⁹ Die »Entwicklung der mimicry unter Menschen« führt Nietzsche auf deren »Schwäche« zurück, d. h. der Bereitschaft, als »Heerdenthier« ihre je zugewiesene gesellschaftliche »Rolle«³⁰ zu spielen.

Während die »Mimikry« zunächst als allgemein menschliche Veranlagung verhandelt wird, grenzt Nietzsche sie 1887 in der erweiterten Ausgabe von *Die fröhliche Wissenschaft* (Erstpublikation 1882) auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen und Berufe ein, in der er diese »Schwäche« repräsentiert sieht. Zugleich aber erscheint die Mimikry als Ausdruck des Willens zur Macht – eine Strategie, sich trotz der untergeordneten Position durch List und Verstellung einen Vorteil gegenüber den »Starken« zu schaffen. Das mimetische Vermögen beim Menschen erscheint nun als zutiefst problematischer Wesenszug – Nietzsche leitet seine Überlegungen mit dem Bekenntnis ein, dass ihn das »Problem des Schauspielers« »am längsten beunruhigt«³¹ habe. In der folgenden

25 Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. Leipzig 1881. In: Ders.: *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, hrsg. v D'Iorio, Paolo. Basierend auf: Colli, Giorgio und Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York 1967 und *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin/New York 1975, URL: <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/M-26> (Zugriff: 14.03.2019), ab jetzt zitiert als eKGWB plus URL.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Vgl. ebd.

29 Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1884*. In: eKGWB [http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1884,25\[379\]](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1884,25[379]) (Zugriff: 14.03.2019).

30 Ebd. Ausführlicher zu Nietzsches Konzept der Mimikry im Rahmen seiner Philosophie siehe Kapitel 6.5 und 8.3.

31 Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft. Neue Ausgabe mit einem Anhang: Lieder des Prinzen Vogelfrei. Leipzig 1887*. In: eKGWB <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/FW-361> (Zugriff: 14.03.2019).

mit dem Titel *Vom Probleme des Schauspielers* versehenen Passage bringt Nietzsche nicht nur Schauspieler, das ›einfache Volk‹, Diplomaten und Frauen sondern erstmals explizit Juden mit der Mimikry in Zusammenhang.³² In diesem Zusammenhang fasst Nietzsche die Mimikry so eindeutig als »Machtmittel« wie kaum je zuvor.

Für die Übertragung des Konzepts der tierischen Mimikry auf die soziale Gruppe der Juden ist Nietzsche nur ein Vorläufer: Nach 1900 etabliert sich »Mimikry« zunehmend als spezifisch antijüdischer Topos. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts verankert sich die Bezeichnung »jüdische Mimikry« – der von einer etwaigen allgemeinen oder tierischen »Mimikry« differenziert – als ein stehender Begriff im antisemitischen Diffamierungsvokabular.³³ Mit dem Ausdruck ist das antisemitische Phantasma einer nahezu perfekten Imitation aller äußeren Merkmale ›der Deutschen‹ durch Juden gefasst. In der antisemitischen Vorstellung dient das meist biologisch begründete »Mimikry«-Talent den Juden dazu, ihre ›wahre‹ Identität zu verbergen.³⁴ Das jüdische Bemühen um Integration wird auf diese Weise als Versuch, sich einzuschleichen, gebrandmarkt. War die »Mimikry« bei Nietzsche noch eine universale und später immerhin auf mehrere soziale Gruppen bezogene Anpassungsform, tritt sie in den antisemitischen Schriften des frühen 20. Jahrhunderts als ein exklusiv jüdisches Merkmal auf, das häufig geradezu als »Essenz« des Jüdischen präsentiert wird. Die ›jüdische Mimikry‹ dient dabei in der antisemitischen Ideenwelt stets dem Ziel einer imaginierten schädlichen ›Unterwanderung‹ der ›deutschen‹ Gesellschaft, die sich häufig in der Vorstellung von einer ›jüdischen Verschwörung‹ konkretisiert. Der Antisemitismus kennt zudem keine positiven Alternativen zur ›jüdischen Mimikry‹ wie etwa die von Rathenau geforderte »Anartung« von jüdischer Minderheit an die deutsche Umgebungsgesellschaft. Eine Überschreitung der ›rassischen Andersartigkeit‹ der Juden in Richtung einer deutschen Identität – ob per Taufe oder umfänglicher Assimilation – ist aus antisemitischer Sicht unmöglich.

32 Vgl. ebd..

33 Vgl. Brodtkorb, *Verstehen*, S. 40f. sowie S. 47–51.

34 Vgl. ebd., S. 45–51.

Dem biologischen Fachterminus »Mimikry« war in der antisemitischen Propaganda eine steile Karriere beschieden, und so kommt er schließlich auch in der NS-Propaganda zum Einsatz. Alfred Rosenberg nimmt den Begriff etwa in seinen 1938 erschienenen Kommentar zum Parteiprogramm der NSDAP auf.³⁵ Schließlich findet er sich auch in Joseph Goebbels Rede im Berliner Sportpalast vom 18. Februar 1943 wieder, die wohl als einer der Höhepunkte nationalsozialistischer Propaganda bezeichnet werden kann.³⁶ Dass der Begriff »Mimikry« relativ rasch nach seiner Übernahme in die deutsche Sprache Ende des 19. Jahrhunderts ins antisemitische Vokabular aufgenommen wird, steht vermutlich nicht zuletzt im Zusammenhang mit der zunehmenden Biologisierung und Rassifizierung des jüdenfeindlichen Diskurses, der ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bekanntermaßen vermehrt mit rassenbiologischen und sozialdarwinistischen Theorieversatzstücken operiert.³⁷ Die Übertragung des biologischen Begriffs für eine Form der Umweltanpassung auf die Bemühungen um Integration und gesellschaftliche Teilhabe via Übernahme (und Adaption) von mehrheitsgesellschaftlichen Werten, Gebräuchen, Kultur, Habitus etc. durch die jüdische Minderheit – zeitgenössisch meist als »Assimilation« bezeichnet – fügt sich problemlos in das antisemitische Weltbild ein.

35 In Bezug auf die im NSDAP-Programm postulierte »jüdische Zinsknechtschaft« kommentiert Rosenberg: »Da nun die ganze Frage eine zugleich nationale und internationale ist, so wäre es natürlich wünschenswert, wenn auch die anderen Völker hinter das Wesen der jüdischen Mimikry kämen und die Schlange am Genick fassten.« Siehe Alfred Rosenberg: *Wesen, Grundsätze und Ziele der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei*. 19. Aufl. München 1938, S. 8. Brodkorb weist darauf hin, dass der Begriff zu diesem Zeitpunkt offensichtlich so bekannt war, dass es keiner weiteren Erläuterungen seitens Rosenbergs bedurfte. Vgl. Brodkorb, *Verstehen*, S. 46.

36 Goebbels wörtlich: »Die Methoden der Mimikry, das heißt die systematische Anpassung an die Umgebung, sind bei der jüdischen Rasse bekannt. Sie geht seit jeher darauf aus, ihre Gastvölker, ihre Gastvölker einzuschläfern und zu narkotisieren und damit ihre Abwehrkräfte gegen von ihr stammende akute lebensgefährliche Bedrohungen zu lähmen. [Zuruf: ›Wir haben sie erlebt!‹.« Zit. nach: Iring Fetscher: *Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast 1943. ›Wollt ihr den totalen Krieg?‹*, Hamburg 1998, S. 72. Genauer kommt Goebbels in einem in *Zeit ohne Beispiel* abgedruckten Aufsatz auf die sogenannte »jüdische Mimikry« zu sprechen, vgl. Joseph Goebbels: *Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*, München 1941, S. 526–531.

37 Vgl. Eva Blome: *Reinheit und Vermischung. Literarisch-kulturelle Entwürfe von ›Rasse« und Sexualität (1900–1930)*, Köln [u. a.] 2011, S. 34–40, sowie Peter Widmann [Art.]: Sozialdarwinismus, in: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 3, S. 305.

Nach den ersten Belegen für die Verbindung von Juden und »Mimikry« in den Schriften Friedrich Nietzsches in den 1890er-Jahren findet sich – nach dem Stand der derzeitigen Forschung – eine solche Zusammenführung erst nach 1900 wieder.³⁸ Allerdings – so die in dieser Arbeit verfolgte These – bildet die Vorstellung der jüdischen Anpassungskünste, die in antisemitischen Schriften später mit dem Ausdruck »Mimikry« belegt wird, eine zentrale Idee des antisemitischen Weltbildes: Eine jüdische Präsenz, die durch verschiedene Formen der Tarnung für alle Außenstehenden – und manchmal auch für die Antisemit/inn/en selbst – unsichtbar und in ihrem genauen Ausmaß und ihrer Macht unbekannt bleibt. Diese Vorstellung bildet das Kernstück diverser antisemitischer Verschwörungstheorien. Das nun folgende Bemühen um die Rekonstruktion der spezifischen Begriffsverwendung in antisemitischen Propagandatexten, die vor und während der NS-Zeit datieren, kann daher Aufschlüsse über die antisemitischen Vorstellungen in historischen Diskursen des untersuchten Zeitraums geben.

2.2 Die Paradoxie der ›jüdischen Mimikry‹ – in den Schriften Werner Sombarts, Ernst Blühers und Carl Schmitts

Eines der ersten Beispiele für eine exklusive Anwendung des Begriffs »Mimikry« auf Juden ist das 1911 erschienene Werk des Ökonomen Werner Sombart mit dem Titel *Die Juden und das Wirtschaftsleben*.³⁹ Sombart versucht darin, eine Verbindung zwischen der Entwicklung und dem »Charakter« des Judentums sowie der Entstehung und Kennzeichen des modernen Kapitalismus zu knüpfen. Für ihn stimmen »[...] die Grundideen des Kapitalismus und die Grundideen des jüdischen

³⁸ Davor wurde bereits mit dem Mimikry-Begriff verbundenen Motiven argumentiert, etwa in Eugen Dührings bekannter Schrift *Die Judenfrage als Racen-, Sitten und Culturfrage* von 1881, das Schlagwort »Mimikry« fällt hier jedoch noch nicht, vgl. Brodtkorb, *Verstehen*, S. 46.

³⁹ Werner Sombart: *Die Juden und das Wirtschaftsleben*. Leipzig 1911, S. 327, Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:15-0011-130546> (Zugriff: 24.10.2020).

Wesens in wahrhaft überraschendem Umfange«⁴⁰ überein. »Kapitalismus, Liberalismus, Judaismus sind eng miteinander verschwistert [...]«,⁴¹ so Sombarts grundlegende These. Kaum verhohlen knüpft er an das lang tradierte Klischee des ›raffgierigen Wucherjuden‹ an, wenn er behauptet, Geld wäre das »absolute ›Mittel«⁴² und somit Selbstzweck für die Juden. Wie aus diesen Behauptungen bereits ersichtlich definiert Sombart das ›jüdische Wesen‹ nicht über Religionszugehörigkeit oder die jüdische Geschichte, die für Sombart in modernen Zeiten beide als Definitionskriterien entfallen. Um Juden dennoch als von restlichen Völkern unterschiedene Einheit zu fassen und gleichzeitig den postulierten Zusammenhang zwischen typisch jüdischen Eigenschaften und Eigenheiten der kapitalistischen Wirtschaftsform plausibilisieren zu können, konstruiert Sombart eine jüdische »Kollektivpsyche«, die er durch vier Grundzüge charakterisiert sieht. Bei der Bestimmung dieser Grundzüge schließt Sombart an einige bereits länger etablierte antisemitische Vorurteile an:⁴³ Die jüdische »Kollektivpsyche« wird laut Sombart einerseits durch einen ausgeprägten abstrakten Rationalismus, eine angebliche »Zweckbedachtheit« sowie eine besondere Zielstrebigkeit und extreme Beweglichkeit bestimmt, die Sombart vor allem aus der propagierten »Bodenlosigkeit« des jüdischen Volks ableitet. Der konstatierte Intellektualismus, welcher laut Sombart die Juden »niemals tiefe Wurzeln schlagen lässt«,⁴⁴ sei die Ursache eines besonders hohen Grads von Anpassungsfähigkeit, die Sombart »als bedeutendste Eigenschaft der Juden«⁴⁵ bezeichnet. Die angebliche jüdische Adaptionfähigkeit übernahm Sombart zufolge historisch die Funktion eines »Schutzmechanismus«, insbesondere habe der verfolgten jüdischen Minderheit ein zeitweiliges »Sichttotstellen« – worunter er die bloß scheinbare Übernahme des religiösen Bekenntnisses der Mehrheitsgesellschaft versteht⁴⁶ – das Überleben in der Diaspora gesichert.

40 Sombart, *Juden*, S. 328.

41 Ebd., S. 329.

42 Ebd.

43 Vgl. Jacques Darmaun: *Thomas Mann, Deutschland und die Juden*, Tübingen 2003, S. 32.

44 Sombart, *Juden*, S. 323.

45 Ebd., S. 324.

46 Vgl. ebd., S. 325.

Jedoch sei diese Art der Verstellung in der Gegenwart nicht mehr notwendig, weshalb sie durch andere Arten der Anpassung ersetzt werde:

Es ist ja erstaunlich, wie beweglich der Jude sein kann, wenn er einen bestimmten Zweck im Auge hat. Es gelingt ihm selbst, seiner ausgesprochenen Körperlichkeit in weitem Umfange das Aussehen zu geben, das er ihr geben möchte. Wie er sich früher durch »Sichtotstellen« zu schützen wußte, so jetzt durch »Farbanpassung« oder andere Arten von Mimikry. Das ist besonders deutlich zu verfolgen in den Vereinigten Staaten, wo jetzt der Jude schon in der zweiten und dritten Generation nur schwer vom Nichtjuden zu unterscheiden ist. Während man den Deutschen, den Iren, den Schweden, den Slaven auf Generationen hinaus noch ohne weiteres aus der Masse herausfinden kann, hat der Jude – soweit seine rassenmäßige Körperbildung es nur einigermaßen zulässt – am ehesten den Yankee-Typus nachzuahmen verstanden: hauptsächlich natürlich, sofern dazu äußere Hilfsmittel, wie Kleidung, Haartracht, Haltung usw. die Möglichkeit bieten.⁴⁷

Anhand der hier vorliegenden Begriffsverwendung lassen sich die Verschiebungen in der Bedeutung des Begriffs »Mimikry« erkennen, die vorgenommen werden, wenn er vom zoologischen Bereich auf eine soziale Randgruppe übertragen wird. So begreift Sombart die ›jüdische Mimikry‹ etwa als intentionale Handlung – eine Interpretation vor der Zoologen und Biologen in den grundlegenden Schriften zu dem Thema wiederholt warnen.⁴⁸ Was Sombart dagegen aus dem ursprünglich zoologischen Konzept übernimmt, ist zum einen die protektive Funktion der Mimikry, die Bates paradigmatisch zum Kennzeichen der tierischen Mimikry erhebt; zum anderen wird die Mimikry weiterhin als ein »rein äußerlicher« Vorgang verstanden, welche die Zugehörigkeit zu einer bestimmten »Art« nicht infrage stellt.

47 Ebd., S. 327.

48 Gleichzeitig leisten sie ebendieser Vorstellung einer voluntativen Mimikry durch ihre Parallelisierung des Naturphänomens mit Verfahren der Imitation oder Nachahmung und insbesondere auch durch das Heranziehen von Metaphern aus der Theaterwelt sprachlich bereits in ihren eigenen Schriften Vorschub. Vgl. Brodtkorb, *Verstehen*, S. 42 sowie Kapitel 6.5.

Bei Sombart zeigen sich auch erste definatorische Probleme und Widersprüche, die das Konzept der ›jüdischen Mimikry‹ insgesamt prägen. Dem vorweggenommenen Einwand, dass eine solche Anpassungsfähigkeit aufseiten der jüdischen Bevölkerung darauf schließen lasse, dass es keine spezifisch jüdische Eigenart gäbe, hält Sombart nämlich entgegen, dass »gerade diese Eigenart auf das schlagendste beweist«, dass eine spezifisch jüdische Eigenart existiere, »so weit sie in einer übernormalen Anpassungsfähigkeit zum Ausdruck kommt.«⁴⁹ Damit installiert Sombart allerdings ein jüdisches Identitätsmerkmal, das auf dem Abstreifen der (jüdischen) Identität beruht. Um die in einer solchen Definition jüdischer Eigenart offensichtlich enthaltene Paradoxie⁵⁰ aufzuheben, betont Sombart nachdrücklich, es handle sich bei der Mimikry der Juden um eine bloß *äußere Anpassung*, die durch eine »rassenmäßige Körperbildung« eingeschränkt werde. Gleichzeitig postuliert er allerdings nur einige Zeilen zuvor, es gelinge ›dem Juden‹ »selbst, seiner ausgesprochenen Körperlichkeit«⁵¹ das gewünschte Aussehen zu verleihen. Während sich Schweden, Deutsche etc. auch in der zweiten und dritten Generation »ohne weiteres« aus der Masse der US-Amerikaner herausfinden ließen, so ist das bei Juden Sombart zufolge nicht der Fall (s. o.). Worin jenes »weitere« besteht, das erforderlich wäre, um Juden trotz der angenommenen Nachahmungsfähigkeiten noch in der Masse zu identifizieren, bleibt bei Sombart offen. Genauso fraglich ist, wodurch und auf welcher Ebene die Anpassung an den sogenannten »Yankee-Typus« erfolgen soll, wenn denn »äußerliche Hilfsmittel wie Kleidung, Haartracht, Haltung usw.«⁵² zwar den *hauptsächlichen* Anteil an ihr haben, sich die Angleichung aber – wie die Beifügung Sombarts impliziert – nicht in diesen »äußerlichen Hilfsmitteln« erschöpft.

Solche unscharfen Formulierungen, die stets eine Differenz zwischen Juden und Umgebungsgesellschaft annehmen, die Kriterien

49 Sombart, *Juden*, S. 325.

50 Diesen inhärenten Widerspruch vermerkt auch Jay Geller, wenn er auf den »implicit contradiction between the antisemites' construct of the Jewish chameleon their presupposition of the visible and indelible moral and physical Jewish physiognomy« hinweist, vgl. Geller, *Question*, S. 266.

51 Sombart, *Juden*, S. 327.

52 Ebd.

für eine solche Differenzierung aber nie explizit benennen, sind nicht allein für Sombarts Text typisch. Sie sind vielmehr bezeichnend für jene Schriften die sich mit der Konstruktion einer ›jüdischen Mimikry‹ und dem damit verbundenen Ideenkomplex befassen. Sie verweisen einerseits stets auf ein Verschwimmen eindeutiger Grenzen zwischen Juden und Umgebungsgesellschaft, beharren aber andererseits auf eine nach wie vor vorhandene, meist rassistisch begründete, körperliche und/oder geistige Differenz zwischen Juden und Nicht-Juden. Solcherart konzeptionelle Widersprüche ergeben sich zwangsläufig bei der Übernahme des Begriffs und Konzepts Mimikry in den sozialen Bereich, da – auch wenn die rassistische Ideologie darauf besteht – die Existenz menschlicher (Sub-)spezies bzw. verschiedener ›Menschenrassen‹ nur eine rassistische Phantasie ist.⁵³ Die auf wissenschaftlichen Konventionen beruhende, merkmalsbasierte Nomenklatur der Arten kann dort, wo die taxonomischen Grenzziehungen durch Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Arten zu verschwimmen drohen, durch das Mimikry-Konzept gestützt werden. Bates Definition der Mimikry bewahrt das taxomische System vor Unschärfen, weil sie ein Konzept ist, dass eine weitestgehende äußerliche Entsprechung zweier Arten zulässt, ohne dass die Definitionsgrenzen zwischen diesen beiden Arten deswegen aufgehoben werden müssten.⁵⁴ In der Zoologie werden die Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen durch Kriterien wie etwa die Möglichkeit der gemeinsamen Fortpflanzung oder die Fähigkeit, fortpflanzungsfähige Nachkommen zu zeugen, nicht als nachhaltig gefährdet wahrgenommen. Eine Definition eindeutiger ›rassischer Unterschiede‹ zwischen verschiedenen sozialen bzw. ethnischen Gruppen muss aufgrund des Fehlens solcher Merkmale zwangsläufig scheitern.

In antisemitischen Schriften werden häufig vermeintliche physiognomische Merkmale als Kennzeichen jüdischer Herkunft herangezogen.

53 Vgl. Christian Geulen: *Der Rassenbegriff. Ein kurzer Abriss seiner Geschichte*. In: Naika Foroutan [u. a.] (Hrsg.): *Das Phantom ›Rasse‹. Zur Geschichte und Wirkungsmacht von Rassismus*. Wien [u. a.] 2018, S. 23–32, hier S. 23f. Zur Geschichte des Rassenbegriffs als Instrument zur Legitimation sozialer Ungleichheiten siehe auch Wulf D. Hund: *Rassismus*. Bielefeld 2007, S. 5–33.

54 Vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 35f. Bates war sich durchaus bewusst, dass das System der Arten lediglich auf wissenschaftlicher Konvention beruhte, vgl. ebd.

gen, deren Vorhandensein angesichts des augenscheinlichen Fehlens empirischer Belege bekanntermaßen im Anschluss an antisemitische Allgemeinplätze schlicht in einem gedanklichen Zirkelschluss vorausgesetzt oder durch pseudowissenschaftliche Studien behauptet werden muss.⁵⁵ In Schriften, welche die Idee der ›jüdischen Mimikry‹ propagieren – die gewissermaßen eine Erklärung für diese evidente Unvereinbarkeit zwischen Theorie und Empirie zu liefern versuchen – fällt dagegen die Widersprüchlichkeit, die schon die theoretischen Annahmen kennzeichnet, besonders ins Auge.

Widersprüchlichkeiten und Paradoxien zeichnen auch die umfassendste Publikation zum Konzept der ›jüdischen Mimikry‹ aus, die von Hans Blüher 1922 veröffentlichte Schrift *Secessio Judaica*. Blüher präsentiert darin seine These von der bevorstehenden »Ablösung der Juden von den Gastvölkern«;⁵⁶ Ursache dieses als »Secessio Judaica« bezeichneten Vorganges ist laut Blüher die allmähliche Aufhebung der bislang wirksamen ›jüdischen Mimikry‹.

Die Basisannahme des Textes besteht in der schlichten Behauptung, das »jüdische Volk« betreibe Mimikry, und zwar als einziges unter den »Völkern«. Die Mimikry sei bei den Juden »im Schicksal der Rasse verankert«,⁵⁷ so Blüher, und komme daher auch dann zum Einsatz, wenn diese nicht bedroht werde. Mit dieser Annahme grenzt sich Blüher gegen das geläufige Konzept der Mimikry als Selbstschutzmechanismus ab.

Die ›jüdische Mimikry‹ ist für ihn eine »Mimikry des Blutes, des Namens und der Gestalt«.⁵⁸ Noch expliziter als Sombart macht Blüher Mimikry damit zu einem exklusiv und essenziell jüdischen Charakteristikum. Laut Blüher müsse diese ›jüdische Mimikry‹ – wiewohl zur Perfektion gereift – letztlich unweigerlich scheitern. Blühers Text ist damit eindeutig vom antisemitischen Grundgedanken getragen,

⁵⁵ Zur Diskussion der Juden als ›Rasse‹ und die verschiedenen historischen Versuche, jüdische ›Rassemerkmale‹ empirisch zu belegen, vgl. Klaus Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*, Wien 1997, S. 233–265.

⁵⁶ Hans Blüher: *Secessio Judaica. Philosophische Grundlegung der historischen Situation des Judentums und der antisemitischen Bewegung*. Potsdam 1922, S. 21.

⁵⁷ Ebd., S. 19.

⁵⁸ Ebd.

dass die jüdische Minderheit aufgrund einer behaupteten ›rassischen Andersartigkeit‹ nicht in die europäischen Nationalgemeinschaften integrierbar wäre und daher sämtliche wie auch immer gestaltete Assimilationsbemühungen von jüdischer Seite fehlschlagen müssten.⁵⁹ Als wichtigstes Symptom des Scheiterns jüdischer Assimilation führt Blüher das Aufkommen des Zionismus an, der eine Form radikaler Dissimilation darstelle, welche die von Blüher prognostizierte »*Secessio Judaica*« einleite.

Mimikry ist bei Blüher nicht nur ein aus der Biologie übernommener Terminus, den er auf die soziale Gruppe der Juden überträgt, die Mimikry selbst wird bei Blüher als biologisch (im Sinne von rasenbiologisch) verankerte Eigenschaft der Juden interpretiert. Diesen Umstand unterstreicht Blüher zusätzlich durch explizite Vergleiche jüdischer Assimilation mit Phänomenen aus dem Tierreich: Die von ihm diagnostizierte Aufhebung der ›jüdischen Mimikry‹ setzt er etwa dem Verlust des grünen Farbpigments bei Laubfröschen gleich, die in der Preisgabe der Frösche an ihre Fressfeinde und dem Aussterben der Spezies resultiert.⁶⁰ Weil die Juden wie die Laubfrösche »ihr schützendes Pigment«⁶¹ – in diesem Fall die Fähigkeit zur Mimikry – ver-

59 Zu Grundgedanken und Geschichte des Antisemitismus vgl. Werner Bergmann: *Geschichte des Antisemitismus*. München 2010; Ders. und Ulrich Wyrwa: *Antisemitismus in Zentraleuropa. Deutschland, Österreich und die Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Darmstadt 2011; Klaus Holz: *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*. Hamburg 2010; Volkov, *Antisemitismus*; David Nirenberg: *Anti-Judaism. The Western Tradition*. New York 2013; Samuel Salzborn: *Antisemitismus. Geschichte, Theorie, Empirie*. Baden-Baden 2014; Wolfgang Benz (Hrsg.): *Der Hass gegen die Juden. Dimensionen und Formen des Antisemitismus*. Berlin 2008; Wolfgang Benz und Werner Bergmann (Hrsg.): *Vorurteil und Völkermord: Entwicklungslinien des Antisemitismus*. Freiburg i.Br. [u.a.] 1997; Wolfgang Benz: *Was ist Antisemitismus?* Bonn 2004; Christoph Nonn: *Antisemitismus*. Darmstadt 2008.

60 Blüher, *Secessio*, S.24. An dieser Stelle zeigt sich wiederum, dass Blüher den Begriff Mimikry in mehreren Bedeutungen gebraucht und die verschiedenen Konzepte von Mimikry in seinem Text ineinander verschwimmen. Er verwendet den Begriff sowohl in der Bedeutung der Anpassung eines Lebewesens an ein anderes Lebewesen im Sinne von Bates als auch im Sinne einer Umweltanpassung zum Zweck der Tarnung, die heute mit »Mimese« bezeichnet wird. Allerdings würde die grüne Pigmentierung vieler Froscharten heutzutage auch nicht unter den Begriff der Mimese fallen, da darunter Formen von nicht nur farblicher, sondern auch morphologisch exakter Anpassung an lebendige oder unbelebte Umwelt gefasst werden, vgl. Cha, *Humanmimikry*, S.12.

61 Ebd.

loren hätten, schwebe bereits das »drohende Welpogrom [...] über ihren Häuptern«,⁶² so Blüher wörtlich. Aus der Verantwortung für diese kaum verhohlene Gewaltandrohung stiehlt sich Blüher, indem er dieses »Welpogrom« als unweigerliches Ergebnis des unverrückbaren Schicksals des jüdischen Volkes darstellt.⁶³ Nur noch durch die auch räumliche Absonderung der jüdischen Minderheiten von den jeweiligen Umgebungsgesellschaften, so Blüher, könne der Ausbruch des Pogroms in ganz Europa abgewendet werden.⁶⁴

Obwohl Blühers Konzept von Mimikry eindeutig die Funktion der Tarnung und des Verbergens in einer feindlichen Umwelt hat, versteht Blüher die ›jüdische Mimikry‹ nichtsdestotrotz als »Waffe«.⁶⁵ Die Anpassung und der Versuch, sich zu »verstecken«, stellen für Blüher bereits selbst einen aggressiven Akt dar. Zwar scheint der Hinweis auf vermeintliche »k o r r u p t i v e G e d a n k e n g ä n g e«,⁶⁶ durch welche die Juden (wenn auch nicht unbedingt gewollt) in »die Geschichte anderer Völker«⁶⁷ eingreifen würden, zumindest ein schwacher Hinweis auf ein konkretes destruktives Potenzial zu sein. Allerdings zielt das den Juden untergeschobene zerstörerische Wirken nicht auf das Bestehen der ›Rassen‹ schlechthin, sondern vielmehr auf ihr geschichtliches »Schicksal« – im Falle der Deutschen ist dies laut Blüher ihr Zusammenschluss zum Deutschen Reich. Das von Blüher zuvor zum ›rassischen‹ Fremdkörper innerhalb der deutschen Gesellschaft erklärte Judentum verhindert also den vom Schicksal vorgesehenen Zusammenschluss der ›rassisch‹ Gleichen zum Kollektiv. Als Konsequenz die-

62 Ebd., S. 41.

63 »Schicksal« ist insgesamt ein Zentralbegriff bei Blüher, mit dem er sämtliche Erklärungslücken in seinem Pamphlet zu kitten versucht bzw. die deutsche Bevölkerung sämtlicher Verantwortlichkeiten für das konstatierte Scheitern des deutsch-jüdischen Zusammenlebens und insbesondere antisemitischen Ausschlüssen enthebt.

64 Aus historischer Perspektive von bitterer Ironie ist die durch den weiteren geschichtlichen Verlauf bekanntermaßen Lügen gestrafte Behauptung Blühers, dass »Deutschland [...] das einzige Land sein [wird], das vor dem Morde zurückschreckt.« Blüher, *Secessio*, S. 57.

65 So schreibt er in Bezug auf den Mord an den ihrer vermeintlichen Mimikry-Fähigkeiten beraubten Juden [...] »Es ist unedel, den entwaffneten Feind zu quälen.« siehe ebd.

66 Ebd., S. 23 [Hervorh. im Original]. Darunter fallen für Blüher – im Einklang mit zeitgenössischen antisemitischen Theorien – etwa Sozialismus, Materialismus und Freuds Theorie der Psychoanalyse.

67 Ebd., S. 20.

ser Perspektive muss das Erkennen von bloß »vermeintlich Gleichen« als Andere, eben als Juden, zugleich schon der Sieg über die »Waffe« Mimikry sein: »Es genügt, den Juden zu erkennen, um ihn zu entwaffnen«,⁶⁸ postuliert Blüher, weshalb sich bereits derjenige zum Antisemiten qualifiziere, der »sagt, daß der Jude Jude ist.«⁶⁹ Die ›jüdische Mimikry‹ wird bei Blüher nicht nur als intentionaler Akt präsentiert, wie schon bei Sombart, sondern zusätzlich auch als aggressiver anstatt als protektiver Mechanismus. Anders als im Falle der von Elizabeth G. Peckham 1889 definierten »aggressiven Mimikry«⁷⁰ ist die Tarnung hier allerdings nicht von der »Waffe« zu trennen. Vielmehr ist die Tarnung bei Blüher selbst bereits eine Waffe und der Antisemit schlicht derjenige der die Tarnung durchschaut und ›den Juden‹ (öffentlich) als solchen »entlarvt«.

Der Text Blüher's wirft mit seinem Postulat einer ›jüdischen Mimikry‹, die sogar bis in Substanz und Blut übergehe, die Frage auf, wie eine solche Tarnung durchschaut werden könne. Schließlich kann hier nicht von einer bloß »äußerlichen« Anpassung gesprochen werden. Ähnlich wie Sombart rekurriert Blüher in seinen Erklärungsversuchen auf angebliche körperliche Eigenheiten von Juden: Dass die Entlarvung der ›jüdischen Mimikry‹ bevorstehe, sei laut Blüher Ergebnis der »deutliche[n] physiognomische[n] Abhebung des jüdischen Menschentypus vom deutschen«⁷¹ infolge der »Secessio Judaica«. Da Blüher aber behauptet, dass die ›jüdische Mimikry‹ nach wie vor geübt würde und sich der Prozess der Ablösung erst langsam vollziehe, kann er für seine Argumentation jedoch nicht auf antisemitische Stereotype einer eindeutigen jüdischen Physiognomie als Differenzmerkmal zwischen Juden und Deutschen Bezug nehmen. Auch scheint die nach Blüher bevorstehende Erkennbar-Werdung von Juden *als* Juden – im Widerspruch zu der gleichzeitig behaupteten aktiven »physiognomischen Abhebung« – abhängig von der Ausbildung einer besonderen Wahrnehmungsfähigkeit auf deutscher Seite zu sein:

68 Ebd., S. 61.

69 Ebd., S. 41.

70 Vgl. Klaus Lunau: *Warnen, Tarnen, Täuschen. Mimikry und andere Überlebensstrategien in der Natur*. Darmstadt 2011, S. 18–20.

71 Blüher, *Secessio*, S. 35.

Die Sinnesorgane werden sich schärfen und mit derselben Sicherheit, mit der man heute Negerplastik von Praxiteles unterscheidet, wird man jüdische Prägung herausspüren und sie nicht mehr verwechseln. Man wird die Bewegung des Juden, seinen Gang, seine Geste, die Art, wie die Finger aus der Hand herauswachsen, der Haaransatz im Nacken, das Auge und die Zunge des Juden so sicher im Gefühl haben, daß kein Irrtum mehr möglich ist.⁷²

Mit dem Bezug auf Körperteile und Bewegung kann der Text Assoziationen zu zeitgenössischen antisemitischen Topoi herstellen, ohne jedoch auf die konkreten entsprechenden Stereotypen des ›jüdischen Körpers‹ einzugehen. Eine solche Aufzählung von Merkmalen liefere schließlich der inneren Logik von Blüher's Polemik zuwider, da sie auf eine Vorwegnahme einer erst in Zukunft zu schärfenden Wahrnehmung für ›jüdische Merkmale‹ hinausliefe. Der Wunschtraum von der eindeutigen »Identifizierbarkeit« verbleibt damit in einem ambivalenten Raum zwischen vermeintlich bereits vorhandener körperlicher Manifestation von ›jüdischen Kennzeichen‹ und zukünftig gesteigerter sinnlicher Wahrnehmungsfähigkeit seitens der Deutschen bzw. Nicht-Juden. Die Lösung der Frage nach den Kriterien der Erkenn- und Unterscheidbarkeit von Juden und Nicht-Juden wird so immer wieder ins Ungewisse verschoben. Solange der Zustand noch nicht erreicht ist, in dem »man die Grenzlinie mit völliger Eindeutigkeit ziehen [wird] können«,⁷³ bleibt, so Blüher, nur »ein Spüren«⁷⁴ des Unterschiedes zwischen Juden und Deutschen als Waffe gegen die ›jüdische Mimikry‹.

Die Betonung des »Gefühls« in den Passagen, in denen Blüher die Möglichkeit einer konkreten Unterscheidbarkeit zwischen Juden und Deutschen anspricht, steht im Gegensatz zu seiner vehementen Forderung nach einem »affektfreien« Antisemitismus. Der falsche »affektive Antisemitismus« müsse zugunsten eines »echten« Antisemitismus überwunden werden, der ganz »aus der Erkenntnis«⁷⁵ stammt und nichts mit dem Gefühl des Judenhasses gemein habe, so Blüher.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 43.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 61.

Eine solche »Kritik emotionaler (unzivilisierter, unreflektierter) Judenfeindschaft«⁷⁶ in antisemitischen Schriften ist nicht ungewöhnlich, sondern ein typisches rhetorisches Manöver, um den eigenen Antisemitismus gegenüber dem »Radauantisemitismus der Straße« als »rational« oder gar »wissenschaftlich« begründet zu legitimieren. Die Entlehnung des Begriffs Mimikry aus den Naturwissenschaften unterstützt Blüher's Text zusätzlich in seinem grundlegenden szientistischen Gestus.⁷⁷ Doch sollte dieser Einsatz für eine »Verwissenschaftlichung« des Antisemitismus nicht allein auf seine Legitimationsfunktion reduziert werden: Die rhetorische »Rationalisierung« des Antisemitismus kann darüber hinaus als Versuch gelesen werden, die Uneindeutigkeiten und Unschärfen, die sich aus der Widersprüchlichkeit der Idee einer ›jüdischen Mimikry‹ selbst ergeben, intratextuell wieder einzuholen. Das »Wissen«, das die Unterscheidung von Juden und Nicht-Juden ermögliche, ist Blüher zufolge »nur dann Macht, wenn es reines Wissen ist und nicht aus den Affekten stammt. Wer sich irrt, ist ohnmächtig. Jeder Irrtum stärkt die Macht der Juden.«⁷⁸ Der einfache Judenhass treffe laut Blüher schließlich nur den »einzelnen empirischen Juden« und »sieht das Gesetz nicht, das keine Ausnahme kennt.«⁷⁹ Er sei damit anfällig für Ungenauigkeiten und lasse sich von der Gegenrede der Juden beirren, die auf die Verdienste der deutschen Juden an Deutschland – etwa durch intellektuelle Bereicherung – hinweisen:

76 Holz, *Nationaler Antisemitismus*, S. 161. Zu dem von Hitler in diesem Zusammenhang geprägten Schlagwort vom ›Antisemitismus der Vernunft‹ und der Akzeptanz eines so titulierten Antisemitismus unter der akademischen Führungsschicht Deutschlands vgl. Raphael Gross: *Carl Schmitt und die Juden. Eine deutsche Rechtslehre*. Frankfurt a.M. 2000, S. 54.

77 Cha definiert diesen Gestus als »Handlung auf der Ebene des Diskurses [...], die an und für sich leer ist für die Anschauung, deren Aufgabe aber darin besteht, auf etwas zu verweisen und durch den Vorgang des Zeigens das Objekt performativ in Szene zu setzen. [...]« Dadurch werden dem bezeichneten Objekt nicht nur Konturen verliehen, »sondern ebenso sein wissenschaftlicher Charakter«, siehe Cha, *Humanmimikry*, S. 107.

78 Blüher, *Secessio*, S. 61.

79 Ebd., S. 63.

Der alte Antisemitismus, der den empirischen Juden angriff, wird sich die Hirnschale einrennen an der unüberwindlichen Härte der Antinomie. Denn auf tausend jüdische Greuelthaten antwortet der Jude mit tausend Taten von ausgezeichnetem Edelmut [...].⁸⁰

Der ›rationale Antisemitismus‹ dagegen zielt lediglich auf die Identifizierung der Juden und habe damit seinen Zweck erfüllt. Das alte, affektiv gespeiste Ressentiment gegen die Juden hingegen verfehlt in seiner Willkür und Emotionalität dieses Ziel und sei daher nicht nur überflüssig, sondern für die eindeutige Identifikation der Juden sogar gefährlich. Die Erzeugung von Irrtümern, Ausnahmen und Ungenauigkeiten sind schließlich genau die Operationen, die das Wirken der Mimikry erst ermöglichen: Die beobachtende Instanz irrt, weil sie jenen Organismus, an der sich die Mimikry zeigt, nicht als Ausnahme von der Regel erkennt, da die Unterscheidungskriterien zwischen der imitierenden und der imitierten Art aus Perspektive der beobachtenden Instanz ungenau sind oder völlig fehlen. Einem solchen Täuschungsverfahren kann Blüher innerhalb der Logik seines Textes nur einen »lückenlosen« Antisemitismus entgegensetzen: »Ein solcher Antisemitismus«, so Blüher,

der aus der Notwendigkeit der Erkenntnis folgt, ist demnach stets *si n e i r a e t s t u d i o*. Aber er ist dafür völlig radikal und kennt keine einzige Ausnahme.⁸¹

Mit diesem Postulat eines »lückenlosen Antisemitismus« schreibt Blüher gegen jene Grenzverunsicherungen, Grauzonen und Zwischenstufen an, welche er selbst durch die Einführung des Konzepts der ›jüdischen Mimikry‹ in den Text getragen hat.

Zu einer regelrechten Obsession wird die Unterscheidbarkeit »jüdisch«/»nicht-jüdisch« in einem vergleichsweise wenig bekannten Text Carl Schmitts.⁸² Schmitts Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel

⁸⁰ Ebd., S. 64.

⁸¹ Ebd., S. 41 [Hervorh. im Original].

⁸² Unter Historiker/innen allerdings ist der Text gut erforscht und wird als Teil von Schmitts Engagement innerhalb des NS-Staates betrachtet. Schmitt macht rasch Karriere

*Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist*⁸³ beruht auf einem Vortrag, den Schmitt anlässlich der von ihm selbst 1936 organisierten Tagung der *Reichsgruppe der Hochschullehrer des Nationalsozialistischen Rechtswahrerbundes* am 3. und 4. Oktober im *Haus der Deutschen Rechtsfront* hielt. Der Ausgangspunkt von Schmitts kurzem Artikel ist das Anliegen, die Werke deutsch-jüdischer Autoren aus den juristischen Bibliotheken der Universitäten auszuschließen bzw. in einer als »Judaica« bezeichneten Kategorie zu separieren. Alle Zitate aus Werken dieser Autoren sollten in der Vorstellung Schmitts dann nur noch mit dem Zusatz »Jude« versehen zulässig sein. Zwangsläufige Voraussetzung für »die Säuberung der Bibliotheken«⁸⁴ ist »so exakt wie nur möglich festzustellen, wer Jude ist und wer nicht Jude ist.«⁸⁵ Der weitere Text Schmitts kreist nahezu ausschließlich um die Wunschvorstellung einer solchen exakten Unterscheidbarkeit, ohne sie je an konkreten Kriterien festmachen zu können.

Der Hintergrund für die Dringlichkeit, mit der Schmitt auf einer solchen »konkreten Benennung« beharrt, ist – wie auch bei Blüher – wiederum das Phantasma besonderer jüdischer Verstellungskünste. Den

im NS-Staat. 1933 arbeitet er am Reichsstatthaltergesetz mit, eine Arbeit, die ihn direkt in den Nationalsozialismus führt. Am 27. April tritt Schmitt in die NSDAP ein. Seit Mai 1933 ist er Mitglied im NSD-Dozentenbund sowie im BDNSJ (Bund nationalsozialistischer Deutscher Juristen, später Rechtswahrerbund). 1933 erfolgt auch der Ruf nach Berlin, den Mehring als »erste prononciert nationalsozialistische Berufung in der Berliner Fakultät« bezeichnet. Siehe Reinhard Mehring: *Carl Schmitt: Aufstieg und Fall*. München 2009, S. 332. Trotz der zahlreichen Ämter kann Schmitt allerdings keinen maßgeblichen Einfluss auf die NS-Gesetzgebung entfalten, bei Berufungsfragen sowie bei der Juristenausbildung und im Feld der juristischen Hermeneutik jedoch schon wesentliche Akzente setzen. Bedeutend sind vor allem Schmitts Legitimationsschriften juristischer Maßnahmen zur Machtübernahme und zum Erhalt der Herrschaft Hitlers – vgl. auch den Eintrag zu Carl Schmitt von Walter Mehring in der *Neuen Deutschen Biographie* Bd. 23. Berlin 2007, S. 236–238, hier S. 237 [Online Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11860922X.html> (Zugriff: 27.10.2020). Grundlegend zur Stellung Carl Schmitts im NS-Staat vgl. Gross, *Schmitt*.

⁸³ Carl Schmitt: *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist. Schlusswort auf der Tagung der Reichsgruppe Hochschullehrer des NSRB vom 3. und 4. Oktober 1936*. In: Deutsche Juristenzeitung 41 (1936), Sp. 1193–1199 (in weiterer Folge zur besseren Unterscheidbarkeit von dem gleichnamigen und ebenfalls 1933 von Carl Schmitt herausgegebenen Band, der ausgewählte Reden von der Tagung versammelt, als *DJZ* plus Spaltenangabe zitiert).

⁸⁴ Schmitt, *DJZ*, Sp. 1195 [Hervorh. im Original].

⁸⁵ Ebd., Sp. 1194.

Begriff »Mimikry« selbst führt Schmitt nach Überlegungen zur Problematik von – aus Schmitts Perspektive – bloß vermeintlichen »Ausnahmen« unter den Juden ein. Dass sich auch jüdische Staatsbürger trotz der ihnen von Schmitt pauschal unterstellten Identifikation mit Liberalismus, Kosmopolitismus und Bolschewismus zu Werten wie Patriotismus und Konservatismus bekennen bzw. bekannten ist für Schmitt nur eine »scheinbare Schwierigkeit«. Bloß »scheinbar« ist die Problematik aufgrund einer besonderen ideologischen Beweglichkeit, die Schmitt Juden generell unterstellt und die letztlich auf eine Art historischen Opportunismus hinausläuft. Dabei ginge es keineswegs um die Frage, ob die subjektiven Überzeugungen eines patriotischen oder katholischen Juden seinen öffentlichen Bekenntnissen entsprechen, so Schmitt. Solche Unterscheidungen vorzunehmen sei bloß

eine gefährliche Verkennung der wesentlichen Einsicht, daß mit jedem Wechsel der Gesamtsituation, mit jedem neuen Geschichtsabschnitt, so schnell, daß wir es nur bei größter Aufmerksamkeit erfassen, auch eine Änderung des jüdischen Gesamtverhaltens, ein Maskenwechsel von dämonischer Hintergründigkeit eintritt, demgegenüber die Frage nach der subjektiven Gutgläubigkeit des einzelnen beteiligten jüdischen Individuums ganz uninteressant ist.⁸⁶

Die »Virtuosität der Mimikry«, die einen solchen ständigen Wandel möglich mache, ist für Schmitt sowohl Ergebnis von »Rassenanlagen« als auch »durch lange Übung gefördert«.⁸⁷ Neben der Frage der Subjektivität stellt sich die Frage nach der Intentionalität bei einer zwischen historisch erworbener Kulturtechnik und Erbgut angelegten Fähigkeit nicht mehr. »Die Juden« werden durch ihre vermeintliche Fähigkeit zur Mimikry bei Schmitt zur absoluten Ausnahme unter den Völkern innerhalb derer es keine Ausnahmen geben kann.

Das wichtigste Ergebnis der gesamten Tagung ist für Schmitt »die klare und endgültige Erkenntnis, daß jüdische Meinungen ihrem gedanklichen Inhalt nach nicht mit Meinungen deutscher oder sons-

⁸⁶ Ebd., Sp.1197.

⁸⁷ Ebd., Sp.1198.

tiger nichtjüdischer Autoren auf eine Ebene gestellt werden können.«⁸⁸ Diese Unterscheidung zwischen ›Ariern‹ und Juden einerseits und Juden und Nicht-Juden andererseits folgt der Prämisse, die laut Klaus Holz bereits dem nationalen Antisemitismus zugrunde liegt, der sich wiederum relativ einfach in rassistische Argumentationen überführen lässt. Holz hat gezeigt, dass Juden im nationalen Antisemitismus nicht in einer Dichotomie gefasst werden, wie sie etwa bei der Entgegensetzung von »Inländer« und »Ausländer« vorliegt. Es wird eine eigene, davon unterschiedene Kategorie gebildet, die nur die Juden umfassen soll, und keinem übergeordneten Begriff wie jenem der »Nation« im Falle von In- und Ausländer zuzuordnen ist. Das antisemitische Judenbild ist somit eine »bestimmte Negation« der übergeordneten Einheit »Nation«, und daher wird ›der Jude‹ laut Holz »als Dritter zur nationalen Unterscheidung entworfen«.⁸⁹ Die Konstruktion ›des Juden‹ unterminiert also die für den nationalen Antisemitismus des 19. und 20. Jahrhunderts so wichtige Einteilung der Welt in Nationen. ›Der Jude‹ tritt als Drittes zu der Unterscheidung in *eigene* und *andere* Nation hinzu.⁹⁰

In einem von ihm anlässlich der rechtswissenschaftlichen Tagung herausgegebenen Heft⁹¹ stellt Schmitt einem Neuabdruck seines Artikels ein Vorwort voran, in dem er die Argumentation von der Ausnahmestellung der ›jüdischen Rasse‹ noch einmal unterstreicht und präzisiert. Darin heißt es, dass »[d]as Problem des Juden nicht unter Allgemeinbegriffen verdeckt, verharmlost oder verfälscht werden [darf]. Wir wollen«, so Schmitt weiter, »also nicht z.B. vom ›fremden Wesen‹ im Allgemeinen sprechen.«⁹² Schmitt unterscheidet ferner den ›jüdischen Einfluss‹ auf das ›deutsche

88 Ebd., Sp.1196 [Hervorh. im Original].

89 Klaus Holz: *Der Jude. Dritter der Nationen*. In: Eva Eßlinger [u. a.] (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin 2010, S. 292–303, hier S. 296.

90 Vgl. ebd., S. 292.

91 Der Band versammelt neben einem Neuabdruck von Schmitts einschlägigem Artikel verschiedene auf der rechtswissenschaftlichen Konferenz gehaltene Vorträge: Carl Schmitt und Nationalsozialistischer Rechtswahrerbund (Hrsg.): *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist. Ansprachen, Vorträge und Ergebnisse der Tagung der Reichsgruppe Hochschullehrer des NSRB. am 3. und 4. Oktober 1936* (Das Judentum in der Rechtswissenschaft Bd. 1). Berlin 1936.

92 Schmitt, *deutsche Rechtswissenschaft*, S. 16 [Hervorh. im Original].

Volk‹ von der »Beeinflussbarkeit durch andere, vielleicht artverwandte und benachbarte Völker«. ⁹³ Fasse man diese beiden, »Artverwandte« und »Artfremde«, unter einem Allgemeinbegriff zusammen, so könne die »spezifisch jüdische Beeinflussung nicht mehr wissenschaftlich erkannt werden«, ⁹⁴ so Schmitt. Die hier zum Ausdruck kommende Forderung nach »Wissenschaftlichkeit« entspricht jener nach einem »affektfreien, lückenlosen Antisemitismus«, die schon aus Hans Blüher's Schrift *Secessio Judaica* bekannt ist. Schmitt schließt seine Überlegungen zur behaupteten Sonderstellung der Juden mit einem Gedanken, der ebenfalls aus der Feder Blüher's stammen könnte: »Alle derartigen Verallgemeinerungen gehen an der Kernfrage vorbei und sind daher unwissenschaftlich. Sie sind intellektuell wie gefühlsmäßig irreführend. Wir sprechen also von den Juden und nennen sie bei ihrem Namen.« ⁹⁵ Der zentrale Stellenwert, welcher der Bezeichnung »Jude« selbst zugeschrieben wird, stellt eine weitere Verbindung zwischen den Schriften Blüher's und Schmitt's dar. Der im Text benannte und gleichzeitig vollzogene performative Akt der Anrufung eines Individuums oder einer Gruppe als »Jude« bzw. »Juden« schreibt Schmitt die Funktion einer »Entlarvung« zu, von der zugleich auch ein »heilsamer Exorzismus« ⁹⁶ ausginge.

2.3 Konstruktion ›des Juden‹ als ›Figur des Dritten‹

Die Frage nach biologischen bzw. ›rassischen‹ Kriterien der Unterscheidung zwischen ›Ariern‹ und Juden spricht Schmitt in seinem Text interessanterweise gar nicht an. Weder bezieht er sich – wie etwa die von ihm erwähnte im gleichen Band abgedruckte Ansprache des ›Reichsrechtsführers‹ Hans Frank ⁹⁷ – auf die Nürnberger Rassengesetze noch

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Schmitt, *DJZ*, Sp.1196.

⁹⁷ »Die deutsche Rechtswissenschaft ist deutschen Männern vorbehalten, wobei das Wort ›deutsch‹ im Sinne der Rassengesetzgebung des Dritten Reiches allein auszulegen ist«, siehe

findet sich bei ihm irgendeine Form des Anklangs an Stereotype physiognomischer Merkmale. Die Kriterien für eine Unterscheidbarkeit scheinen Schmitt tatsächlich weniger zu interessieren als vielmehr die Unterscheidung selbst, deren Klarheit und Konkretheit er in einem fort einfordert. Jede Unschärfe einer Grenzziehung zwischen Juden und ›Ariern‹ stellt aus der Perspektive Schmitts tendenziell die Unterscheidbarkeit selbst infrage: »Die kleinsten Irrtümer in dieser Hinsicht könnten aufgebauscht werden, Verwirrungen anrichten und den Feinden des Nationalsozialismus zu billigen Triumphen verhelfen.«⁹⁸ Eine solche Warnung ist nicht bloß der rhetorische Versuch, mögliche Einsprüche vorwegzunehmen und zu ausländischer Propaganda zu erklären. Vielmehr besteht die Problematik einer solchen Unterscheidung darin, dass ihre Festlegung ›des Jüdischen‹, das sie einzugrenzen versucht, durch diese Kategorie selbst verunsichert wird, wie sich etwa an Schmitts Ausführungen zu Zitaten aus rechtswissenschaftlichen Texten von jüdischen Autoren zeigt:

Die Frage der Zitierungen wird die Klärung vieler Einzelfragen notwendig machen, z.B. der Frage der Zitierung von Halbjuden, von jüdisch Versippten usw. Ich warne von Anfang an davor, solche Grenz- und Zwischenfragen in den Vordergrund zu stellen. Das ist eine beliebte Methode, klarliegenden Entscheidungen zu entgehen. [...] Es ist ein besonders typischer jüdischer Kunstgriff, die Aufmerksamkeit vom Kern der Sache auf Zweifels, Zwischen- und Grenzfragen abzulenken.⁹⁹

»Differenztheoretisch entstehen ›Effekte des Dritten‹«, so Albrecht Koschorke, »immer dann, wenn intellektuelle Operationen nicht mehr bloß zwischen den beiden Seiten einer Unterscheidung oszillieren, sondern die *Unterscheidung als solche* zum Gegenstand und Problem wird.«¹⁰⁰ Der Wunsch nach Klarheit und Exaktheit – der sich bei

Hans Frank: *Ansprache des Reichsministers Hans Frank*. In: Schmitt, *deutsche Rechtswissenschaft*, S. 7–13, hier S. 10.

⁹⁸ Schmitt, *DJZ*, Sp. 1196.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Albrecht Koschorke: *Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften*. In: Eßlinger, *Figur*, S. 9–31, hier S. 11.

Schmitt unter anderem schon an der Textoberfläche durch die ständige Wiederholung des Adjektivs »klar« bzw. des Substantivs »Klarheit« ausgedrückt¹⁰¹ – erscheint als doppelt relevant, wenn die Grenzverwischung selbst als »jüdisch« markiert wird. Das »Unterschied-Machen« und die eindeutige Grenzziehung setzt Schmitt als deutsche Eigenschaft. Was also durch ›das Jüdische‹ für Schmitt gefährdet wird, ist gerade die gleichermaßen angestrebte und als vorhanden behauptete Unterscheidbarkeit von »Jüdisch« und »Nicht-Jüdisch« selbst.

Es ist sicher kein Zufall, dass bei Carl Schmitt, dessen Theorie des Politischen bekanntermaßen auf einer rigiden Freund-/Feind-Dichotomie beruht, die Frage nach der Unterscheidung zwischen Juden und Deutschen selbst eine ganz besondere Virulenz gewinnt. Mehrfach wurde in der Forschung bereits die Theorie aufgestellt, dass ›der Jude‹ in Schmitts politischem Denken die Position des Feindes in der Unterscheidung Freund/Feind besetzt. In *Der Begriff des Politischen* (erste Auflage 1927) entwickelt Schmitt seine Theorie politischen Handelns, welche die Unterscheidung zwischen Freund und Feind als »eigentlich politische Unterscheidung«¹⁰² begreift. In keiner der zahlreichen Auflagen von *Der Begriff des Politischen* fällt allerdings das Wort »Jude« oder »jüdisch«. In der Schmitt-Forschung wurden jedoch einige Hinweise identifiziert, die darauf deuten, dass die Kategorie des Feindes bei Schmitt ein strukturelles Äquivalent zur Kategorie »des Juden« in

101 Dass in dem ca. 2.500 Wörter umfassenden Aufsatz achtmal eine Formulierung auftaucht, welche die Worte ›klar‹ (dreimal) bzw. ›klarlegend‹ (einmal) oder ›Klarheit‹ (dreimal) bzw. ›Klärung‹ (einmal) beinhaltet, ist vermutlich noch weniger auffällig als der Umstand, dass diese Worte jedes Mal in unmittelbarer Nähe zu den Worten »Jude(n)« oder »jüdisch« auftauchen. Im Deutschen häufiger gebrauchte Adjektive und entsprechende Ableitungen (Zahladjektive, die aber nicht auf die gleiche Ebene mit qualifizierenden Adjektiven gestellt werden können, ausgenommen) mit der Ausnahme von groß (siebenmal in der Grundform, viermal als Komparativ gebraucht) werden hingegen signifikant seltener verwendet, z. B. neu (dreimal), gut (dreimal), weit (zweimal), eigen- (zweimal), erst (einmal im allerersten). Zu den häufigsten Adjektiven im Deutschen vgl. Dudenredaktion: *Die häufigsten Wörter in deutschsprachigen Texten* auf Duden Online, URL: <https://www.duden.de/sprachwissen/sprachratgeber/Die-häufigsten-Wörter-deutschsprachigen-Texten> (Zugriff: 26.02.2019).

102 Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*, Hamburg 1933, S.7. Im Folgenden wird auf die Ausgabe von 1933 Bezug genommen – wo nicht anders angegeben – weil das Datum der Veröffentlichung demjenigen des Artikels *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist* zeitlich am nächsten liegt und daher am ehesten von einer Korrespondenz der Denkansätze und Begrifflichkeiten ausgegangen werden kann.

Schmitts antisemitischem Denken bildet und möglicherweise – während Schmitts Engagement in der NS-Zeit – sogar speziell auf Juden gemünzt wurde. Als wichtiger Indikator für eine latente Gleichsetzung von »Feind« und »Jude« wurde immer wieder auf den Umstand verwiesen, dass Schmitt in *Der Begriff des Politischen* den Feind mit dem Fremden gleichsetzt: »Der Feind ist in einem besonders intensiven Sinne existenziell ein Anderer und Fremder, mit dem im extremen Fall existenzielle Konflikte möglich sind,«¹⁰³ so Schmitt.

Balke hat beschrieben, wie der Begriff des Fremden über die verschiedenen Fassungen von *Der Begriff des Politischen* um immer neue Bedeutungskomplexe ergänzt wird. In der ersten Fassung der Schrift von 1927 wurde der Fremde bloß mit dem Feind identifiziert.¹⁰⁴ In der dritten Ausgabe von 1933 bestimmt Schmitt den Fremden nun zusätzlich als »Andersgearteten«.¹⁰⁵ Darüberhinaus erweiterte er die Ausführung zur Unentscheidbarkeit eines Konfliktes zwischen Freund und Feind (in Gestalt des Fremden) 1933 um einen wichtigen Aspekt:

Der Fremde und Andersgeartete mag sich streng »kritisch«, »objektiv«, »neutral«, »rein wissenschaftlich« geben und unter ähnlichen Verschleierungen sein fremdes Urteil einmischen. Seine »Objektivität« ist entweder nur eine politische Verschleierung, oder aber die völlige, alles Wesentliche verfehlende Beziehungslosigkeit.¹⁰⁶

Dem Fremden als Feind wird laut Balke nun endgültig »die ›unmögliche‹ Position des Dritten«¹⁰⁷ zugeschanzt, die in *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist* wie gezeigt ›dem Juden‹ zugeschrieben wurde. Allein schon die Verschleierungs-Metaphorik erinnert hier an die Invektiven Schmitts gegen die ›jüdischen Verstellungskünstler‹. Die grundlegende »Beziehungslosigkeit« des Fremden

103 Ebd., S. 8.

104 Vgl. Friedrich Balke: *Die Figur des Fremden bei Carl Schmitt und Georg Simmel*. In: *Sociologia Internationalis*. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung 30 (1992), S. 35–59, hier S. 40f.

105 Schmitt, *Begriff*, S. 8.

106 Ebd., S. 41.

107 Balke, *Figur*, S. 41.

zum Eigenen wird in *Der Begriff des Politischen* im Unterschied zur bloßen »politischen Verschleierung«¹⁰⁸ nicht mehr als politisch apostrophiert. Die Position des Fremden scheint sich überhaupt *außerhalb* des Feldes des Politischen zu befinden, liegt sie doch außerhalb des Bereichs des Unterscheidbaren. Schließlich ist in Schmitts Theorie »der Versuch, Beziehungsloses zu unterscheiden, [...] ebenso überflüssig wie unmöglich. Es fehlt eine Gemeinsamkeit«,¹⁰⁹ auf die sich ein Vergleich und damit auch eine Unterscheidung beziehen könnte. Eine solche Bewegung zwischen einem *Innerhalb* (wo das »fremde Urteil« lediglich durch eine »Verschleierung« der Neutralität verborgen wird) und einem *Außerhalb* des Politischen (das als »Beziehungslosigkeit« zu jeglicher festgelegten Entität definiert wird) scheint genau die Bewegung des ›Jüdischen‹ als »Figur des Dritten« in *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist* zu entsprechen. Die Figur ›des Juden‹ oszilliert damit bei Schmitt zwischen einem *Innerhalb* und *Außerhalb* des Politischen, weil er sich nicht schlicht als Feind identifizieren lässt, sondern sich als »der Fremde im eigentlichen und intensivsten Sinn«¹¹⁰ solchen Festlegungen stets wieder entzieht. »Das Fremde wird unter den Voraussetzungen begrenzter Ordnungen [...] in Form eines Außer-Ordentlichen [bemerktbar]«, so Waldenfels, »das auf verschiedene Weise an den Rändern und den Lücken der diversen Ordnungen auftaucht.«¹¹¹ Diese Bestimmung des Fremden bei Waldenfels deckt sich mit dem Befund von Uwe Hebekus, dass bei Schmitt »der eigentliche Feind nicht *der politische Feind*, sondern der *Feind des Politischen* [ist].«¹¹² Die Argumentation in *Die deutsche Rechtswissenschaft* kann somit als fortlaufendes Bemühen verstanden werden, den als *Fremden* auftretenden Juden zu identifizieren, um ihn damit als *Feind* wieder der Logik des Politischen einzuverleiben.

108 Schmitt, *Begriff*, S.41.

109 Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln [u. a.] 2001, S.83, FN. 69.

110 Balke, *Figur*, S.56.

111 Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. In: Ders.: *Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt a.M. 1997.

112 Uwe Hebekus: *Ästhetische Ermächtigung. Zum Politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne*. München 2009, S.76, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:vbv:12-bsb00092850-5> (Zugriff: 27.10.2020)

Hebekus argumentiert, dass es gerade die »semantische Leere«¹¹³ von Schmitts Begrifflichkeiten ist – und eben auch der Freund-Feind-Dichotomie – die es ermöglicht, dass die Kategorie des Feindes immer wieder neu und verschieden besetzt werden kann. Das dynamische Selbstverständnis des Nationalsozialismus als *Bewegung*, die Schmitt in seinen theoretischen Schriften berücksichtigt, verlange geradezu, dass sie sich »nicht auf *einen* Feind fixiert – auch nicht, wiewohl es ›bevorzugt‹ geschieht, auf ›den Juden‹ –, sondern daß sie in ihrer Selbstreproduktion in einem paranoiden Prozess Feinde unterschiedlichster und immer neuer Ausgestaltung gleichsam verbraucht.«¹¹⁴

Wenn der Feind – wie es bei den Juden offensichtlich der Fall ist – jedoch nicht genau bestimmt werden kann, bleibt in Konsequenz auch das Eigene schemenhaft. In *Der Begriff des Politischen* geht es daher, so Jacques Derrida, Schmitt weniger darum, »die Ungewißheit« darüber beistigen,

was Freundschaft und was Feindschaft heißt, sondern darüber, *wer* der Freund und *wer* der Feind ist. *Das Politische* gibt es nur, wenn man weiß – und zwar im Modus nicht eines theoretischen Wissens, sondern einer praktischen Identifizierung –, wer jeweils wer ist, der Freund und der Feind. Wissen heißt hier, Freund und Feind zu identifizieren wissen. Daß man praktisch in der Lage ist, sich selbst und den anderen, sich selbst mit sich selbst und den anderen mit dem anderen zu identifizieren, das scheint zuweilen Bedingung, zuweilen Folge der praktischen Identifizierung des Freundes und des Feindes zu sein [...].¹¹⁵

Die Betonung liegt hier auf dem Wort »praktisch«, d. h. der konkreten Aufladung der Kategorie des Feindes. Laut Balke kann Schmitt eben nicht bei der formalen Bestimmung des Feindes stehen bleiben, erst die »Zweitcodierung der Freund-Feind-Unterscheidung mithilfe der Differenz vertraut/fremd« würde diese »mit der nötigen Anschaulichkeit« ausstatten, damit diese »militärische Leitdifferenz«¹¹⁶ auf das

113 Ebd., S.190.

114 Ebd., S.201.

115 Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a. M. 2002, S.164.

116 Balke, *Figur*, S.42.

»Leben der Menschen«¹¹⁷ übertragen werden könne, wie Schmitt selbst fordert. Die wechselseitige Bedingtheit von Freund und Feind bleibt Schmitt dabei keineswegs verborgen, formuliert er doch in der finalen Passage von *Die deutsche Rechtswissenschaft* diese Abhängigkeitsbeziehung explizit: »Uns beschäftigt der Jude nicht seiner selbst wegen. Was wir suchen und worum wir kämpfen ist unsere unverfälschte eigene Art, die unversehrte Reinheit unseres Volkes.«¹¹⁸ Diese Reinheit ist aber als eine ›rassische‹ gedacht und was ›Rasse‹ sei, das definiert sich bei Schmitt nicht über irgendein gleichwie geartetes ›jüdisches Wesen‹, sondern eben über das »Mißverhältnis« der Juden zum Deutschen. Wer »diese Wahrheit« – d. h. den Umstand, dass vonseiten ›der Deutschen‹ das »Wesen« der Juden nie zu verstehen, sondern lediglich ihr »Mißverhältnis« zur »deutschen Art« erfassbar sei – »einmal begriffen hat, weiß auch, was Rasse ist«,¹¹⁹ so Schmitt. Das »Wesen der Juden« von dem Schmitt spricht, lässt sich aber mangels inhaltlicher Definition weder ganz mit dem Eigenen identifizieren, noch als Feind in eine (oppositionelle) Beziehung zum Eigenen setzen, die es erlauben würde, mit Freund und Feind »sich selbst mit sich selbst und den anderen mit dem anderen zu identifizieren [...]«. ¹²⁰ Dieses definitorische Dilemma führt bei Schmitt dazu, dass ›die Deutschen‹ »zu dem innersten Wesen der Juden keinen Zugang haben.«¹²¹ Ein »Mißverhältnis« impliziert einen Bezug, der nicht in Begriffen der Symmetrie und der Vergleichbarkeit angegeben werden kann. Das »Mißverhältnis, zu dem was wesentlich und arteigen ist«, ¹²² das Schmitt den Juden in *Die deutsche Rechtswissenschaft* zuschreibt, ist weder ganz jene Beziehungslosigkeit, die »alles Wesentliche«¹²³ verfehlt, noch bloß taktische Verschleierung des politischen Feindes. Daher werden relationale Begrifflichkeiten wie das Oppositionspaar Freund/Feind destabilisiert, ohne dass sie je ganz aufgelöst würden. Die Juden sind in ihrem »Mißverhältnis« zum Deutschen somit gewissermaßen der »unpolitische Feind« und damit

117 Schmitt, *Begriff*, 1932, 1963, S. 35.

118 Schmitt, *DJZ*, Sp. 1199.

119 Vgl. ebd., Sp. 1197.

120 Derrida, *Politik*, S. 164.

121 Schmitt, *DJZ*, Sp. 1197.

122 Ebd.

123 Ebd.

im Rahmen von Schmitts Freund-/Feind-Konzept eine *contradictio in adiecto*. Dadurch aber wird den Juden die »reinste« Verwirklichung dessen, was Hebekus selbst als wichtigstes Kennzeichen des Feindes bei Schmitt identifiziert hat, zugeschrieben: Der Feind im eigentlichsten Sinn zeichnet sich nach Schmitt dadurch aus, dass er »jedwede Unterschiedenheit von Freund und Feind und damit das *Politische* im Sinne Schmitts auflöst.«¹²⁴ Kollektive werden bei Schmitt wesentlich durch ihre nationale bzw. rassische Homogenität gekennzeichnet. Daher ist das Ergebnis des Versuches, das konstatierte »Mißverhältnis« von Juden und Deutschen in die binäre Opposition von Freund und Feind zu übersetzen, das hinter dieser (vermeintlichen) Dichotomie ›der Jude‹ immer wieder in der Figur eines schemenhaften »Dritten« aufscheint, der die Freund-/Feind-Dichotomie prinzipiell verunsichert.

Solche Effekte hat auch die Reduzierung des dreipoligen Verhältnisses, das die Mimikry-Beziehungen ansonsten kennzeichnet zur Folge. Während es in den ursprünglichen biologischen Konzepten der Mimikry darum geht, dass ein Tier sich einem von Fressfeinden gemiedenen anderen Lebewesen oder zum Zweck der Tarnung seiner Umwelt angleicht, behaupten alle drei analysierten Schriften, dass sich die jüdische Minderheit stets einem ›Wirtsvolk‹ anpassen würde, um nicht länger als jüdisch identifizierbar zu sein. Die imitierte und durch die Imitation getäuschte Instanz ist in diesem Fall identisch, wodurch die triadische Struktur der Mimikry zugunsten eines dualen Verhältnisses aufgehoben wird.¹²⁵ Durch eine Imitation seiner selbst getäuscht zu werden, bringt nicht nur drängende Probleme der Unterscheidbarkeit mit sich, vielmehr resultiert diese Dringlichkeit in der Verunsicherung der eigenen Identität, wenn diese durch Homogenität und »Gleichartigkeit« definiert wird, wie in rassenbiologischen und antisemitischen Schriften der Fall. So folgt die dritte Instanz der Triade der Mimikry wie ein Schatten dem zur binären Feind-Freund-Beziehung gewordenen Verhältnis von Juden und Deutschen. Freilich tritt dieser Schatten – als Ergebnis einer Auslöschung der Beobachter-Instanz bzw. genauer gesagt ihre

124 Hebekus, *Ermächtigung*, S.176.

125 Nicht nur im Fall der Bates'schen Mimikry, sondern auch bei der Mimese besteht diese triadische Struktur fort.

vollständige Identifikation mit der Position des Nachgeahmten im Dreiecksverhältnis der Mimikry – nicht mehr als gleichberechtigte Position im Mimikry-Verhältnis, sondern als »Figur des Dritten« auf, welche nun als zugleich außenstehender »Fremder« als auch in das Verhältnis einbegriffener »Feind« die Grenzen zwischen den Polen Freund und Feind grundsätzlich infrage stellt.

Insbesondere an Schmitts Text konnte exemplarisch die Problematik des antisemitischen Konzepts der ›jüdischen Mimikry‹, seine inneren Widersprüche und seine Bedeutung für die antisemitische Ideologie selbst herausgearbeitet werden. Indem Juden im antisemitischen Denken nicht nur als Grenzgänger, sondern »Grenzverwischer« und »-verwirrer« *par excellence*¹²⁶ auftreten, wird die Identifizierung der angeblich zweifelsfrei »ganz Anderen« soweit erschwert, dass die Grenzziehung anhand der für den Antisemitismus zentralen Kategorie ›Rasse‹ in Gefahr gerät zu verschwimmen. Lacoue-Labarthe und Nancy bemerkten in ihrer Analyse des nationalsozialistischen Rassismus, dass ›der Jude‹ nicht als Gegenstück zum ›Germanen‹ gedacht wird, sondern als sein Widerspruch, weil er für die Antisemiten »kein gegensätzlicher Typus ist, sondern die Abwesenheit von Typus überhaupt«.¹²⁷ Die Folge des proteischen Charakters des durch das antisemitische Weltbild kreierten Phantasma ›des Juden‹ ist die »Nicht-Darstellbarkeit« und folglich »Unfassbarkeit« und damit »Unsichtbarkeit« des »jüdischen Feindes« im Sinne Schmitts.¹²⁸ Der »unpolitische« Feind Schmitts ist letztlich auch der Feind, der sich außerhalb des Bereichs der Sicht- und Repräsentierbarkeit bewegt; »Höhepunkte der großen Politik [...]« sind laut Schmitt »zugleich die Augenblicke, in denen der Feind in konkreter

126 Im antisemitischen Denken wird ›der Jude‹ als Figur zwischen den Nationen, zwischen den Geschlechtern, zwischen Mensch und Tier, zwischen Sozialismus/Bolschewismus und Kapitalismus sowie zwischen den Sprachen (Jiddisch als Mischung zwischen Deutsch und Hebräisch) imaginiert, der sämtliche Widersprüche in sich vereinen kann und deshalb omnipräsent ist.

127 Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy: *Der Nazi-Mythos*. In: Elisabeth Weber und Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien 1997, S.158–190, S.184. Engl. Version online unter Permalink: <http://www.jstor.org/stable/1343615> (Zugriff: 27.11.2020).

128 Zur Kategorie des ›unsichtbaren Feindes‹ und seiner häufigen Identifikation mit den Juden, vgl. Heiden, *Feind*.

Deutlichkeit als Feind erblickt wird.«¹²⁹ Gerade darum stellt ›der Jude‹, der als Figur des Widerstandes gegen seine konkrete Wahrnehmbarkeit konstruiert wird, eine besondere Herausforderung für die Schmitt'sche Theorie des Politischen dar und ist keineswegs eine mehr oder weniger beliebige Inkorporation des Feindes. Die von Uwe Hebekus vertretene These, dass es in Carl Schmitts »Theorie des Politischen insgesamt in einem elementaren Sinne um so etwas wie politische Sichtbarkeit und Anschauungshaftigkeit«¹³⁰ geht, erklärt einerseits die unablässigen Versuche in Schmitts Artikel, ›dem Juden‹ durch eine Unterscheidung vom Deutschen bzw. ›Arischen‹ Konturen zu geben. Dies weist auf einen grundsätzlichen, zentralen Widerspruch in der antisemitischen Konstruktion ›des Juden‹ hin. Mit Sander Gilman auf den Punkt gebracht lautet der Widerspruch in seiner allgemeinsten Form: »Die Juden sind in der europäischen Diaspora grundsätzlich *sichtbar*, denn sie sehen ganz anders aus als die anderen; die Juden sind grundsätzlich *unsichtbar*, denn sie sehen genauso aus wie alle anderen.«¹³¹

Hebekus konstatiert, dass Schmitts Theorie des Politischen in einer »politischen Asthetik« fundiert ist, da die »Wahrnehmbarkeit der Unterschiedenheit von Freund und Feind die [...] *transzendente* Bedingung des Politischen ist.«¹³² Auch in Blüher's Text ist, wie gezeigt wurde, die (zukünftige) Wahrnehmbarkeit bzw. das Wahrnehmbar-Werden des vormals unsichtbaren jüdischen Feindes der Dreh- und Angelpunkt des Textes. Ein ästhetisches Verfahren, das den Feind wahrnehmbar macht, muss ›den Juden‹ – nachdem er als omnipräsent jedoch perfekt getarnt konstruiert worden ist – wieder in den Bereich der Sichtbarkeit rücken und in der einen oder anderen Form *repräsentieren*. Geht es also um ein Wahrnehmbar-Machen des per definitionem »unsichtbaren Feindes«, d. h. eine Sichtbarmachung, welche zugleich

129 Schmitt, *Begriff*, 1996, S. 67.

130 Hebekus, *Ermächtigung*, S. 167.

131 Sander L. Gilman: *Zwölftes Bild. Der jüdische Körper*. In: Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen*. Augsburg 1999, S. 167–169.

132 Hebekus, *Ermächtigung*, S. 177. Auch Balke weist auf das Wirken eines ästhetischen Verfahrens bei Schmitt hin: Da der Wille des Volkes nach der »Repräsentation« verlangt, ist es auf ein »fundamental *ästhetisches Prinzip*« angewiesen, »ein sich in der *Öffentlichkeit* vollziehendes Verfahren *politischer Fiktionalisierung*.« (Siehe Balke, *Figur*, S. 44.

auch die vorgängige (und eventuell nachfolgende) Unsichtbarkeit ausstellt, dann kann die Literatur als ein – auch im Wortsinn – genuin ästhetisches Medium nach ihren Techniken einer solchen Sicht- und Unsichtbarmachung befragt werden.¹³³

Die für die folgenden Kapitel ausgewählten Texte versuchen die Wahrnehmbarkeit auf verschiedene Arten herzustellen. Viele dieser Texte datieren vor der Popularisierung des Begriffs »Mimikry« als Bezeichnung für vermeintlich spezifisch jüdische Strategien der Tarnung und Täuschung. Die Interpretation der literarischen Texte vor dem Hintergrund späterer antisemitischer (Propaganda)Schriften muss sich zwar den Vorwurf des Anachronismus gefallen lassen. Seine Legitimation findet dieses Verfahren jedoch in dem Ziel dieser Arbeit, eine Genealogie nicht nur des Begriffs, sondern in erster Linie die Entwicklung des dahinterstehenden Vorstellungsrepertoires herauszuarbeiten, das erst später im Terminus ›jüdische Mimikry‹ gerinnt. Auch wenn der Begriff Mimikry in den untersuchten literarischen Texten also nicht explizit aufgegriffen wird, werden die darunter gefassten Vorstellungen (mit-)transportiert. Dieses Vorstellungsrepertoire tritt uns in dem analysierten historischen Material in einer ausdifferenzierten Form entgegen. Die gewonnenen Erkenntnisse zu den mit dem Stereotyp verbundenen Motivkomplex und den inneren Widersprüchen der ›jüdische Mimikry‹ können somit als heuristisches Hilfsmittel bei der Interpretation der chronologisch vorgängigen literarischen Texte dienen. Diese der Untersuchung der literarischen Texte vorangestellte Analyse der Bedeutung des Begriffs ›jüdische Mimikry‹ in historischen Texten macht gleichzeitig die Ressourcen frei, die spezifische Verfasstheit des Stereotyps in *literarischen* Texten zu analysieren. Dabei wird allerdings insbesondere auf Brüche und Verschiebungen in der Genealogie der ›jüdischen Mimikry‹ einzugehen sein, die an Differenzen zwischen den Texten verschiedener Zeiträume festgemacht werden können, um so die Gefahr eines retrospektiven historischen Determinismus zu vermeiden. Die Vorgeschichte des Konzepts der ›jüdischen Mimikry‹ soll bis ins beginnende 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Mittels der Rekonstruktion einer Genealogie lassen sich wieder-

rum die entscheidenden Faktoren bestimmen, die für die Popularisierung des Begriffs ›Mimikry‹ im antisemitischen Diskurs verantwortlich waren. Die Analyse der literarischen Texte kann damit die historischen Konstellationen erfassbar machen, die bereits im frühen 19. Jahrhundert zur Etablierung der Idee spezifisch jüdischer Nachahmungs- und Verstellungsfähigkeiten in der antisemitischen Propaganda und als weithin populäre Zuschreibung an Juden führten.

3 Achim von Arnims Erfindung des ›heimlichen Juden‹ – Die Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*

Es ist ein Bedrohungsszenario, das Achim von Arnim seinen Zuhörern in der christlich-deutschen Tischgesellschaft im Frühjahr 1811¹ ausmalt: Eine – gleichwohl mit scherzhaften Zwinkern – beschworene ›Gefahr‹, die den prominenten Romantiker zu Beginn seiner satirischen Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* zur Eile treiben lässt. Arnim fühle sich verpflichtet, der Gesellschaft »über einen wichtigen Zusatz zu den Gesetzen« einen Bericht abzustatten, der »in unseren Tagen, wo ausserordentliche Verhandlungen in Religionsangelegenheiten bevorstehen nicht ohne Gefahr noch vierzehn Tage aufgeschoben werden konnte.«² Worauf hier mit der etwas verklausulierten Formulierung »ausserordentliche Verhandlungen in Religionsangelegenheiten« angespielt wird, ließ sich für das zeitgenössische Publikum leicht entschlüsseln: Es ist die sich abzeichnende gesetzliche Gleichstellung der Juden Preußens. Zwar war die Emanzipation der Juden seit der Aufklärung ein dauerpräsenes und kontrovers diskutiertes Thema, doch kündigte sich zum Zeitpunkt der Rede Achim von Arnims eine konkrete, maßgebliche Gesetzesänderung bezüglich des Status dieser Minderheit an. Tatsächlich sollten die in Preußen ansässigen Juden weniger als ein Jahr nach dem Vortrag Arnims am 11. März 1812, mit Erlass des sogenannten ›preußischen Judenedikts‹ durch die Regierung Hardenberg das allgemeine Recht auf die preußische Staatsbürgerschaft erlangen.

1 Stefan Nienhaus datiert die handschriftlich überlieferte Rede zwischen dem 13. März und Juni 1811, siehe den ausführlichen Stellenkommentar zu *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*. In: Stefan Nienhaus (Hrsg.): *Texte der deutschen Tischgesellschaft*. In: Ludwig Achim von Arnim: *Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe* hrsg v. Roswitha Burwick [u. a.] Bd. 11. Tübingen 2008, S. 362–390, hier S. 362.

2 Achim von Arnim, *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*. In: Nienhaus, *Texte*, S. 107–130, ab jetzt abgekürzt zitiert als ÜdKdJ im Fließtext.

In zahlreichen Redebeiträgen der Mitglieder dieser Gesellschaft spiegelt sich die Skepsis, mit der man den Fortschritten im Prozess der Judenemanzipation³ in dieser Runde entgegenblickte.⁴ Mit ihrer ablehnenden Haltung stand die Tischgesellschaft in der Berliner Gesellschaft allerdings keineswegs alleine da: Schon in den 1780er-Jahren setzte Gunnar Och zufolge »eine[...] regelrechte[...] Kampagne gegen das akkulturierte Berliner Judentum«⁵ ein. Insbesondere die Teilnahme der Juden und Jüdinnen am Kulturleben bildete das Angriffsziel judenfeindlicher⁶ Attacken. Im Fokus der Kritik standen dabei Akkulturationserscheinungen wie etwa die viel gescholtene ›jüdische Lesewut‹, der angebliche jüdische Überhang im Theaterbetrieb sowie die musikalischen Aktivitäten der Berliner Juden und Jüdinnen.⁷ Die Judenfeindschaft nahm in Reaktion auf die jüdische Emanzipation damit eine neue Qualität an:

3 Als Arnim seine Rede hielt, war die Emanzipation der Juden in Preußen in vollem Gange: Obwohl die Gleichstellung der Juden juristisch erst durch die Einführung des allgemeinen Rechts auf die preußische Staatsbürgerschaft mit dem Emanzipationsedikt erreicht wurde, war sie 1811 im ökonomischen und sozialen Bereich bereits weitgehend verwirklicht, vgl. Kommentar zu *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*. In: Nienhaus, *Texte*, S. 365. Zur Emanzipation der preußischen Juden vgl. Stefan Nienhaus: *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft* (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 115). Tübingen 2003, S. 204–215 sowie Albert Bruer: *Juden in Preußen 1750–1918. Emanzipation, Assimilation und Antisemitismus*. In: Julius H. Schoeps [u. a.] (Hrsg.): *Moses Mendelssohn, die Aufklärung und die Anfänge des deutsch-jüdischen Bürgertums* (Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte 2005/2006 Bd. 16). Hamburg 2005, S. 15–52. 1808 war es bereits durch die Stein'sche Kommunalreform zu bedeutenden Rechtszugeständnissen an die Juden Preußens gekommen; diese und weitere Zugeständnisse machten eine Entwicklung in Richtung völliger gesetzlicher Gleichstellung der jüdischen Minderheit zunehmend absehbar. Laut Nienhaus war der Tischgesellschaft der Gesetzesentwurf Friedrich von Raumers im Frühjahr 1811 mit Sicherheit bekannt, vgl. Nienhaus, *Texte*, S. 365.

4 Die Texte der Tischgesellschaft werden hier im Hinblick auf diesen Gesinnungskonsens bezüglich der Ausschlüsse aus der Tischgesellschaft im Sinne von Stefan Nienhaus als »zusammenhängendes Textcorpus« mit starken internen intertextuellen Bezügen behandelt, vgl. Stefan Nienhaus: *Vaterland und engeres Vaterland. Deutscher und preußischer Nationalismus in der Tischgesellschaft*. In: Heinz Härtl und Hartwig Schultz (Hrsg.): »Die Erfahrung anderer Länder«. *Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim*, Berlin [u. a.] 1994, S. 127–151, hier S. 132.

5 Gunnar Och: »Eß- und Theetisch.« *Die Polemik gegen das akkulturierte Berliner Judentum im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert*. In: Anselm Gerhard (Hrsg.): *Musik und Ästhetik in Berlin Moses Mendelssohns*, Tübingen 1999, S. 77–96, hier S. 78.

6 Zur Differenzierung von Antijudaismus, Früh-Antisemitismus und rassischem Antisemitismus siehe Kapitel 3.2.

7 Vgl. Och, »Eß- und Theetisch«, S. 78–82.

Zwar griff man in den zeitgenössischen Polemiken nach wie vor auch auf alte, theologisch geprägte antijüdische Stereotypen zurück, doch waren diese in vielen Fällen nicht mehr von zentraler Bedeutung. Das Hauptmotiv der modernen Judenfeindschaft war laut Gunnar Och ab diesem Zeitpunkt vielmehr die »Zurückweisung des Emanzipationsanspruchs«⁸ der Juden und Jüdinnen. Hatte man in der Aufklärung gerade die Übernahme des Bildungsideals durch den jüdischen Bevölkerungsanteil als eine Voraussetzung für deren Emanzipation festgelegt, kommt es, je ähnlicher Juden und Jüdinnen den protestantischen Bildungsbürgern werden, zu forcierten Bemühungen, die Grenze zwischen Christen/innen und Juden sowie Jüdinnen neu zu ziehen.⁹ Viele der antijüdischen Schriften von Anfang des 19. Jahrhunderts legen daher den größten Wert darauf, zu betonen, dass »der unverbesserliche Charakter der ›angestammten Juden-Natur‹«¹⁰ den frisch angeeigneten, ›oberflächlichen Bildungsfirnis‹ letztlich immer wieder durchbreche.

Achim von Arnims Rede übernimmt einige der zu jener Zeit in Berlin bereits »standardisierten Argumentationsmuster«¹¹ der zeitgenössischen Akkulturationspolemik. Allerdings fügt Arnims Text dieser zeitgenössisch gängigen Akkulturationskritik eine gänzlich neue Dimension hinzu: Er stellt die Möglichkeit in den Raum, dass Juden tatsächlich als deutsche Christen ›durchgehen‹ könnten.

Die aufklärerische Haltung des 18. Jahrhunderts gegenüber Juden und Jüdinnen sah eine kompromisslose Assimilation im Austausch gegen rechtliche Besserstellung vor.¹² Sowohl Mehrheitsgesellschaft als

8 Ebd., S. 83.

9 Vgl. Uffa Jensen: *Bürgerliche Juden und Protestanten im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2005, S. 15 sowie S. 69.

10 Och, »Eß- und Theetisch«, S. 87.

11 Ebd., S. 78.

12 Dabei folgte man einem ›Verdienstkonzept‹: »Dieses *Verdienstkonzept*, das als Voraussetzung für die Gewährung bestimmter Rechte Vorleistungen seitens des Erziehungsbjektivs erwartet, setzte die Juden einer beständigen Fremd- und Selbstbeobachtung aus, in der ihre Assimilationsfortschritte, ihre bürgerliche ›Reife‹, aufmerksam registriert, bewertet und prämiert wurden.« Siehe Rainer Erb und Werner Bergmann: *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860*, Berlin 1989, S. 37. Allgemein zur Übernahme des bürgerlichen Bildungsideals durch Teile der jüdischen Bevölkerung im späten 18. und 19. Jahrhundert vgl. Shulamit Volkov: *Die Verbürgerlichung der Juden in Deutschland als Paradigma*. In: Dies., *Antisemitismus*, S. 111–130

auch jene Juden, die bereit waren, dieses Angebot anzunehmen, überwachten penibel den Verlauf der Assimilationsbestrebungen. Der große Erfolg vieler Juden und Jüdinnen bei den eingeforderten Bemühungen wurde ihnen jedoch bald zum Vorwurf gemacht: »Je weniger ihr Erscheinungsbild ihre Herkunft verriet, desto schrecklicher wurden die Zauberkräfte, mit denen die antijüdische Meinung sie ausstattete«,¹³ so Alain Finkielkraut. Thomas Stamm bringt den Doublebind, mit dem Juden und Jüdinnen dadurch konfrontiert wurden, auf den Punkt: »Den Juden wird abverlangt, ihre Andersartigkeit aufzugeben. Tun sie das, wird ihnen unterstellt, sie wollten sich einschleichen¹⁴ – das Hauptargument des modernen Antisemitismus.«¹⁵ In *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* wird der Vorwurf des Einschleichens in der Figur des ›heimlichen Juden‹ personifiziert, den Achim von Arnim als paradigmatischen Vertreter der vermeintlich typisch jüdischen Verstellungskunst entwirft. Damit spricht der Text des prominenten Romantikers erstmals die Angst vor dem aus, was in Referenz auf ein in den *Critical Whiteness Studies* entwickeltes Konzept als »passing«, also »die Fähigkeit, äußerlich als zur Norm gehörend zu erscheinen«,¹⁶ bezeichnet werden kann. Die angstbesetzte Vorstellung, Juden könnten als Deutsche »durchgehen«, wird in späteren jüdenfeindlichen Texten häufig als ›jüdische Mimikry‹ bezeichnet und sich spätestens im frühen 20. Jahrhundert als zentraler Strang der »Phantasmengeschichte«¹⁷ des modernen Antisemitismus etablieren.

sowie Simone Lässig: *Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004.

13 Alain Finkielkraut: *Der eingebildete Jude*, München/Wien 1982, S. 79.

14 Zwar schließt dieser Vorwurf an ältere Vorurteile an, die Juden häufig ›Hinterlistigkeit‹ unterstellten. Dieser Vorurteilskomplex umfasst Zuschreibungen, die Juden generell der ›Verheimlichung‹ von konkreten Gegenständen wie Diebesgut oder – im übertragenen Sinne – ›Geheimwissen‹ bezichtigen, aber auch den Vorwurf konspirativer Zusammenschlüsse oder der Heuchelei miteinbegreifen können, vgl. Hortzitz: ›Früh-Antisemitismus‹, S. 160 bzw. S. 171. Jedoch wird in den jüdenfeindlichen Texten die vor Achim von Arnims Rede datieren, – soweit in der Forschung bekannt –, noch nicht der Vorwurf des unmerkten ›Einschmuggelns‹ oder ›Einschleichens‹ von konkreten Personen oder Gruppen in die christliche Gesellschaft formuliert.

15 Thomas Stamm: *Vernichtung durch Anpassung*. Bonn 1985, S. 29.

16 Katharina Röggla: *Critical Whiteness Studies*, Wien 2012, S. 48.

17 Matala de Mazza, *Körper*, S. 39. Der aus dem Griechischen stammende Begriff ›Phantasma‹ bedeutet so viel wie ›Erscheinung‹, ›Bild‹, ›Traumbild‹, ›Trugbild‹, ›Vorstellung‹.

In dem in Arnims Rede gezeichneten Szenario wird im Kleinen durchgespielt, wogegen sich die judenfeindlichen Polemiken auf gesamtgesellschaftlicher Ebene richteten: Die sich öffnende Perspektive einer vollständigen Partizipation der jüdischen Minderheit an der bürgerlichen Gesellschaft. Die von Arnim als »kleiner Freystaat«¹⁸ bezeichnete Tischgesellschaft war im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Vereinen noch »deutlicher [...] ein Spiegel der höheren Bürger- und Adelsgesellschaft der preußischen Hauptstadt«;¹⁹ sie eignete sich durch den Ausschluss der allgemeinen Öffentlichkeit aber als »autonomer Ort [...] des sozialen Experiments«²⁰ vorzüglich für eine ›Versuchsanordnung‹, welche die Folgen einer solchen Entwicklung abzuschätzen versucht. Insofern ist Achim von Arnims Text nicht nur als Teil des zeitgenössischen judenfeindlichen Diskurses zu verstehen, er formuliert darüber hinaus, was in der breiteren Öffentlichkeit als (noch) nicht sagbar eingestuft wurde. Achim von Arnims Rede bildet auf diese Weise einen neuen Diskursgegenstand,²¹ der nur unter der Voraussetzung der (relativen) Geschlossenheit des Zuhörerkreises als Reflexion auf die Bedingungen und Möglichkeiten dieser Schließung sich hat

Angeknüpft wird hier an die in der französischen Psychiatrie gängige Bedeutung im Sinne einer »bildhafte[n] Vorstellung einer Szene, in welcher der Betreffende einen Wunsch oder unbewussten Wunsch realisiert«, siehe Uwe Henrik Peters: *Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie*, München 2017, S. 446. Wesentlich für das Grundverständnis des Phantasmas ist, dass es »nicht der Realität entgegengesetzt ist, sondern diese vielmehr konstituiert.« Siehe Stefanie Wenner: *Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern*. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 361–380, hier S. 368. Birgit Erdle bezeichnet *Über die Kennzeichen des Judenthums* als einen »phantasmatischen Text« –, wobei sie sich ebenfalls an den Phantasmenbegriff Lacans anlehnt. Das ›Phantasma‹ kann laut Erdle einen »Bezugspunkt und eine Stütze der Identität eines Subjekts, aber auch einer symbolischen Ordnung« darstellen, entscheidend sei jedoch, dass es sich dabei »um eine konstitutive Täuschung handelt, die sich im sozialen Handeln niederschlägt, deren Effekte sich also in der sozialen und politischen Praxis erweisen.« Siehe Birgit Erdle: *Über die Kennzeichen des Judenthums. Die Rhetorik der Unterscheidung in einem phantasmatischen Text von Achim von Arnim*. In: *German Life and Letters* 49 (April 1996) H. 2, S. 147–158, hier S. 156f.

18 Achim von Arnim: *Rede von 1815*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 202–209, hier S. 202.

19 Nienhaus, *Geschichte*, S. 23.

20 Matala de Mazza, *Körper*, S. 369.

21 Zur Konstitution von Diskursgegenständen vgl. Foucault, *Archäologie*: Die Diskursanalyse ist »eine Aufgabe, die darin besteht, nicht – nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen [...], sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.«, siehe ebd. S. 74.

formieren können: Die Figur des ›heimlichen Juden‹, der sich unmerkelt in die christliche Gesellschaft einschleicht. Dieser neue Diskursgegenstand wird von Achim von Arnim als hypothetische Möglichkeit in Form eines ›Gedankenexperiments‹²² eingeführt. Die hinter diesem ›Experiment‹ stehende ›Forschungsfrage‹ könnte so formuliert werden: Wie kann die Kategorie ›Jude‹ als Basis gesellschaftlichen Ausschlusses in einer sich als demokratisch verstehenden Gesellschaft²³ weiter aufrechterhalten werden, wenn die Bedeutung religiöser Bindungen stetig schrumpft und sich Juden und Jüdinnen nicht länger durch sichtbare Merkmale von den Vertreter/inne/n der christlichen Mehrheitsgesellschaft unterscheiden?

3.1 Ausschlüsse der christlich-deutschen Tischgesellschaft

Unter der Bezeichnung ›christlich-deutsche Tischgesellschaft‹ versammelte sich von 1811 bis mindestens ins Jahr 1834²⁴ regelmäßig eine zu gleichen Teilen aus Adelligen und Vertretern des Bürgertums zusammengesetzte Herrenrunde,²⁵ deren Zweck darin bestand, »den Geist bey

22 Zum Gedankenexperiment als hypothetische ›Verfremdung‹ der vertrauten Welt, welche diese entweder komisch oder unheimlich erscheinen lassen kann, vgl. Robert Pfaller: *Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische*. In: Thomas Macho und Anette Wunschel (Hrsg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a. M. 2004, S. 265–286.

23 In der Tischgesellschaft wurden wichtige Entscheidungen durch Mehrheitsbeschlüsse legitimiert. Durch die demokratische Ausrichtung versuchte man sich nicht zuletzt von den »bürokratischen Durchsetzungsstrategien« der Hardenberg'schen Reformen abzusetzen: »Man verstand sich im antiken Sinne symposional, huldigte einer ganzheitlichen, das Geistige und Leibliche umfassenden Rekreation und distanzierte sich von der egoismusfördernden, Adam Smith verpflichteten Ideologie der preußischen Reformen.« Siehe Günter Oesterle: *Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik*. In: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 2 (1992), S. 55–89.

24 Zur Datierung vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S. 7. Während in den Jahren 1811 bis 1816 zahlreiche Dokumente aus dem Vereinsleben von der regen Tätigkeit der Tischgesellschaft Kundschaft ablegen, finden sich für die folgenden Jahre nur noch vereinzelte Hinweise auf ihr Fortbestehen.

25 Vgl. ebd., S. 16. Nienhaus gibt an, dass die Versammlungen der ersten Jahre vor den Befreiungskriegen von etwa 35–50 Tischgenossen besucht wurden. Zum Zeitpunkt ihres größten Erfolges hatte die Tischgesellschaft über 72 Mitglieder, vgl. ebd., S. 15.

gutem leiblichen Genuß zu ehren und zu sammeln«.²⁶ Die Aufnahme-kriterien für den exklusiven Kreis wurden im Wesentlichen bereits vor ihrem ersten Zusammentreffen festgelegt. In einem Brief von Anfang Januar hatte Arnim die Brüder Grimm von seinen Plänen unterrichtet, eine »deutsche Freßgesellschaft« zu gründen:

[S]ie hat große Zwecke, Adam Müller ist Mitunternehmer, ich bin Gesetzgeber. Das weiseste der Gesetze bestimmt, daß jeder lederne Philister ausgeschlossen; wer von Zehnen mit ihrer Namensunterschrift dafür erkannt ist, wird ausgeschlossen.²⁷

Die Verbannung der Philister sollte zwar tatsächlich die augenfälligste Ausschlussklausel in den Gesetzen der Tischgesellschaft sein, die am Gründungstag der Gesellschaft zunächst »durch mündliche Verhandlung«²⁸ festgelegt wurden, jedoch keineswegs die einzige. Die Gesetze der Tischgesellschaft schreiben schließlich weiter vor, dass neue Mitglieder nur durch eine Unterschrift von zehn Unterstützern »wohlanständig und gemessen« eingeführt werden konnten:

Die Gesellschaft versteht unter dieser Wohlanständigkeit, daß es ein Mann von Ehre und guten Sitten und in christlicher Religion geboren sey, unter dieser Angemessenheit, daß es kein lederner Philister sey, als welche auf ewige Zeiten daraus verbannt [sic!] sind [...].²⁹

Mit dieser Formel waren nicht nur Frauen und Personen jüdischer Konfession, sondern auch zum Christentum konvertierte Juden dezi- diert von der Teilnahme an der Tischgesellschaft ausgeschlossen.³⁰

26 Arnim, *Rede von 1815*, in: Nienhaus: *Texte*, S. 202–209, hier S. 205.

27 Undatierter Brief, der Anfang Januar 1811 versandt wurde. In: Reinhold Steig und Herman Grimm: *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Mit zwei Porträts* (Achim von Arnim und die ihm nahe standen Bd. 3). Berlin 1904, S. 94–97, hier S. 94f.

28 Achim von Arnim: *Bericht*. In: Nienhaus, *Texte*, S. 6–7, hier S. 7.

29 Ebd.

30 Arnim hatte sich ursprünglich gegen die Verbannung auch getaufter Juden gestellt, interpretierte den Umstand, dass er in dieser Sache von der Gegenpartei überstimmt worden war, aber in seiner 1815 gehaltenen Rede als Zeichen für das Funktionieren demokratischer Entscheidungsfindung im Rahmen der Tischgesellschaft: »Ich bemerke bey dieser

Die derart Frauen und Juden exkludierende christlich-deutsche Tischgesellschaft kann als ein bewusster ›Gegenentwurf‹ zu jener kosmopolitisch orientierten Art der Geselligkeit begriffen werden, die sich um die Jahrhundertwende unter der Anleitung von akkulturierten Juden und Jüdinnen in den Berliner Salons herausgebildet hatte.³¹ Während in der ursprünglichen Berliner Salonkultur versucht wurde, »die politische Benachteiligung der Juden auf gesellschaftlicher Ebene zu kompensieren, ging die Tischgesellschaft den umgekehrten Weg«,³² indem sie, sobald sich auf politischer Ebene eine Besserstellung der jüdischen Minderheit abzeichnete, diese aus dem Kreise der geselligen Zusammenkünfte verbannte. Hatte sich eine – wenn auch vorerst relativ schmale – Elite der Juden so weit an das bildungsbürgerliche Ideal angepasst, dass sie in kleinen Bereichen wie der Salonkultur schon

Gelegenheit, daß ein Gesetz, welches auch getaufte Juden von der Gesellschaft aus schließt durch | Stimmenmehrheit gegen meine Ueberzeugung durchgeführt worden ist, daß ich vielmehr es Pflicht aller guten Christen glaube, diese Täuflinge unter sich aufzunehmen mit Milde und Nachsicht und sie durch Freundlichkeit ganz aus den Schlingen des alten Bundes zu lösen. Zugleich mag es aber die innere Freyheit der Gesellschaft beweisen, daß ich mit dieser Meinung am ersten Stiftungstage überstimmt und zurückgewiesen wurde, als die höchste Gewalt in meinen Händen war.« Siehe Arnim, *Rede von 1815*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 202–209, hier S. 206. Eine im Varnhagen-Nachlass aufbewahrte Handschrift zeigt, dass die Worte »in« und »geboren« in der einschränkenden Formulierung »in christlicher Religion geboren« tatsächlich erst nachträglich in den Gesetzen der Tischgesellschaft ergänzt wurden, vgl. Nienhaus, *Vaterland*, S. 132.

31 Vgl. Wolfgang Frühwald: *Antijudaismus in der Zeit der deutschen Romantik*. In: Hans Otto Horch und Horst Denker (Hrsg.): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* Bd. 2 (Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung). Tübingen 1989, S. 72–91, hier S. 87. Der Höhepunkt der Salonkultur war um 1811 allerdings schon überschritten bzw. verschob sich ihr Schwerpunkt nach den Unruhen von 1806. Es fanden nun dezidiert patriotisch ausgerichtete Zusammenkünfte statt, die in bewusstem Gegensatz zu den unter der Leitung von intellektuellen Jüdinnen stehenden ursprünglichen Salons traten, die nun als ›frankophil‹ verschrien waren. Die sich zu diesem Zeitpunkt etablierende patriotisch ausgerichtete Salonkultur war schließlich auch Anknüpfungspunkt für die christlich-deutsche Tischgesellschaft. So entstand die christlich-deutsche Tischgesellschaft »im geistigen Anschluss« an den Salon der Gräfin Voß, in dem zahlreiche Tischgenossen Stammgäste waren. Siehe Marco Puschner: *Antisemitismus im Kontext der politischen Romantik. Konstruktionen des ›Deutschen‹ und des ›Jüdischen‹ bei Arnim, Brentano und Saul Ascher* (Conditio Judaica Bd. 72). Tübingen 2008, S. 272 sowie Gunnar Och: *Judenbilder der Romantik*. In: Peter Schäfer und Irina Wandrey (Hrsg.): *Reuchlin und seine Erben. Forscher, Denker, Ideologen und Spinner*. Osterfildern 2005, S. 155–169, hier S. 156.

32 Puschner, *Antisemitismus*, S. 273.

Vorbildwirkung für sich beanspruchen konnte, statuierte man in der Tischgesellschaft mithin ein neues Geselligkeitsideal, das Juden und Frauen dezidiert ausschloss.

Durch seine tendenzielle soziale Durchlässigkeit hatte sich das Konzept ›Bildung‹³³ für viele Juden und Jüdinnen als »›Paßweg«³⁴ in die Mehrheitsgesellschaft erwiesen, weshalb es, wie Wolfgang Frühwald formuliert, wohl »nie [...] eifrigere ›Bildungsbürger‹ gegeben [hat] als im deutschen Judentum.«³⁵ In ihrer Stände-, Konfessions- und Geschlechtergrenzen transzendierenden Offenheit verwirklichte sich in den Berliner Salons ein wesentlicher Aspekt des aufklärerischen Bildungsideals. Ein wichtiges Ziel der Salongesellschaften war schließlich die Herstellung eines »gleichberechtigte[n] Verkehrs zwischen gebildeten und sich bildenden Menschen – gleich welcher Herkunft, welchen Standes und welcher Religion.«³⁶

Dieser – zumindest für Bürgerliche und Adelige beider Geschlechter und christlichen wie jüdischen Glaubens geltenden – Offenheit des Salons steht die Schließung der christlich-deutschen Tischgesellschaft gegenüber. Während »es in den Salons so vormals die Literatur war, die Juden und Christen im kosmopolitischen Universum der Bildung zueinander führte«,³⁷ ist es in der Tischgesellschaft das gemeinsame Mahl, das im Zentrum des geselligen Miteinanders steht: »Alle Verhandlungen über die Gesetze geschehen nach der Suppe«.³⁸ Sowohl in der Chronologie als auch Hierarchie der Treffen steht das Essen an erster Stelle.³⁹ Die gemeinschaftliche Nahrungsaufnahme wurde geradezu

33 Vgl. Lässig, *Wege*, S. 82.

34 Matala de Mazza, *Körper*, S. 386.

35 Frühwald, *Antijudaismus*, S. 50.

36 Petra Wilhelmy-Dollinger: *Emanzipation durch Geselligkeit. Salons jüdischer Frauen in Berlin zwischen 1870 und 1830*. In: Marianne Awerbuch und Stefi Jersch-Wenze (Hrsg.): *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik. Beiträge zu einer Tagung* (Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin Bd. 75). Berlin 1992, S. 121–138, hier S. 122.

37 Matala de Mazza, *Körper*, S. 387.

38 Arnim, *Bericht*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 6–7, hier S. 6.

39 Vgl. Matala de Mazza, *Körper*, S. 374. Tatsächlich vertritt schon Platon in der Nikomachischen Ethik die Meinung, dass sich wechselseitige Vertrautheit erst dann heranbildet, wenn man »das sprichwörtliche Salz miteinander gegessen hat«, vgl. Bernhard Waldenfels: *Fremdspeise. Zur Phänomenologie von Essen und Trinken*. In: Iris Därmann und Harald

zur Voraussetzung von Geselligkeit stilisiert und zeitgleich das alte Stereotyp, Juden und Jüdinnen seien aufgrund ihrer religiösen Speisevorschriften unfähig zur Geselligkeit, aktualisiert.⁴⁰ Das Ritual des gemeinsamen Mahles wird von dem Sprecher der Tischgesellschaft Ludolph von Beckedorff in seiner am 18. Juni 1811 gehaltenen Abschiedsrede von der Gesellschaft als ur-christliche und ur-deutsche Form des geselligen Beisammenseins bestimmt:

Wir nennen uns eine Deutsche, christliche Tischgesellschaft, D e u t s c h , in dem Sinne, den dieses Wort hatte, ehe Deutsche Christen wurden, wo schon Tacitus von ihnen rühmt, daß zu keiner Zeit ihr Gemüth so offen für einfache und so erwärmt für große Gedanken gewesen sey, als bey Tische, c h r i s t l i c h , ebenfalls in dem Sinne, den dieses Wort hatte, ehe das Christenthum nach Deutschland kam, wo die jungen Christen bey Tische sich versammelten zu einem Mahle der Liebe.⁴¹

Beckedorff stellt die Tischgesellschaft mit diesen Worten in die Tradition der Abendmahlgesellschaft, zugleich aber wird die heilige Zeremonie in zum »gesinnungsbrüderlichen Schulterschluß in bierdunstiger Schenkengeselligkeit profanisiert.«⁴² Ist diese Einordnung der ›Tafelrunde‹ in eine Verbindung aus christlichen wie deutschen Traditionslinien noch nicht ausreichend, um die Gefahr einer unerwünschten Teilnahme jüdischer Gäste zu bannen, so empfiehlt Beckedorff, dieser durch das demonstrative Auftischen ›treiffer‹ (also im Gegensatz zu koscherer) Kost zu begegnen: Den Juden »zum ewigen Schrecken

Lemke (Hrsg.): *Tischgesellschaft. Philosophische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*. Bielefeld 2008, S. 43–61, hier S. 47.

40 So schrieb etwa der Göttinger Gelehrte David Michaelis in einer Rezension zu Christian Wilhelm Dohms bahnbrechenden Reformprogramm *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (1781), die Einbindung der Juden in die Mehrheitsgesellschaft könne sich so lange nicht verwirklichen, wie sie »nicht mit uns zusammen speisen [...] oder [...] im Bierkrug vertrauliche Freundschaft machen können.« Zit. nach Jacob Katz: *Aus dem Ghetto in die bürgerliche Gesellschaft. Jüdische Emanzipation 1770–1870*. Frankfurt 1986, S. 105. Weitere Beispiele für den Vorwurf der Ungeselligkeit an Juden, vgl. Oesterle, *Juden, Philister*, S. 70.

41 Georg Philipp Ludolph von Beckedorff: *Abschiedsrede*. In: Nienhaus, *Texte*, S. 151–155, hier S. 153 [Hervorh. im Original].

42 Matala de Mazza, *Körper*, S. 374.

[...] stehe künftig immer auf diesem Tische ein großer Schinken.«⁴³ Aus der Rede Beckedorffs lässt sich ablesen, wie sehr sich die Tischgesellschaft einerseits auf die gemeinschaftsbildende Funktion der Mahlzeit stützte um den Zusammenhalt nach innen zu sichern, gleichzeitig aber Tischsitten, Ernährungsgewohnheiten und -tabus als »ein weltweit gültiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Eigenem und Fremdem, Zivilisation und Wildheit, Einverleibung und Ausstoßung«⁴⁴ für ihren Abschluss nach außen funktionalisiert.

In der Tischgesellschaft kultivierte man, nicht zuletzt durch den hohen Stellenwert des gemeinsamen Mahls bewusst eine Art der Geselligkeit, die den intellektuellen Gedankenaustausch in dem bildungsaffinen Milieu der Berliner Salons konterkarierte. Die Entwicklungen in Richtung vermehrter Partizipation der Juden und Jüdinnen an der Mehrheitsgesellschaft auf gesamtgesellschaftlicher Ebene sollte solchermaßen im kleinen Rahmen der Tischgesellschaft rückgängig gemacht werden. Ganz in diesem Sinne stellt Beckedorff in seiner Abschiedsrede fest: »Vom Staat, von der Wissenschaft und von der Kunst es [das »Gezücht« der Juden, Anm. K.K.] zurückzuweisen, stehet nicht in unserer Macht; aber vom Hufeisen dieses Tisches es zu verbannen, das stehet nicht bloß in unserer Gewalt, sondern halten wir für unsere Pflicht.«⁴⁵ Vor dem Hintergrund der in zahlreichen Texten der Tischgesellschaft hervortretenden Täter-Opfer-Umkehr wurden die Zusammenkünfte so als »Rückzugsraum« der »verfolgten« christlichen Gemeinschaft konstruiert.

Aber nicht nur die Aufweichung der traditionellen konfessionellen Schranken, sondern auch die teilweise Umkehrung der Geschlechterordnung, die sich in den Salons vollzog, wurde in der exklusiv männlichen Tischgesellschaft zurückgenommen. Der durch die Gesetze der Gesellschaft vorgenommene Ausschluss von Frauen erfolgt lediglich implizit – die Möglichkeit ihrer Teilnahme wird gar nicht erst thema-

43 Beckedorff, *Abschiedsrede*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 151–155, hier S. 154.

44 Iris Därmann: *Die Tischgesellschaft. Zu einer Kulturwissenschaft und Philosophie*. In: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Das Leben denken – die Kultur denken*. Freiburg i. Br./München 2007, S. 106–126, hier S. 112.

45 Beckedorff, *Abschiedsrede*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 151–155, hier S. 153.

tisiert.⁴⁶ Auch im weiteren Verlauf der Geschichte der Tischgesellschaft wird der Ausschluss der Frauen laut Birgit Erdle den geringsten »rhetorischen Aufwand« produzieren – so ist ihnen etwa im Gegensatz zu den Juden und den Philistern keine eigene Rede gewidmet. Daraus lässt sich schließen, dass »zu diesem Zeitpunkt [der Gründung der Tischgesellschaft, Anm. K.K.] der Ort der Geschlechterdifferenz im weiblichen Körper schon relativ genau verzeichnet war«,⁴⁷ wohingegen diese Differenz im Falle der Juden angesichts der fortschreitenden jüdischen Integration in die Mehrheitsgesellschaft neu eingeschrieben werden musste.

Der Typus des ›Philisters‹ wiederum wird in Kategorien von Moral und sozialem Habitus als konstitutiver Widerpart zu den Teilnehmern der Tischrunde konstruiert. Sein Ausschluss wird in dem von Clemens von Brentano im März 1811 gehaltenen, in der Tischgesellschaft umjubelten⁴⁸ Vortrag *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* wortreich legitimiert und zelebriert. Achim von Arnims weniger bekannte und auch im Gegensatz zu Brentanos Ausführungen zu Lebzeiten des Autors nie publizierte Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* bildet das auf die Juden bezogene Gegenstück zu Brentanos Philister-Schelte, zu der es in einem »ambitionierten Konkurrenz- und Übertreffungsverhältnis«⁴⁹ steht.⁵⁰ Doch während die Vorbeugungen gegen die

46 In seinem Vorschlag zu den Gesetzen der Tischgesellschaft, welche die Art der Zusammenkunft, die Zahl der Mitglieder sowie Gäste und die Bestimmungen für künftig aufzunehmende Mitglieder sowie über den etwaigen Austritt aus der Gesellschaft festlegten, hatte Achim von Arnim noch ausdrücklich – mit Referenz auf die bekannte Sentenz ›Wein, Weib und Gesang – vermerkt, dass Frauen nicht zugelassen werden könnten: »Gesang ist willkommen, Frauen können nicht zugelassen werden.« Siehe *Vorschlag zu einer deutschen Tischgesellschaft*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 4–5, hier S. 4. Nienhaus bemerkt dazu: »[D]ieser Passus erscheint im ›Bericht‹ [gemeint ist der Bericht vom Krönungstage des 1811ten Jahres, ein Versammlungsprotokoll, das die durch Mehrheitsbeschluss bei der ersten Versammlung festgelegten Statuten in ihrer endgültigen Fassung enthält, Anm. K.K.] nicht mehr, sondern wurde wohl als selbstverständlich weggelassen.« Siehe Nienhaus, *Geschichte*, S. 10.

47 Erdle, *Rhetorik*, S. 154.

48 Nach dem Zeugnis Karl August Varnhagen von Enses löste Brentano mit dieser bislang unbekannt Form der Satire regelrechte Jubelstürme unter dem anwesenden Publikum aus. Der Druck der Schrift war bald nach Erscheinen bereits ausverkauft. Vgl. Nienhaus, *Texte*, S. 347–349.

49 Nienhaus, *Geschichte*, S. 218.

50 Auch in Brentanos Philister-Satire finden sich diverse judenfeindliche Passagen, wie überhaupt Juden und Philister im Kontext der christlich-deutschen Tischgesellschaft einan-

Teilnahme von Philistern »ein ideologisches Feindbild«⁵¹ ohne konkrete soziale Entsprechung aufs Korn nahmen, traf der Ausschluss der Juden eine tatsächlich existierende soziale Gruppe, mit der die Mitglieder der Tischgesellschaft entweder aktiv Umgang pflegten oder der sie zumindest in der Öffentlichkeit immer wieder begegneten.

Der scherzhafte Ton, in dem die Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* – ebenfalls analog zur Philister-Rede – gehalten ist, verweist auf ein hohes integrierendes und die Gruppenidentität stützendes Potenzial des Textes. Das Auslachen fungiert »als ein legitimes Ritual der Gemeinschaftsstabilisierung.«⁵² Erdle spricht mit Verweis auf Sarah Kofman von einer Gemeinschaftsbildung durch eine »unbewußte Übertragungsbeziehung.«⁵³ Bei der Heterogenität der Mitglieder der Tischgesellschaft – Marco Puschner verweist hier insbesondere auf die in ihren nationalen Konzeptionen stark differierenden Lager um die Realpolitiker wie Staegemann einerseits und um die Romantiker wie von Arnim andererseits⁵⁴ – war das Integrationspotenzial der Ausschlussklauseln und des Verlachens der Ausgeschlossenen nicht zu unterschätzen. Sie sorgten für einen Gruppenzusammenhalt, den die diffusen nationalpolitischen Vorstellungen nicht hätten zu Wege bringen können.⁵⁵

der entgegengesetzt, aber gerade in diesem Gegensatz als ›Einheit‹ begriffen werden: »Brentano [...] und [...] seine romantischen Komplizen Achim von Arnim und Adam Müller [...] erfinden die artistische Verknüpfung von Philister- und Judensatire. Gerade was so ganz und gar ›entgegengesetzt‹ scheint, ›Juden und Philister‹, wird provokativ zusammengestellt, als Einheit im Gegensatz begriffen.« (Siehe Oesterle, *Juden, Philister*, S. 58.

51 Nienhaus, *Geschichte*, S. 236. Beckedorff bezeichnet die Philister als »ein Geschlecht, welches, wenn es überhaupt existirt, wohl ebenso schwer zu vertilgen oder nur abzuhalten seyn möchte«, siehe Beckedorff, *Abschiedsrede*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 151–155, hier S. 153. Damit wird klar, dass die Bedrohung durch die Philister im Gegensatz zu jener durch die Juden zumindest von Beckedorff bloß als »eingebildeter Studentenspaß« aufgefasst wird, vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S. 239.

52 Renate Jurzik: *Der Stoff des Lachens. Studien über die Komik*. Frankfurt a. M./New York 1985, S. 44.

53 Erdle, *Rhetorik*, S. 154.

54 Vgl. Puschner, *Antisemitismus*, S. 279.

55 In Übertragung gilt das für das gesamte Konzept nationaler Gemeinschaft, für das die Tischgesellschaft Modell stehen sollte. Insbesondere im prekären Stadium des ›Zukunftsentwurfs‹, in dem sich die romantischen Konzepte einer einheitlichen deutschen Nation befanden, konnten mit dem Ausschluss der Juden innere Konflikte und Bruchlinien dieser imaginären Gemeinschaft verdeckt bzw. abgewehrt werden. Diese Funktion verlieren die

Gerade weil die Grenzen des Eigenen nur unscharf gezogen werden konnten, war es offensichtlich notwendig, den Ausschluss aus der Tischgesellschaft nicht nur durch Gesetze festzulegen, sondern auch noch einmal in den Reden zu affirmieren; in den beiden unterschiedlichen Sprechakten wurde »auf doppelte Weise eine Differenz« erzeugt, »von der her sich das Eigene als Unterschiedenes begreifen«⁵⁶ sollte. Erst in Abgrenzung von dem, was zuvor als ›wesensmäßig‹ Anderes konstruiert wurde, konnte sich die kollektive Identität der heterogenen Gruppe konstituieren. Dabei richteten sich die Invektiven des patriotischen Vereins der Tischgesellschaft, die lebhaften Anteil am damals in Deutschland sich neu entwickelnden radikalen Nationalismus nahm,⁵⁷ zunächst gegen die französische Besetzungsmacht Preußens, die man mit einem als ›herzlich‹ bezeichneten Hass bedachte.⁵⁸ In seiner völkischen Ausrichtung wandte sich der Patriotismus aber nicht nur gegen den äußeren, sondern auch den ›inneren Feind‹.⁵⁹ Das Christentum galt als einheitsstiftendes Grundelement der deutschen Nationalkultur, weshalb das »Staatsbürgerrecht [...] [als] an das christliche Bekenntnis gekoppelt«⁶⁰ gedacht wurde. Das Unternehmen der christlich-deutschen Tischgesellschaft reiht sich damit konsequent in die antijüdische Tradition der politischen Romantik ein: Das Andere, durch dessen Ausschluss die kollektive Identität der Tischgesellschaft verbürgt wurde, personifizierte sich in den Juden, deren immer wieder in verschiedener

Juden auch nach der Verwirklichung eines deutschen Gesamtstaates nicht, da nationale Gemeinschaften ebenso imaginäre Konstruktionen sind, wie die Vorstellung von ›dem Juden‹ als Auszuschließendes, vgl. Katja Garloff: *Figures of Love in Romantic Antisemitism: Achim von Arnim*. In: *The German Quarterly* 80 (2007) H.4, S.427–448, hier S.429.

56 Matala de Mazza, *Körper*, S.364.

57 Zu den wechselnden Formen des Nationalismus in der Tischgesellschaft vgl. Puschner, *Antisemitismus*, S.277–279.

58 Laut Achim von Arnim verstand es sich von selbst, »[d]ass wir aus Liebe zu dieser Krone [der preußischen, Anm. K.K.] und zu Deutschland alles Französische herzlich hasen«, siehe Arnim, *Rede von 1815*, S.206.

59 Vgl. Erb/Bergmann, *Nachtseite*, S.20.

60 Susanne Moßmann: *Das Fremde ausscheiden. Antisemitismus und Nationalbewußtsein bei Achim von Arnim und in der ›Christlich-deutschen Tischgesellschaft‹*. In: Hans-Martin Blitz [u.a.] (Hrsg.): *Machphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1996, S.123–157, hier S.135.

Form thematisierten Ausschluss sich die Tischgesellschaft »zur Prämisse ihrer eigenen Geselligkeit macht[e].«⁶¹

3.2 Die Konstruktion der Figur des ›heimlichen Juden‹

Eine mögliche Gefährdung der Abgrenzungsfunktion der Tischgesellschaft liegt Achim von Arnims Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* als Motiv zugrunde. Ängste der deutschen Christen vor einem Eindringen der Juden in ihre Reihen verdichten sich darin in dem konkret ausformulierten Szenario, »daß sich heimliche Juden durch Verstellung oder Wechselverhältnisse einschmuggeln könnte[n] [Korrektur, Nienhaus], um wieder eine Zehnzahl von ihren Leuten einzuschwärzen« (ÜdKdJ, S. 108).⁶² In diesem als witzig aufgefassten ›Bedrohungsszenario‹ wenden die eingeschmuggelten Juden die Gesetze der Tischgesellschaft gegen diese selbst. Zum Schutz der Gesellschaft vor Philistern war die Vorschrift erlassen worden, dass durch zehn Unterschriften von Mitgliedern der Gesellschaft ein Mitglied als Philister gebrandmarkt und ausgeschlossen werden konnte. In Arnims Vorstellung sind es nun die ›heimlichen Juden‹ in der Gesellschaft, die sämtliche ursprünglichen Mitglieder der christlich-deutschen Tischgesellschaft als Philister beschuldigen und

unter diesem Namen gesetzmässig heraus zu schaffen vermöchten, also, daß an die Stelle dieser christlichen Tischgesellschaft eine Synagoge sich versammelte, welche statt des frohen Gesanges auerte, statt der Fasanen Christenkinder schlachtete, statt der Mehlspeise Hostien mit Gabel und Löffel zerstäche, statt der grossen Wohlthaten, die wir künftig noch wollen ausgehen lassen, die öffentlichen Brunnen vergiftete und dergleichen kleine Missethaten mehr verübte, um derenwillen die Juden in allen Ländern Europens bis aufs Blut geneckt worden sind. (ÜdKdJ, S. 108)⁶³

61 Matala de Mazza, *Körper*, S. 364.

62 Die Metapher des ›Einschwärzens‹ kann mit Erdle als Verweis auf »den Topos der Dunkelheit, der Ununterscheidbarkeit« gelesen werden, siehe Erdle, *Rhetorik*, S. 149.

63 »auern« ist vermutlich eine »absichtlich häßliche Aussprachevariante« des westjiddischen Ausdrucks ›oren‹ für ›beten‹, vgl. Nienhaus, *Texte*, S. 366.

In diesem Kontext verweist die Zahl zehn nun auch auf das Quorum⁶⁴ an erwachsenen (mündigen) Juden, das nach halachischen Gesetzen nötig ist, um ein öffentliches Gebet und damit einen Gottesdienst abzuhalten; hier klingt bereits das antijüdische Bild einer jüdischen Verschwörung an. Zwar wird dieses erschreckende Szenario den christlichen Zuhörern mit scherzhaftem Zwinkern ausgemalt, doch ist es, wenn man wiederum dem Sprecher der Tischgesellschaft Beckedorff glauben darf, durchaus ernst mit dem Scherz. Beckedorff zufolge führt man einen »doppelten« ›Krieg‹: einen bloß »oberflächlichen, scherzhaften und ironischen gegen die Philister« und »einen andren gründlichen, ernsthaften und aufrichtigen gegen die Juden«.⁶⁵ Die imaginierte Umwandlung der christlich-deutschen Tischgesellschaft in eine Synagoge lässt potenziell »eine Revue«⁶⁶ altgedienter antijüdischer Bilder vor dem inneren Auge der Zuhörerschaft (bzw. der Leserschaft) passieren: Dass Juden Christenkinder entführen und schlachten würden, um ihr Blut entweder für ihre Rituale oder für die Herstellung von Matze für das Pessahfest zu verwenden, ist ein lange tradiertes Vorurteil, das bereits in der Antike bekannt war.⁶⁷ Der Vorwurf des »Kulturbruchs der Anthropophagie«⁶⁸ fungiert als Ausschlussmechanismus, mit dem nicht nur in der europäischen Geschichte stets die ›Anderen‹, die zeitlich oder räumlich vom Rest der Gesellschaft separiert werden,

64 Dieses Quorum wird als *Minjan* bezeichnet (Mishna Megilla 4,3).

65 Beckedorff, *Abschiedsrede*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 151–155, hier S.153. Wobei auch zu bedenken ist, dass scherzhaft nicht gleich harmlos bedeutet. Die Feststellung, dass Arnims Text satirische Elemente enthält, geht daher nicht automatisch »mit dem Impetus, den Extremismus seiner Judendarstellung und die daraus resultierenden Handlungsaufforderungen an seine Zuhörer abzuschwächen, psychologisch zu entschuldigen oder gar als einen Beitrag unterhaltender, belustigender Wortstafetten zu entdramatisieren« einher, wie die Verfasser eines Kommentars zu Achim von Arnims *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* anzunehmen scheinen. Vgl. Volker Böhnningk [u. a.] : *Achim v. Arnim ›Über die Kennzeichen des Judenthums‹. Ein Kommentar*. Unveröffentlichtes Manuskript, o.O. 2006, S.30. PDF Online unter URL: frontin.blogspot.de/images/Arnim_Endfassung_Web.pdf (Zugriff:15.03.2019).

66 Erdle, *Rhetorik*, S.147.

67 Vgl. Gerhard Baudy: *Der kannibalische Hirte. Ein Topos der antiken Ethnographie in kulturanthropologischer Deutung*. In: Annette Keck [u. a.] (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Tübingen 1999, S. 221–241, hier S. 231–233.

68 Daniel Fulda: *Einleitung*. In: Ders. und Walter Pape: *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg i. Br. 2001, S.7–50, hier S. 23.

die ›Hexen‹, die ›Wilden‹ oder eben die Juden belegt wurden.⁶⁹ Die an dieser Stelle implizit hergestellte Verbindung zwischen Kannibalismus und Judentum wird von Arnim auch explizit vorgenommen. Zu Beginn seiner Rede spekuliert er im Scherz, dass die Tischgesellschaft durch ihre schnelle Ausbreitung schon »bey Karaiben und Kannibalen« bekannt geworden sei und fügt in einem Nebensatz hinzu, dass »nach einigen Theologen« (ÜdKdJ, S. 19) die Juden von diesen Gruppen abstammen würden.

In seiner besonders drastischen Form der ›Kinderfresserei‹ wurde der Vorwurf von den Römern auch auf die frühen christlichen Gemeinden übertragen, die man grausamer Blutzeremonien verdächtigte. Diese Stigmatisierungserfahrungen hielt die christlichen Gemeinden nicht davon ab, später wiederum die Juden eben solcher Gräueltaten zu bezichtigen.⁷⁰ Der Vorwurf der ›Kinderfresserei‹ gehört damit ebenso zu den seit dem 12. Jahrhundert tradierten »invertierten Schuldgefühlen oder Projektionen«⁷¹ wie auch die Beschuldigung der Brunnenvergiftung, auf die Achim von Arnim im selben Absatz anspielt. Die Möglichkeit gesellschaftlicher Partizipation wird in Achim von Arnims Rede mit der Assoziation von Juden mit ›Menschenfresserei‹ ein weiteres Mal mit Fragen der Essgewohnheiten und Nahrungstabus verbunden, die für die Konstitution der Tischgesellschaft so zentral waren.

Die erwähnten alten und bereits fest im kulturellen Gedächtnis⁷² der christlichen Bevölkerung verankerten antijüdischen Stereotype verbindet der Text Achim von Arnims mit etwas grundlegend Neuem; Körner – der sich hier allerdings auf die gesamte Institution der christlich-deutschen Tischgesellschaft mit ihren Statuten als auch den dort gehaltenen

69 Vgl. Gerhard Baudy: ›Kinderfresser‹. *Ein europäischer Topos zur Verunglimpfung des ›anderen‹*. In: Keck, *Grenzen*, S. 257–272, hier S. 257.

70 Vgl. Baudy, ›Kinderfresser‹, S. 260.

71 Christina von Braun: *Der Signifikant ›Jude‹. Oralität und Text in den drei Religionen des Buches*. In: Wolfgang Hegener (Hrsg.): *Das unmögliche Erbe. Antisemitismus – Judentum – Psychoanalyse*. Gießen 2006, S. 29–45, hier S. 29f. Laut dem Konzept der ›invertierten Projektion‹ werden Juden die Schuld für Handlungen zugeschrieben, die eigentlich durch die Judenfeind/inn/en begangen wurden bzw. die sie im Begriff sind zu begehen. Die einfachste Form solcher Projektionen ist die Zuweisung der Rolle des Aggressors an die Juden, also die Täter-Opfer-Umkehr.

72 Zu dem Begriff des ›kulturellen Gedächtnisses‹ vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. München 1992.

nen Reden bezieht – beschreibt dieses Neue bereits Anfang der 1930er als »funkelnagelneue[n] Rassenhaß romantischer Faktur«. ⁷³ Legt man die Unterscheidung eines theologisch motivierten Antijudaismus und eines rassisch argumentierenden Antisemitismus ⁷⁴ zugrunde, ist mit dem Ausschluss selbst getaufter Juden aus der Tischgesellschaft auch laut Puschner »die Grenze zu einem antisemitischen Argumentationsmuster überschritten«. ⁷⁵ Puschner wendet im Anschluss an Rainer Erb und Werner Bergmann den Begriff ›Antisemitismus‹ retrospektiv an – d. h., er verwendet die Bezeichnung judenfeindlichen Denkens und Handelns schon vor der Prägung des Terminus in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts. Erb und Bergmann argumentieren, dass die »antisemitische Mentalität« ⁷⁶ schon »in Reaktion auf die geplanten Rechtsverbesserungen mit dem Beginn der Emanzipationsdebatte« ⁷⁷ entsteht. Zu dieser Zeit – und damit vor der rechtlichen Gleichstellung der Juden – etabliert sich der Gedanke, dass die Juden eine Übermacht darstellten, die bekämpft werden müsse. ⁷⁸

Allerdings gibt es neben diesen Argumenten für die Rückdatierung des Begriffes noch weitere Kriterien zur Definition des modernen Antisemitismus, die zu einer genaueren Differenzierung der Formen der Judenfeindschaft beitragen können. ⁷⁹ Johannes Heil zufolge zeichnet

73 Josef Körner: *Romantischer Antisemitismus*. In: Jüdischer Almanach auf das Jahr 5691 [1930/1931], S. 144–149, hier S. 145.

74 Zu der Debatte um diese Differenzierung vgl. Johannes Heil: ›Antijudaismus‹ und ›Antisemitismus‹ – als Begriffe und Bedeutungsträger. In: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 6 (1997), S. 92–114.

75 Puschner, *Antisemitismus*, S. 22. Auch Stefan Nienhaus hält in diesem Zusammenhang die Anwendung der Begriffe ›Antisemitismus‹ und ›Rassismus‹ für berechtigt, »da der Ausschluß auch getaufter Juden dem in der Tischgesellschaft zum Ausdruck kommenden Judenhaß eine neue Qualität verleiht«, siehe Nienhaus, *Vaterland*, S. 138. Allerdings hat auch dieser Diskurs seine Vorläufer, etwa in der Figur des ›Taufjuden‹ – mit diesem Begriff wurden in der Reformationszeit getaufte Juden bedacht. Diese Bezeichnung impliziert, dass getaufte Juden auch vor Aufkommen des Antisemitismus unter Umständen weiterhin als Juden wahrgenommen wurden, vgl. Heil, ›Antijudaismus‹, S. 100f.

76 Erb/Bergmann, *Nachtseite*, S. 11.

77 Vgl. ebd.

78 Vgl. ebd.

79 Die genaue Abgrenzung zwischen theologisch motiviertem Judenhass und Antisemitismus bleibt notgedrungen immer etwas unscharf, weil die alten antijudaistischen Stereotype und Motive im späteren Antisemitismus nach wie vor zur Verfügung stehen, vgl. Ludwig Stockinger: *Toleranz und Ausgrenzung. Antijüdische Implikationen der Geschichtsphilosophie*

sich der im 19. und 20. Jahrhundert entwickelte moderne Antisemitismus zwar bekanntermaßen dadurch aus, dass er die Aufhebung die Zugehörigkeit zum Judentum durch die Taufe nicht länger für möglich erachtet. Doch lässt sich der Antisemitismus von eher entstandenen Formen der Judenfeindschaft nach Heil außerdem dadurch unterscheiden, dass er eine Geschichts- und Weltsicht *begründet* und nicht bloß ihr Ergebnis ist, wie im Fall der theologisch motivierten Judenfeindschaft. Antisemitische Texte sind von einem Geschichtsbild geprägt, das den geschichtlichen Verlauf prinzipiell als vorhersehbar und veränderlich begreift. Erst vor diesem Hintergrund wird dann auch der »eschatologische[...] Vorbehalt zu Gunsten der Juden« zugunsten der Vorstellung einer »vorgeblich wesensmäßigen Andersartigkeit«⁸⁰ der Juden fallengelassen.

Heils Definitionskriterien für antisemitisches Gedankengut treffen aber nur in Teilen auf Achim von Arnims Rede zu. Im Text ist kein ausgestalteter geschichtsphilosophischer Hintergrund zu erkennen. Zwar erscheint das ›Jude-sein‹ als irreversibel, doch wird durch die Ablehnung der jüdischen Emanzipation kein geschlossenes Weltbild begründet. Auch ist bei Arnim weder eine systematisch entwickelte Rassentheorie vorhanden, noch spielt der Begriff der ›Rasse‹ selbst eine Rolle. Der im Kontext der politischen Romantik gepflegte Judenhass, wie er sich in Arnims Rede niederschlägt, kann daher insgesamt als ein Übergangs-

in der deutschen Literatur um 1800. In: Thomas Sirges und Kurt Erich Schöndorf (Hrsg.): *Haß, Verfolgung und Toleranz. Beiträge zum Schicksal der Juden von der Reformation bis in die Gegenwart* (Osloer Beiträge zur Germanistik Bd. 24). Frankfurt a.M. [u. a.] 2000, S. 49, Anm. 5.

80 Heil, ›*Antijudaismus*‹, S. 109. Zum Begriff des ›eschatologischen‹ Vorbehalts: »Antijudaismus als theologisches Konzept sinnt nicht auf Vernichtung der Juden, ja christliche Theologie baute stets auf den Fortbestand des Judentums auf (die Bekehrung der Juden als Indiz der anbrechenden Endzeit nach Röm. 11), schuf [...] auch eine Gewähr physischer Unversehrtheit der Juden. Christliche Theologie war damit im Kern antijüdisch begründet, denn bis zum Zeitpunkt individueller oder kollektiver Bekehrung blieben die Juden für die Theologie immer eine negative, aber eben auch notwendige und deshalb zu erhaltende heilsgeschichtliche Größe.« Siehe ebd. Den Umstand, dass es auch vor Aufkommen des rassistischen Antisemitismus immer wieder zur Ermordung von Juden in Form von Pogromen kam, erklärt Heil mit »Perversionen jenes theologischen Grundmusters«, die sich auch in »der Mobilisierung judenfeindlicher religiöser Elemente für antisemitische Theorien und Bewegungen der Moderne« finden, die »nur motivisch, nicht aber ideologisch an den Antijudaismus anknüpfen.« Siehe ebd.

phänomen beschrieben werden. In ihm überlappen sich Antijudaismus theologischer Prägung mit neuen Ausschlussformen, die Juden nicht (mehr) über ihre Religion, sondern durch ihre »Zugehörigkeit zu einer fremden Volksgemeinschaft«⁸¹ bestimmen, ohne in systematischen Bezug zueinander gesetzt zu werden. Seine Heterogenität macht den Judenhass in Achim von Arnims Text keineswegs wirkungs- oder harmlos; Ideologien weisen schließlich häufig einen hohen Grad an Inkonsistenz und Ambivalenz auf, ohne davon in ihrer Wirkmächtigkeit eingeschränkt zu werden.⁸²

Je mehr Versuche es im Rahmen der Aufklärung es gab, die Unterscheidung ›jüdisch – nicht-jüdisch‹ zugunsten eines allgemein Menschlichen zu verabschieden, desto mehr Unternehmungen lassen sich beobachten, die das Ziel haben, konstante Unterscheidungskriterien von ›Volkgruppen‹ zu formulieren – nicht zuletzt in den zeitgenössischen Wissenschaften Ethnologie und Anthropologie.⁸³ Juden betrachtete man als eine solche ›Volkgruppe‹; auch bei Achim von Arnim fällt der Begriff ›Volk‹, wenn es um die Abgrenzung von der Definition der Juden als Glaubensgemeinschaft geht.⁸⁴ In der Forschung werden die im frühen 19. Jahrhundert gängigen antijüdischen Ausschlussformen häufig unter dem Begriff ›Frühantisemitismus‹ zusammengefasst,⁸⁵ um ihn von dem traditionell religiös motivierten ›Antijudaismus‹, aber auch vom späteren, rassistischen Antisemitismus zu unterscheiden. Für

81 Nienhaus, *Vaterland*, S.138. Er spricht von einer »Säkularisierung« des Begriffs ›Jude‹ in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*.

82 Vgl. Garloff, *Figures of Love*, S.429.

83 Vgl. Claus-Michael Ort: ›Es gibt doch wohl auch Juden, die keine Juden sind.‹ Zur Konstitution des literarischen Frühantisemitismus im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Neupublikation im Goethezeitportal am 19.08.2005; URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ort_antisemitismus.pdf (Zugriff:15.03.2019), S.2f.

84 In Bezug auf die Juden benutzt Arnim gegen Ende seiner Rede dreimal den Begriff ›Volk‹, siehe ÜdKdJ, S.127f. In seinem unveröffentlichten Text *Die Versöhnung in der Sommerfrische* wird die Abgrenzung zu einer Definition der jüdischen Minderheit über Religion explizit: Die jüdische Figur Rabuni besteht hier auf der Kategorisierung der Juden als ›Volk‹ indem sie ihrem Gesprächspartner eine Vermischung beider Definitionen vorwirft: »Sie scheinen aber Volk und Glauben zu verwechseln«, siehe Ebd. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Roswitha Burwick und Jürgen Knaack [u.a.] Bd.3 *Sämtliche Erzählungen 1802–1817* (Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 55). Frankfurt a. M. 1990, S. 551–610, hier S. 557.

85 Vgl. Heil, ›*Antijudaismus*‹, S.108. Alternative Begriffe wären ›Proto-Antisemitismus‹ und ›genealogischer Antisemitismus‹.

den Frühantisemitismus ist der Begriff ›Volk‹, teilweise auch schon der Begriff ›Nation‹, nicht aber der später die Kategorie der ›Nation‹ ergänzende und teilweise sogar verdrängende Begriff der ›Rasse‹ die normative Leitunterscheidung.⁸⁶ Der aggressiv biologistisch und sozialdarwinistisch argumentierende Antisemitismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der von einem konstanten ›jüdischen Rassencharakter‹ ausgeht, konnte auf diese Latenzphase des ›Frühantisemitismus‹, der seit dem späten 18. Jahrhundert verbreitet war, zurückgreifen.⁸⁷

Im Sinne dieser Differenzierung von Antijudaismus – Frühantisemitismus – Antisemitismus⁸⁸ ist Arnims Rede als Zeugnis für ›Frühantisemitismus‹ charakterisierbar. Der Begriff ›Rasse‹ spielt hier keine Rolle, aber die Kategorie ›christlich‹ betrifft auch nicht mehr bloß ein Glaubensbekenntnis, vielmehr gilt das Christentum Arnim »als integraler Bestandteil der deutschen Nationalkultur und als Bedingung deutschen Wesens«. ⁸⁹ Die Voraussetzung für die Integration und Gleichberechtigung kann unter der Maßgabe einer solchen Definition der deutschen Nation nur die völlige Aufgabe der »religiös-kulturellen Gruppenidentität«⁹⁰ der Juden und Jüdinnen sein, während etwa für Protestant/innen und Katholik/innen ein gleichberechtigtes Nebeneinander denkbar ist.⁹¹ Das unterscheidet *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* von religiös argumentierenden antijudaistischen Schriften, die Juden in ers-

⁸⁶ Vgl. ebd., S.106. Der Vorteil der Unterscheidung zwischen Frühantisemitismus und Antisemitismus scheint mir die klar ersichtliche Abgrenzung des Frühantisemitismus nicht nur zum Antijudaismus, sondern vor allem zum historisch später entstandenen rassischen Antisemitismus. Als eine weitere Form des Antisemitismus kann auch der von Klaus Holz in jüngster Zeit untersuchte ›nationale Antisemitismus‹ gelten. Dieser ist für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts prägend, wirkt im 20. Jahrhundert weiter und macht die Zugehörigkeit zu einer Nation zum primären Ein- und Ausschlusskriterium, vgl. Holz, *Nationaler Antisemitismus*.

⁸⁷ Vgl. Hertzitz, ›Früh-Antisemitismus‹, S. 1f.

⁸⁸ Diese Formen des Judenhasses folgen nicht notwendig historisch auf- oder gar auseinander, da spätere Formen immer wieder in verschiedenen Mischungsverhältnissen mit früheren Formen auftreten. Ein lineares Modell, das auf die Entwicklung des modernen, rassischen Antisemitismus als notwendiges Endprodukt früherer Formen der Judenfeindschaft hinausläuft, muss sich den Vorwurf des historischen Determinismus gefallen lassen, vgl. Garloff, *Figures of Love*, S. 429.

⁸⁹ Moßmann, *Fremde*, S.135.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. ebd.

ter Linie als Ketzer oder Anhänger einer überlebten Religion verunglimpfen. Trotzdem in der Rede, nimmt man sie beim Wort,⁹² eindeutig ›christlich‹ und ›jüdisch‹, als der entscheidende Gegensatz konstruiert wird – und nicht etwa ›deutsch‹ und ›jüdisch‹ –, muss die historisch spezifische Koppelung zwischen ›deutsch‹ und ›christlich‹ mitbedacht werden.

Doch trotz ihres Zwitterstatus zwischen theologisch begründetem Antijudaismus und modernem Antisemitismus enthält Achim von Arnims Rede mit der Idee des ›heimlichen Juden‹ ein wichtiges Element, das eindeutig in Richtung des modernen Antisemitismus vorausweist. Erst die Annahme eines besonderen jüdischen Talents zur ›Verkappung‹ schafft die Voraussetzung für die Entstehung der Idee des ›heimlichen Juden‹. Dass ein Talent zur Identitätstäuschung in Arnims Text ein jüdisches Alleinstellungsmerkmal ist, zeigt sich etwa im Vergleich mit den Philistern. Während diese leicht zu erkennen seien, weil sie »ihr Schneckenhaus sichtbar mit sich herum[tragen]« (ÜdKdJ, S.108), warnt Arnim im Falle der Juden vor einer besonderen ›Verdunkelungsgefahr‹: Denn nur die Juden verfügten über »eine seltene Kunst sich zu verstecken« (ÜdKdJ, S.109). Für seine Beweisführung, was die angebliche ›Verstellungskunst‹ der Juden angeht, bezieht sich Achim von Arnim auf die Geschichte der Marranen, eine Geschichte also, die von Verfolgung und Gewalt bis hin zum Mord gekennzeichnet ist. Als »Marranen« wurden die Juden im Spanien und Portugal des 14. und 15. Jahrhunderts bezeichnet, die sich unter dem Druck der umgebenden christlichen Gesellschaft taufen ließen, aber im

92 ›Deutsch‹ fällt lediglich einmal in Kombination mit ›christlich‹ in der Fügung »deutscher christlicher Gewissenhaftigkeit« zu Beginn der Rede (ÜdKdJ, S.108) und ein zweites Mal in »deutsche Tischgenossenschaft« (Ebd., S.115). ›Deutschland‹ kommt nur zweimal vor, einmal wird die Fügung »das deutsche Land« aus Gründen des Versmaßes in einem eingebetteten Gedicht dem geläufigerem ›Deutschland‹ vorgezogen (Ebd., S.117). D. h., ›deutsch‹ wird nur als nähere Bestimmung der Tischgesellschaft verwendet, in diesem Falle ist ›deutsch‹ und ›christlich‹ tatsächlich austauschbar bzw. der jeweils fehlende Begriff wohl immer mitzudenken. »Christlich«/»Christ(entum)« kommt dagegen zehn- bzw. 18-mal Text vor; ›christlich‹ manchmal in Kombination mit ›Tischgesellschaft‹; es finden sich aber auch Fügungen wie »christliches Gesicht« (ebd. S.114) und ein »christliche[s] Rändchen« (Ebd., S.109) (für Vorhaut) sowie Komposita wie »Christenblut« (ebd., S.25) und »Christenbürger« (ebd. S.116). ›Christlich«/›Christ‹ wird häufiger und flexibler zur näheren Bestimmung eingesetzt als ›deutsch‹.

Geheimen trotzdem weiter ihren Glauben praktizierten – oder denen solche geheimen Glaubenspraktiken lediglich unterstellt wurden.⁹³ Die jahrhundertelange Verfolgungsgeschichte wird den Juden durch Arnim perfiderweise zum Nachteil ausgelegt, wenn er sie für seine Konstruktion des ›heimlichen Juden‹ heranzieht: Die Nachstellungen der Christen, so das Argument, hätten die Juden dazu veranlasst, ihre Fähigkeit ihr Judentum zu verbergen und im Sinne eines Schutzmechanismus zu perfektionieren.⁹⁴

Die angebliche jüdische Fähigkeit stehe außerdem in einer gefährlichen Verbindung mit »eine[r] teuflische[n] Neugierde, das Gute kennen zu lernen« (ÜdKdJ, S.109); allerdings ist diese Neugierde ein destruktiver Trieb, denn das Gute werde von den Juden nur gesucht, um es zu verderben (vgl. ebd.). Diese destruktive Neugierde sei Ursache dafür, dass Juden »bey allem, was einige Aufmerksamkeit erregt gegenwärtig seyn [...] wollen, um es zu beschmutzen.« (ÜdKdJ, S.113). Die den Juden zugeschriebene Neugierde ist laut von Arnim auch Ursache dafür, dass Juden gerade dort versuchten sich ›einzuschleichen‹, wo sie ausgeschlossen sind, und das selbst unter Gefahr für Leib und Leben. Die über lange Jahre der Verfolgung entwickelte ›Verstellungskunst‹ und die schon seit jeher typisch jüdische ›Neugier‹ stellt von Arnim als über Jahrhunderte geübte, wenn nicht sogar angeborene jüdische Eigenschaften dar. Doch sind diese von Achim von Arnim in den Mittelpunkt der Kritik gerückten Eigenschaften laut Gunnar Och tatsächlich »nichts anderes als satirische Bezeichnungen für die Assimilations- und Akkulturationstendenzen.«⁹⁵ Arnim plausibilisiert diese angeblichen jüdischen Eigenschaften vordergründig, indem er ihren Ursprung in der fernen Vergangenheit ansiedelt. Tatsächlich geht es in seiner Rede aber vor allem um die zeitgenössisch gestiegene Relevanz

93 Vgl. Julius H. Schoeps: *Der Mythos vom ›imaginären Juden‹. Von der Langlebigkeit und der Instrumentalisierung einer Metapher.* In: Anna-Dorothea Ludewig [u.a.] (Hrsg.): *Versteckter Glaube oder doppelte Identität? Das Bild des Marranentums im 19. und 20. Jahrhundert* (Haskala, Wissenschaftliche Abhandlungen Bd. 47). Hildesheim [u.a.] 2011, S.43–55.

94 Dieses Argument wird im 20. Jahrhundert immer wieder als Erklärung für die Entstehung der ›jüdischen Mimikry‹ herangezogen, vgl. Kapitel 2.2. und Sombarts historische Herleitung der Mimikry.

95 Och, Gunnar: *Imago Judaica. Juden und Judentum im Spiegel der deutschen Literatur. 1750–1812.* Würzburg 1995, S. 286.

der Akkulturationsphänomene: So sind die Kennzeichnungspflichten für Juden, die ehemals »verständige Herrscher nicht nur bey uns sondern bey allen Völkerschaften nothwendig [fanden]« (ÜdKdJ, S. 111) in der Gegenwart größtenteils abgeschafft. Von Arnim konstatiert außerdem, dass die aktuellen Veränderungen von Kleidungsgewohnheiten und Haartracht – nebst dem generell liberaleren Umgang mit Glaubensvorschriften – seitens der assimilierten Juden eine Unterscheidung von Juden und Christen anhand äußerlich sichtbarer Merkmale verunmöglichen. Assimilierte Juden lassen sich nicht mehr länger durch lange Bärte oder staatlich vorgeschriebene Stigmatisierungsabzeichen wie ›Judenhüte‹ oder ›Judenfleck‹⁹⁶ von den Christen unterscheiden. Mit den zu Beginn des 19. Jahrhunderts aktuellen jüdischen Assimilations- und Akkulturationsprozessen sind damit die bisherigen grenzziehenden Kennzeichen in Auflösung begriffen.

3.3 Experimentelle ›Entmischung‹ von ›Christlichem‹ und ›Jüdischem‹

Im weiteren Verlauf von Achim von Arnims Rede geht es darum, angesichts der drohenden Ununterscheidbarkeit von Juden und Christen die ›wesensmäßige‹ Differenz zwischen den beiden Gruppen wieder zu re-instituieren. Dabei ist es der ›jüdische Körper‹, der bei Arnim nach der beklagten Auflösung kultureller Kennzeichnungssysteme in erster Linie »als empirischer Anhaltspunkt [...] einer zweifelsfreien Identifikation in Betracht gezogen wird.«⁹⁷ Schließlich scheint er am ehesten aus dem gefährlichen Bereich der kulturellen Manipulierbarkeit ausgenommen und damit aus Perspektive Achim von Arnims der beste Ansatzpunkt für die Suche nach verlässlichen Identifikationsmerkmalen.

Einige angebliche körperliche Eigenschaften der Juden werden in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* zunächst mit scherzhaftem

96 Der sogenannte Judenfleck ist ein gelbes Stoffstück, das auf der Kleidung getragen werden sollte. Vgl. Wolfgang Osiander: *Gelber Fleck, gelber Ring, gelber Stern. Kleidungs-vorschriften und Kennzeichen für Juden vom Mittelalter bis zum Nationalsozialismus*. In: *Geschichte lernen* 14 (2001) H. 80, S. 26f.

97 Matala de Mazza, *Körper*, S. 378f.

Bezug auf Johann Jacob Schudts Schrift *Jüdische Merckwürdigkeiten* (1714) aufgezählt (vgl. ÜdKdJ, S. 122f.). Die historische Quelle bietet einen Fundus antijüdischer Motive, aus dem sich Arnim im Verlauf seiner Rede immer wieder bedient. Der jüdische Körper wird bei Schudt als von zahlreichen Erbkrankheiten gekennzeichnet beschrieben – ein Stereotyp, das sich bis ins 20. Jahrhundert hielt, jedoch im 19. Jahrhundert auf neue, ›wissenschaftliche‹ Grundlage gestellt werden sollte.⁹⁸ Bei Schudt wie auch noch bei Arnim werden diese Krankheiten aber noch keineswegs – wie im späteren 19. Jahrhundert häufig in antisemitischen Schriften der Fall – als Folge biologischer Degeneration⁹⁹ bestimmt, sondern als göttliche Bestrafungen interpretiert. Wie seine Quelle setzt Arnim die Krankheitssymptome, körperlichen Deformationen und Eigentümlichkeiten der zwölf biblischen jüdischen Stämme in eine Ähnlichkeitsbeziehung zu den Vergehen, welche die Juden sich in der Passionsgeschichte Christi zu Schulden hätten kommen lassen. Die theologischen Bezüge, die bei Schudt noch zentral sind, erscheinen bei von Arnim allerdings eher nachrangig; sein vorrangiges Interesse gilt den Möglichkeiten zur Identifizierung von Juden. Dass die Mitglieder des Stammes Simeons laut Schudt zuweilen Blut verlieren, scheint Arnim – so die absurde Pointe – etwa kein verlässlicher Hinweis auf jüdische Herkunft, da dies bei allen Männern, die sich selbst rasieren zuweilen der Fall sein könne (vgl. ÜdKdJ, S. 122); der Umstand, dass die Mitglieder eines anderen Stammes ausspucken müssten, wenn sie Christus Namen hörten, könne hingegen Aufschlüsse über die Religionszugehörigkeit einer Person geben (vgl. ÜdKdJ, S. 123). Das Auftreten solcher und anderer ›Merkwürdigkeiten‹ vermag aber – wie Arnim nach seiner detailreichen Aufzählung von kuriosen Krankheitssymptomen und körperlichen Deformationen konstatiert – nur einen ersten Verdacht auf ein Mitglied der Gesellschaft zu werfen; sie seien kein

⁹⁸ Das Vorurteil, dass sich Juden durch besondere Krankheiten oder eine erhöhte Anfälligkeit für bestimmte Krankheiten auszeichnen, findet sich schon in der Antike und wurde später in die modernen Rassenlehren integriert, vgl. dazu: Jütte, *Leib*, S. 280–322. Zur Degenerationslehre und ihrem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, vgl. Hödl, *Pathologisierung*, S. 119–127.

⁹⁹ Der ursprüngliche Text von Schudt, auf dem Achim von Arnims Ausführungen beruhen, ist in der von Nienhaus herausgegebenen Edition im Kommentarteil zu ÜdKdJ vollständig abgedruckt, vgl. Nienhaus, *Texte*, S. 376f.

untrüglicher Beweis für dessen Judentum. Der erste Verdacht müsse daher experimentell überprüft werden.

Dieses Argument begründet den nun folgenden ›wissenschaftlichen‹ Teil der Rede, der zahlreiche grausame Experimente an jüdischen Körpern imaginiert. Hinter der parodistischen Präsentation dieser fiktiven ›wissenschaftlichen Experimente‹ zeichnet sich laut Birgit Erdle die durchaus ernsthafte und zukunftsweisende ›Utopie‹ der Herstellung naturwissenschaftlich exakter Trennung ›des Jüdischen‹ vom ›Deutschem‹ ab, also die Heraufkunft des Traumes von der Produktion »(ethnischer und nationaler) Homogenität durch die eine als Kontamination gedeutete Akkulturation rückgängig gemacht wird.«¹⁰⁰ Besonders deutliche Konturen gewinnt der Wunsch nach einer solchen ›Entmischung‹ in dem wohl grausamsten als auch umfassendsten unter den in Arnims Text beschriebenen Experimenten am ›jüdischen Körper‹: Einer ›chemischen Analyse‹, deren Ziel die Herstellung eines ›reinen Juden‹¹⁰¹ ist, der keine christlichen Anteile in sich trägt. Zur Beschreibung dieser Analyse zieht Arnim aktuelle naturwissenschaftliche Literatur heran. Wenn er etwa zu Beginn des Experiments die Analyse als »Trennung der ungleichartigen Bestandtheile, aus welchen die Körper zusammengesetzt sind« (ÜdKdJ, S. 124), bestimmt, übernimmt er diese Definition aus dem von Martin Heinrich Klaproth seit dem Jahr 1807 herausgegebenen *Chemischen Wörterbuch*. Das Resultat dieses Verfahrens wird in pseudowissenschaftlicher Manier taxonomisch aufgeführt: In einer grafisch vom Rest des Textes abgesetzten Liste werden die einzelnen »Theile« des ›analysierten‹ Juden aufgegliedert. Darin sind zahlreiche Elemente aufgeführt, die einen engen Bezug von Juden zum Bereich des Wuchers und des unlauteren Gelderwerbs herstellen. Sie enthält etwa »5 Theile falsche Wechsel, eingeschluckt, damit sie nicht bekannt würden«, oder »2 Theile altes Gold beym Auftriesseln von Landschaftsepauletten¹⁰² verheimlicht« (ÜdKdJ, S. 125). Zugleich wird auch die in der Rede an vielen weiteren Stellen gezogene Verbindung von Juden

100 Erdle, *Rhetorik*, S. 151.

101 Zur Bedeutung des ›reinen Juden‹ im Kontext von Arnims Rede vgl. Erdle, *Rhetorik*, S. 151 sowie Helfer, *Word*, S. 66.

102 »Schulterstücke an den Uniformen der Bediensteten der Kreditverbände in den preußischen Provinzen.« Siehe Nienhaus, *Texte*, S. 379.

und Ungeziefer¹⁰³ nochmals unterstrichen – so heißt es etwa, die Juden trügen »20 Theile altes Kupfer und alte Kleider« mit sich, »wie die Beutelratte ihre Junge«, des Weiteren werden auch »3 Theile Gewürm und Wurmgespieß« (ebd.) als Bestandteile des Juden verzeichnet. Am Ende der Auflistung steht schließlich nur ein ½-Teil¹⁰⁴ Seele.¹⁰⁵ Die

103 Erb und Bergmann stützen ihre These, dass das Aufkommen des Antisemitismus in die Emanzipationszeit der Juden zurückzudatieren sei, insbesondere auf die Analyse der sprachlichen Formulierungen, in welchen die Judenfeindschaft in der infrage stehenden Zeit in Tiervergleichen ausdrückt. Vgl. Erb/Bergmann, *Nachtseite*, S. 216. Diese ziele »ganz eindeutig auf die Dehumanisierung des zu vernichtenden Objekts«. Siehe ebd., S. 197. Schon in der in seine Rede eingearbeiteten Verserzählung vom *Juden zu Frankfurt* hatte Arnim von Arnim eine Analogie zwischen Juden und Ratten hergestellt. Dazu bemerkt Susanne Moßmann: »Diese Metaphorik rückt die Juden nicht nur in eine maximale Entfernung zu Menschen, sondern bringt gleichzeitig eine Schädlichkeitsvorstellung zum Ausdruck: Gefräßigkeit, Massenhaftigkeit und ein zerstörerischer Charakter auch der Juden wird assoziiert«, siehe Moßmann, *Fremde*, S. 154.

104 In einem ersten Entwurf zu der Rede ist in dieser Auflistung (in Nienhaus, *Texte*, als Version 19 D bezeichnet) ist noch kein Eintrag zu einem etwaigen Anteil ›Seele‹ verzeichnet. Die mangelnde Beseelung des Juden kann aber schwer durch ein völliges Weglassen eines ›Seelen-Anteils‹ unter den Bestandteilen deutlich gemacht werden – das schlichte Fehlen würde vom Lesepublikum wohl nicht bemerkt werden –, daher ist Arnim möglicherweise auf die Idee der Verzeichnung eines halben Teils Seele verfallen, um auf diesen Mangel hinzuweisen.

105 Zum Topos der ›Seelenlosigkeit‹ gibt es, im Unterschied zu den zahlreichen physiognomischen antisemitischen Stereotypen, keine Untersuchungen; daher müssen hier folgende Belege einstweilen genügen: In Wilhelm Buschs Bildergeschichte »*Die fromme Helene*« (1872) wird das Stereotyp in folgenden Versen aufgerufen: »Und der Jud mit krummer Ferse,/Krummer Nas und krummer Hos/ Schlängelt sich zur hohen Börse,/Tiefverderbt und seelenlos.« In: Wilhelm Busch: *Die fromme Helene*. In: Ders.: *Werke Historisch-kritische Gesamtausgabe* Bd. 2. Hamburg 1959, S. 204–206, hier S. 204. Um 1900 hatte sich dieses Stereotyp in einer Weise gesteigert, dass in Oskar Panizzas Erzählung *Der operierte Jud* (1893) Wissenschaftler darüber spekulieren, ob die jüdische Hauptfigur überhaupt über eine Seele verfüge, vgl. Kap 4.2. In Weiningers notorisch antisemitischen Werk *Geschlecht und Charakter* (1903) schließlich findet sich der apodiktische Satz: »der absolute Jude aber ist seelenlos«, siehe Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. 1. Aufl., Wien 1903, S. 420. Weininger leitet diese Seelenlosigkeit aus einem Mangel an Liebesfähigkeit ab, die auch bei Arnim ein wichtiges Motiv bildet (vgl. ebd., S. 417). 1932 schreibt Theodor Fritsch im *Handbuch der Judenfrage* über die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes. 31. völlig neu bearb. Aufl., Leipzig 1932. (Zuerst *Antisemitenkatechismus*, 1887, ab 26. Aufl., 1907: *Handbuch der Judenfrage*), S. 524: »Seelenlos und abgewendet von der Natur hat sich der Jude aus Verstandes-Raffinement eine künstliche Nebenwelt erbaut, die auf zwei Märchen fußt: Trug und Geld. In dieser Scheinwelt ist der Jude Herr und Meister.« Hier zeigt sich exemplarisch, wie sich das Stereotyp der ›Seelenlosigkeit‹ mit der Unterstellung von ›Naturferne‹ oder ›Unnatürlichkeit‹ in Zusammenhang mit Intellektualität und dem Verdacht der Täuschung und des Betrugtes verbindet. Die ›jüdische Mimikry‹ wird so mit dem Stereotyp der ›Seelenlosigkeit‹ ›des Juden‹ assoziiert.

angestrebte Trennung von ›Christlichem‹ und ›Jüdischem‹ erfolgt im Anschluss durch die Ersetzung von »4 Theile[n] Christenblut«, die sich der Jude »heimlich durch sündliche Vermischung«¹⁰⁶ angeeignet hätte, durch ebenso viele Teile Geld. Nach dieser Ersetzung müsse der in seine Bestandteile zerlegte Jude im Kupellierofen¹⁰⁷ wieder hergestellt werden, wobei er im Zuge dieses Prozesses »viel lebendiger« (ÜdKdJ, S. 125) werde als zuvor.

Spätestens seit Ausgang der Aufklärung wird der jüdischen Bevölkerung Hyperrationalität, Materialismus, Egoismus und Liebesunfähigkeit nachgesagt.¹⁰⁸ Während im Zeitalter der Empfindsamkeit der Ausdruck von zärtlichen Gefühlen, insbesondere der freundschaftlichen und romantischen Liebe, stark aufgewertet wird und auch erstmals der medizinische Nachweis einer »auf äußere Reize sensiblen Empfindungsnatur«¹⁰⁹ des Menschen gelungen war, werden den Juden die Gefühle und Empfindsamkeit häufig abgesprochen.¹¹⁰ Die angebliche jüdische Gefühlsarmut dient bei Arnim zur Überprüfung des Erfolges des beschriebenen Experiments: Dem mittels chemischer Analyse gewonnen ›reinen Juden‹ werde zur Probe »das große Landesunglück von der Jenaer Schlacht« erzählt,¹¹¹ worauf dieser die Erzählung mit Späßen quittiere. Auch der Bericht von einem zweiten Schicksalsschlag für Preußen – der überraschende Tod der jungen Königin Luise – könne ihm keine Anteilnahme entlocken: »Der Kerl hatte keinen Ernst als in seiner eignen miserablen Geschichte. Die Welt meinte er sey rings nur

106 Dieser Zusatz soll möglicherweise den Verdacht sexueller Kontakte zwischen Juden und Christen aufwerfen, vgl. Garloff, *Figures of Love*, S. 430f. Bereits hier wie auch später in der NS-Ideologie – die den Begriff der ›Blutschande‹, der sich ursprünglich auf den Inzest bezog, entsprechend umwertet – würde der sexuelle Verkehr von Juden mit den Christen und die daraus resultierende ›Mischung‹ als ›Sünde‹ gebrandmarkt, vgl. dazu auch: Braun, *Versuch*, S. 460. Die Formulierung kann aber auch als weitere Referenz auf die schon zu Beginn der Rede aufgenommenen Ritualmordbeschuldigungen gelesen werden.

107 Hiermit ist der ›Kupolofen‹, ein »in der Gießerei benutzter Schmelzofen« gemeint, siehe Nienhaus, *Texte*, S. 380.

108 Vgl. Nirenberg, *Anti-Judaism*, S. 342 sowie S. 421.

109 Nikolaus Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit. Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1988, S. 38.

110 Vgl. Georg L. Mosse: *German und Jews. The Right, The Left, and the Search for a ›Third Force‹ in Pre-Nazi Germany*. Detroit 1987, S. 35.

111 Im Oktober 1806 unterlag die preußisch-sächsische Armee in der entscheidenden Schlacht von Jena und Auerstedt den napoleonischen Truppen, vgl. Nienhaus, *Texte*, S. 380.

geschaffen, damit er wie David vor der Bundeslade davor narrentanzen könnte.« (ÜdKdJ, S. 125f.) Der ›reine Jude‹ zeichnet sich in der Darstellung Arnims durch seine Unfähigkeit aus, an der durch patriotische Liebe verbundenen Gemeinschaft der Preußen teilzuhaben,¹¹² er kennt keine Loyalitäten mit einem weiteren oder auch »engere[n] Vaterland«,¹¹³ er hat nur sich und seinen Vorteil im Blick. Es handelt sich aber nicht so sehr um die den Juden von christlicher Seite traditionell nachgesagte ›Verstocktheit‹ in ihrer Religion, d. h. die Weigerung, Christus als Messias anzuerkennen, die den ›reinen‹ (also im negativen Sinne ›idealtypischen‹) Juden in der Rede Arnims auszeichnet, sondern um das Fehlen von Gefühlsbindungen an größere soziale, insbesondere patriotische Gemeinschaften. Durch die beschriebene Prozedur kommt es laut Arnim schließlich zum Verlust des zunächst in dem Verzeichnis der Bestandteile des Juden extra vermerkten »geringen unwägbaren Glaubentheils« (ÜdKdJ, S. 125). Dieser Umstand lässt die Vermutung zu, dass nicht nur die vorgesehene Ersetzung des Christenblutes durch Geld den ›reinen Juden‹ verlebendigt, sondern bezeichnenderweise gerade auch der Verlust des bereits zuvor schon verschwindend geringen Teils Glaubens. Die Gemeinschaft der Juden wird also hier nicht durch die jüdische Religion definiert. Es ist daher auch nicht (mehr) seine Religion, die den Juden von der umgebenden Gesellschaft abschließt. Vielmehr ist es ein genereller Mangel an stabilen emotionalen Bindungen über die eigene Familie und Gemeinde hinaus, der bei Arnim mit der in der Moderne zunehmenden Versatilität des ökonomischen Bereichs in Verbindung gebracht wird – schließlich, so stellt Arnim im Laufe seine Rede fest, seien die Juden »an kein Vaterland gebunden« und könnten daher »jedes Landes Vortheile« (ÜdKdJ, S. 127) abschöpfen. Darin zeigt sich ein weiteres Mal das spezifisch moderne Moment, das Achim von

112 Vgl. Garloff, *Figures of Love*, S. 431.

113 Als »engeres Vaterland« bezeichnet Achim von Arnim in einer Rede von 1812 Preußen, das mitunter stellvertretend als ›pars pro toto‹ für ›Gesamtdeutschland‹ eingesetzt wurde. Vgl. dazu: Achim von Arnim: *Bericht von der Reise nach Weimar und Frankfurt*. In: Nienhaus, *Texte*, S. 190–193, hier S. 190. Dieses »engere Vaterland« freilich »erhält [...] seine Identität erst durch die Einbindung ins größere, Preußen die seine nur, wenn es sich im Ganzen der deutschen Nation begreift.« Siehe Nienhaus, *Vaterland*, S. 143.

Arnims Rede trotz des Spiels mit traditionellen, theologisch fundierten antijüdischen Stereotypen auszeichnet.

Eine Erklärung für die kurios anmutende Ersetzung des christlichen Blutes im Körper des ›reinen Juden‹ durch Geld ist die Assoziation von Blut- und Geldkreislauf in der Romantik; Blut wie Geld gelten als Zirkulationsmedien, die entweder den individuellen oder den Körper der sozialen Gemeinschaft lebendig erhalten.¹¹⁴ Der Umstand, dass das abstrakte Notationssystem Geld in der Rede immer wieder mit den Juden in Zusammenhang gebracht wird erklärt sich nicht nur als Rekurs auf das alte Stereotyp des ›Wucherjuden‹,¹¹⁵ sondern folgt auch der zeitgenössischen »Tendenz zur Allegorisierung des modernen Geldwesens«¹¹⁶ in der Gestalt des ›imaginären Juden‹.¹¹⁷ Da die jüdische Minderheit im Verlauf der europäischen Geschichte immer wieder in den für Christen anrühigen Sektor des Geldverleihs abgedrängt und daraufhin mit fragwürdigen Formen des Geldhandels assoziiert wurden,¹¹⁸ fungierten Juden in der Moderne im Anschluss an die alten Stereotypen häufig als fleischgewordene Metapher für das kapitalistische Wirtschaftssystem.¹¹⁹ Im Hintergrund der Kritik am expandierenden Geldwesen im ausgehenden 18. Jahrhundert steht ein Abstraktionsschub: Der nominelle Wert des Geldes löste sich zu jener Zeit endgültig vom Metallwert der Münzen. Das Papiergeld wird eingeführt.¹²⁰ Gerade solche Abstraktionsschübe werden in christlich geprägten Gesellschaften laut Chris-

114 Die gedanklich enge Assoziation zwischen ›Blut‹ und ›Geld‹, die das eine durch das andere ersetzbar macht, erklärt Christina von Braun damit, dass beides sowohl Signifikat als auch Signifikant ist, vgl. Christina von Braun: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2012, S. 10.

115 Vgl. Escher, Clemens [Art.]: Wucherjude. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 3, S. 348–349, sowie Freddy Raphael: *Sechstes Bild: ›Der Wucherer‹*. In: Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft*. Augsburg 1999, S. 103–118, sowie Stefan Rohrbacher und Michael Schmidt: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 79–148.

116 Frühwald, *Antijudaismus*, S. 86.

117 Vgl. auch Erdle, *Rhetorik*, S. 150.

118 Vgl. Escher, *Wucherjude*.

119 Vgl. Jerry Z. Muller: *Capitalism and the Jews*. Princeton 2010, S. 15.

120 In Preußen erfolgt dieser Schritt am 4. Februar 1806, als zur Deckung des durch die französischen Kontributionen stark angestiegenen Geldbedarfs die sogenannten Tresorscheine eingeführt werden. Vgl. Carl Julius Bergius: *Geschichte des Preussischen Papiergeldes*. In: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 26 (1870), S. 225–260, hier S. 225. Permalink: <https://www.jstor.org/stable/40735094> (Zugriff: 25.04.2021).

tina von Braun häufig auf die Gruppe der Juden abgeschoben.¹²¹ Die innerhalb der Bewegung der politischen Romantik entwickelte antikapitalistische Modernekritik operiert daher oft mit antijüdischen Stereotypen um eine solche Delegation an die Juden vorzunehmen; der sich steigernde Abstraktionsgrad des Geldes, »die wachsende Auflösung der Vorstellung von Stoffwertigkeit« mündet in den »Mythos des Geldes als des ›Werts an sich‹«,¹²² der die Kritik prominenter Romantiker wie auch Achim von Arnim¹²³ auf sich zieht. Diese Kritik wird wiederum nicht selten mit einer Schuldzuweisung der negativen Folgen kapitalistischer Wirtschaftsweise an die Juden verbunden¹²⁴ – wobei im Falle Arnims zusätzlich auch persönliche Motive für eine solche Verknüpfung von Judenfeindschaft und Kapitalismuskritik ausgemacht werden können: Sein Bruder hat sich bei jüdischen Geldverleihern stark verschuldet, was die verarmte Adelsfamilie in Kalamitäten stürzte.¹²⁵

Dass die Auflösung der Deckung des Geldes durch den Metallwert mit der Behandlung des Geldes als Ware einhergeht, ist für das Stereotyp des ›heimlichen Juden‹ in besonderer Art anschlussfähig.¹²⁶ Die »Unfassbarkeit des Geldwertes«¹²⁷ wird mit der angeblichen jüdischen

121 Vgl. Braun, *Preis*, S.119. Laut Christina von Braun werden diese Abstraktionsschübe als Widerspruch zur Heilsbotschaft erfahren, weil die christliche Heilsbotschaft die Materialisierung des Zeichens, also die Fleischwerdung Gottes, vorsieht, vgl. dazu auch Erdle, *Rhetorik*, S.150 sowie Och, *Judenbilder*, S.156.

122 Heiden, *Feind*, S.203.

123 Arnim kritisiert vor allem die Auffassung des Geldes als ›Wert an sich‹, wie Sheila Dickson in der Analyse mehrerer literarischer Werke Arnims zeigen konnte. Damit übernimmt Arnim die für das 18. Jahrhundert typische Unterscheidung des Geldes in Mittel und Ware. Dickson kommt zu dem Schluss, dass Geld, wenn es als Ware mit Eigenwert fungiert, in den Texten Arnims prinzipiell negativ bewertet wird, siehe Sheila Dickson: *Der Fluß des Geldes in Arnims Werken*. In: Walter Pape (Hrsg.): *Romantische Metaphorik des Fließens. Körper, Seele, Poesie* (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft Bd. 6). Tübingen 2007, S.55–69, hier S.63.

124 Vgl. Frühwald, *Antijudaismus*, S.85f.

125 Vgl. Heinz Härtl: *Romantischer Antisemitismus. Arnim und die ›Tischgesellschaft‹*. In: Weimarer Beiträge 33 (1987) H.7, S.1166. Zur Selbstinszenierung Arnims als Opfer jüdischen Finanzwuchers, vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S.249.

126 Als Reflex auf diese Auflösung der materiellen Deckung des Geldes kann auch die Ersetzung von ›Gold‹, das den Anteil christlichen Blutes in der Konstruktion des ›reinen Juden‹ in einem früheren Entwurf der Rede Arnims substituieren sollte, durch den Begriff ›Geld‹ in der finalen Version gelesen werden, vgl. Variante 19 D der Rede in Nienhaus, *Texte*, S.147.

127 Heiden, *Feind*, S.203.

Wandelbarkeit, seinen ephemeren Qualitäten assoziiert:¹²⁸ »Das Geld ist nicht fassbar, hat keinen Wert an sich, keine festen Attribute, kann seine äußere Form ständig verändern.«¹²⁹ In Achim von Arnims Rede schreibt sich die Assoziation von Juden, Ökonomie und Heimlichkeit bis in die Mikrostruktur des Textes ein. Schon die zu Beginn der Rede aufgerufenen »Wechselverhältnisse« (ÜdKdJ, S.108), durch die sich Juden laut Arnim in die christlich-deutsche Gesellschaft »einzuschwärzen« (ÜdKdJ, S.108) vermögen, lassen sich als Anspielung auf den ökonomischen Begriff des ›Wechsels‹ verstehen. Im weiteren Verlauf der Rede wird der mit Juden assoziierte ökonomische Bereich als zwielichtiger Ort geprägt, von Heimlichkeit und Täuschungsabsichten charakterisiert. Bei der Aufzählung an verlorengegangenen Kennzeichnungspflichten für Juden drückt Arnim den Wunsch aus, sie mögen wieder eingeführt werden. Als Kompromisslösung erscheint es ihm aber »schon hinlänglich, [...] wenn ihre Hände reinlich mit Oehlfarbe angestrichen würden um sie beym Geldzählen gleich zu erkennen.« (ÜdKdJ, S.113). Die mangelnde Identifizierbarkeit von Juden erstreckt sich also auch auf den Bereich des Pekuniären, wo eine Aufdeckung der jüdischen Herkunft der Handelnden besonders erforderlich erscheint. Was in der Tischgesellschaft »als jüdisch aufgeführt wird, ist« – gibt auch schon Clemens Brentano in seiner Philisterrede zu bedenken – »nur, was jeder Jude um alles in der Welt gern los würde, ausser ums Geld.«¹³⁰ Damit ist besagt, dass gerade die ›jüdische Natur‹ eine Lösung von den ›natürlich jüdischen‹ Eigenschaften verunmögliche.¹³¹

3.4 Intertextuelle ›Vermischung‹

Wenn sich Achim von Arnim in seinen fiktiven Experimenten chemischer Verfahren bedient, dann setzt er diese ganz im Sinne des zeit-

128 Das sich in ständiger Zirkulation befindliche Geld wurde auch mit der Gestalt des zur ewigen Wanderschaft verdamnten Juden Ahasver verbunden: »Der Jude, nie an Ort und Stelle bleibend, erscheint jetzt verstärkt als Reisender, als mächtiger Agent im Geldverkehr. Mit dem Juden [...] verhält es sich wie mit der Unfassbarkeit des Geldwertes.« (Siehe ebd.

129 Ebd.

130 Clemens Brentano: *Der Philister vor, in und nach der Geschichte*. In: Nienhaus, *Texte*, S.38–89, hier S.40.

131 Vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S.218.

genössisch üblichen Synonyms als »Scheidekunst«¹³² ein: Die im Text imaginierten Experimente an jüdischen Körpern zielen wie gezeigt auf die Trennung, Entmischung und klare Unterscheidung zwischen den ›christlichen‹ und ›jüdischen‹ Anteilen ab. Doch ist Arnims Rede auf anderer Ebene im Gegensatz zu diesem offensichtlichen Wunsch nach »Trennung der ungleich artigen Bestandtheile« (ÜdKdJ, S.124) von Phänomenen der Vermischung, Heterogenisierung und Verflechtung gekennzeichnet.

Die Schwierigkeiten, mit denen sich der/die Leser/in bei der Erschließung des Textes konfrontiert sieht, ist laut Birgit Erdle exakt dem »Pastose[n], Verklebte[n] des Diskurses, der in Achims Text geführt wird«, geschuldet.¹³³ Das oft geradezu verwirrend heterogene Textgewebe der Rede ist vor allem ein Effekt der Verbindung diverser Intertexte, wobei die Verknüpfung von Altem und Neuen keineswegs auf die Funktion der »Legitimation des aktuellen Diskurses durch das Traditionszitat«¹³⁴ reduziert werden sollte.

Arnim greift in seiner Rede einerseits zahlreiche Passagen aus anti-jüdischen Abhandlungen des frühen 18. Jahrhunderts auf – vor allem aus Johann Jacob Schudts 1714–1717 in vier Teilen erschienenen *Jüdische Merkwürdigkeiten* und Johann Andreas Eisenmengers skandalumwittertem Bericht *Entdecktes Judenthum*¹³⁵ von 1711. Beide Autoren ver-

132 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. URL: www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=scheidekunst (Zugriff:14.03.2019).

133 Erdle, *Rhetorik*, S.148. Erdle ordnet den Text nicht zuletzt aufgrund dieser starken Vermengung und Verflechtung der Bezugstexte dem Genre des Pastiches zu, das von einer »Mischung aus Diskursgenres« gekennzeichnet wird. Das Pastiche gehört, so Erdle mit Verweis auf Genette, dem »nicht-satirischen Register der Nachahmung« an, das zu seinen Bezugstexten nur selten neutrale Distanz bewahrt. Vielmehr besteht die Wahl zwischen bewundernder Affirmation und Parodie der Vorgängerwerke, wobei stets die Gefahr der Vermischung der beiden Register gegeben ist. Siehe ebd.

134 Nienhaus, *Geschichte*, S.221.

135 Der Anfang des Titels lautet weiter: *Entdecktes Judenthum oder Gründlicher und Wahrhafter Bericht, Welchergestalt die verstockte Juden die Hochheilige Drey-Einigkeit, Gott Vater, Sohn und Heil. Geist erschrecklicher Weise lästern und verunehren [...]* Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10688859-7> (Zugriff: 25.04.2021) Eisenmenger behauptet in seinem Werk, die »wahre Gestalt des Judentums herausgefunden zu haben«, womit er den Eindruck erweckt, ›die Juden‹ verfügten über Geheimnisse oder Geheimwissen, »um ihr wahres Wesen zu verbergen«, siehe Bjoern Weigel [Art.]: Eisenmenger, Johannes Andreas. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 2, S. 200–202, hier S. 200. Es handelt sich

arbeiten in ihren Werken wiederum zahlreiche mittelalterliche Legenden und Anekdoten, welche Arnim in seine Rede teilweise übernimmt, wobei er sich mitunter auch auf die Primärquellen stützt.¹³⁶ Weiterhin bezieht sich Arnim immer wieder auf aktuelle Literatur: Bei seiner Wiedergabe der schwankhaften Historie des Juden Katz recurriert Arnim auf eine rezente Untersuchung der Geschichte Frankfurts,¹³⁷ zuweilen wartet er seiner Zuhörerschaft sogar mit aktuellen Meldungen aus Tageszeitungen auf.¹³⁸ Bei der Einarbeitung der Texte in seine Rede nimmt sich Arnim manchmal große inhaltliche wie stilistische Freiheiten heraus,¹³⁹ an anderen Stellen wiederum zitiert er seine Quellentexte fast wörtlich.¹⁴⁰

Auch auf affektiver Ebene ist der Text von Mischeffekten bestimmt – der Leseindruck wird durch eine Verbindung von Komik und Aggression geprägt. Für das heutige Lesepublikum ist diese Mischung wohl zu einem Gutteil für das hohe Irritationspotenzial von *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* verantwortlich; die »heiter-ausgelassene[...]

bei Eisenmengers Werk um eine Sammlung antijüdischer Stereotypen, die der Autor durch Auszüge aus zeitgenössischen Polemiken gegen Juden und tendenziös gedeutete Stellen aus religiösen Schriften des Judentums selbst zu belegen versucht. Die Anschuldigung der Identitätsverstellung, welche bei Arnim im Zentrum der Argumentation steht, wird bei Eisenmenger noch nicht erhoben. Arnim gibt die Veröffentlichungsgeschichte des Eisenmenger-Buches ausführlich wieder. Das Buch wurde eine wichtige Quelle antijüdischer Diffamierungen für antisemitische Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts, vgl. ebd. S.200f. sowie Nienhaus, *Texte*, S.369.

136 Etwa auf Christopher Helvicus *Ein schön Maasäbuch*, vgl. ÜdKdJ, S.121 sowie der Stellenkommentar in Nienhaus, *Texte*, S.374f.

137 Siehe Anton Kirchner: *Geschichte der Stadt Frankfurt a. M.*, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1807 und 1810.

138 Vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S.218–221.

139 Z. B. im Fall der Wiedergabe einer Episode aus dem Rosengarten-Epos aus der Dietrichsepik in dem Arnim das Personal mit jenem einer anderen Episode aus der Dietrichsepik vermengt. Zu dieser Kontrafaktur vgl. Nienhaus, *Texte*, S.368. Bei der Aufnahme der Geschichte des neugierigen Juden Katz aus Kirchners Stadtchronik in seinen Text gibt Arnim den Figuren Namen, die weder bei Kirchner noch in seinen Quellen vorhanden sind, vgl. ebd., S.374.

140 So zitiert Arnim etwa den in Schudts *Jüdischen Merckwürdigkeiten* abgedruckten Brief König Friedrich von Preußens an Kaiser Leopold I., in dem der König sich für die Freigabe des im Kaiserreich verbotenen antijüdischen Pamphlets *Entdecktes Judenthum* von Eisenmenger einsetzt, beinahe im Wortlaut. Vgl. Nienhaus, *Texte*, S.369. Neben weiteren Passagen aus Schudts *Jüdischen Merckwürdigkeiten* ist auch die Legende von Rabbi Chanina und dem Frosch abgesehen von Veränderungen am Beginn und Ende beinahe wörtlich aus Helvicus, *Maasäbuch* entnommen, vgl. Nienhaus, *Texte*, S.375.

Unbefangenheit, mit der er unter Berufung auf Aristophanes und Eulenspiegel vorgetragen und wohl auch aufgenommen wurde«,¹⁴¹ löst vor dem Hintergrund des Wissens um den weiteren Verlauf und die katastrophale Wendung der Geschichte des Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert besonders großes Unbehagen aus. Neben der offensichtlich intendierten Komik auf Kosten der Juden legt die Gewalt-samkeit und Angriffslust des Textes eine Einordnung ins Register des Satirischen nahe, dessen tragender Affekt nach Meyer-Sickendiek die Aggression ist.¹⁴² Für eine solche Einordnung spricht auch der im Text selbst vorgenommene Bezug auf Autoren und Werke aus der Tradition der Satire.¹⁴³ Den Bogen schlägt Arnim bei seinem Aufruf satirischer Autoren von Aristophanes, dem antiken Ahnherr der Satire, dessen Komödien die Romantik neu für sich entdeckt,¹⁴⁴ bis zum volkstümlichen Schwank, für den die Figur Till Eulenspiegel¹⁴⁵ stellvertretend steht. Arnim versucht seine Rede offensichtlich in diese Tradition einzureihen, wenn er den Scherz auf Kosten der Juden zum ›Kulturgut‹ erhebt und schließlich gar zum Schlüssel für das Verständnis satirischer Texte erklärt:¹⁴⁶ »Wer noch nie mit Schweineschmalz/Einen Judenbart gerieben,/Kennt noch nicht das attsche Salz,/Kann noch nicht die Alten lieben/Aristophanes und Eulenspiegel/Sind verschlossen ihm mit sieben Siegel.« (ÜdKdJ, S. 120) Die Verse sind Teil der Erzählung vom neugierigen Juden Katz, die auf Ereignissen basiert, die sich laut Kirchners *Geschichte der Stadt Frankfurt* angeblich im 15. Jahrhundert zugetragen haben. Durch die archaisierende metrische Form, dem alt-

141 Härtl, *Antisemitismus*, S. 1162.

142 Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg 2005, S. 376f.

143 Die von Arnim aufgerufenen literarischen Autoritäten dienen oft der Legitimation drastischer Gewaltfantasien, die nicht selten auch eine sexuelle Komponente aufweisen, vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S. 220.

144 Vgl. Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik*, S. 396.

145 Genauer gesagt referiert Achim von Arnim auf das sogenannte Ulenspiegel-Volksbuch. Der Schwank, auf den der Text in den auf die zitierte Stelle folgenden Versen referiert, ist laut Nienhaus »die einzige der fast hundert Historien des Ulenspiegel Volksbuches, in welcher der Schalk die Juden hereinlegt; sie enthält *in nuce* die Grundmotive, die auch Arnims Judensatire bestimmen: die angebliche besondere Neugierde der Juden, ihr Reichtum und die Verhöhnung ihres Glaubens als purer Aberglauben«, siehe Nienhaus, *Geschichte*, S. 219.

146 Vgl. ebd.

deutschen Knittelvers, dessen sich Achim von Arnim bei der Bearbeitung des der Abhandlung Kirchners entnommenen Stoffs bedient, wird der Bezug zum volkstümlichen mittelalterlichen Schwank zusätzlich unterstrichen. Die Verspottung der Juden solchermaßen als Element der ›Volkskultur‹ zu präsentieren, birgt im romantischen Kontext, in dem Schriftsteller wie Clemens Brentano und nicht zuletzt Achim von Arnim selbst die Wiederentdeckung folkloristischer Literaturformen für sich beanspruchten, zusätzliches legitimierendes Potenzial.

Im Kontrast zu solchen Anleihen an volkstümliche Literaturformen stehen jene Teile der Rede, welche die Experimente an Juden behandeln. Diese lehnen sich parodistisch an den Stil einer wissenschaftlichen Abhandlung an und sind von naturwissenschaftlichen Termini durchsetzt. Zu Beginn seines Vortrags formuliert Arnim etwa eine Art Forschungsdesiderat, welches die Rede zu füllen versucht: Die »Eigentümlichkeiten« der Juden seien »noch keineswegs wissenschaftlich bestimmt« (ÜdKdJ, S.109). Die nun in der Rede folgenden Ausführungen verstehen sich als scherzhafter Versuch, diese ›Forschungslücke‹ experimentell zu schließen. Das Beschreibungsvokabular und die Vorgangsweise, derer sich der naturwissenschaftlich geschulte Arnim dabei bedient, befinden sich durchaus auf der Höhe der Zeit.¹⁴⁷ Während im vorhergehenden Teil der Rede der Bezug auf den volkstümlichen Schwank und die antike Satire, die gegen Juden gerichteten Gewaltphantasien als Teil einer ›Volkskultur‹ rechtfertigen sollten, so dient in den folgenden scherzhaften Ausführungen die Simulation ›wissenschaftlicher Distanz‹ als Legitimation der mitleidslosen Beobachtungshaltung gegenüber den zu Experimentierobjekten degradierten Judenfiguren.¹⁴⁸

Die durch die Verbindung von Parodie auf wissenschaftliche Schreibformen und die Bezugnahme auf ältere judenfeindliche Texte erzeugte charakteristische Verbindung »naturwissenschaftliche[r] Diktion des frühen 19. Jahrhunderts und voraufklärerische[r] Stereotype[n] und Bilder« trägt ebenfalls zum Eindruck der Uneinheitlichkeit und

147 Zur naturwissenschaftlichen Bildung Achim von Arnims, vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S. 235 bzw. Ders.: *Achim von Arnims Aufhebung der Naturwissenschaften in der Poesie*. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim Gesellschaft 6/7 (1994/95), S. 158–167.

148 Vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S. 235.

Ungleichmäßigkeit des Textes bei.¹⁴⁹ Der Text spinnt also sich ein vielschichtiges Netz an intertextuellen Bezügen. Durch die Mischung verschiedener Gattungen, Prosa und gebundener Rede, die dabei entsteht, sowie durch Anleihen an disparate Diskursformen tritt die Heterogenität des uneinheitlichen textuellen Geflechtes noch stärker hervor. Damit zeigt sich die Rede als durchaus den ästhetischen Idealen der Romantik verpflichtet.¹⁵⁰ Wenn *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* auch ursprünglich nur in Form eines Manuskripts die Vorlage zu einer mündlichen Rede in einem semi-öffentlichen Zuhörerkreis bildete, fällt das Flickwerk der Rede keinesfalls als ›Sonderfall‹ aus Achim von Arnims Gesamtœuvre heraus.¹⁵¹ So sind Arnims literarische Werke durchaus von einer ähnlichen – mitunter durch Einschluss unterschiedlichster Intertexte erzeugten – Disparatheit geprägt.¹⁵² Schon die »artistische[...] Souveränität«,¹⁵³ mit der in der Rede vor der christlich-deutschen Tischgesellschaft der Scherz auf Kosten der Juden getrieben wird, legt die enge Verbundenheit von Rede und den literarischen

149 Erdle, *Rhetorik*, S.151. Nienhaus weist darauf hin, dass die Heterogenität des Textes außerdem dem engen Bezug auf Brentanos Philistersatire geschuldet ist, der sich ähnlicher Verfahren bedient, vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S.218.

150 Die Hochschätzung der literarischen ›Mischung‹ in der Romantik schlägt sich bekanntermaßen am prominentesten im Konzept der Universalpoesie nieder, vgl. Friedrich Schlegels Definition der Universalpoesie im 116. Athenäumsfragment: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen«, siehe Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I 1796–1801*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Hans Eichner. München [u.a.] Bd. 2 Abt. 1, Kritische Neuausgabe. 1967, S.182f.

151 Zu Kontinuitäten zwischen literarischen Texten und der Rede Arnims speziell im Hinblick auf Judendarstellung bzw. Judenfeindschaft, vgl. Garloff, *Figures of Love*, S. 429 sowie S. 437–443.

152 Das wurde schon zeitgenössisch von der Literaturkritik bemerkt und führte zum Vorwurf der ›Formlosigkeit‹, ›Überfülle‹, ›Unordnung‹ und ›Klitterung‹; eine Kritik die vonseiten Goethes, aber auch einiger Mitglieder der ›romantischen Schule‹ formuliert wurde. Derselbe Vorwurf dominierte bis in die 1950er-Jahre im Übrigen auch die Forschungsliteratur zu Achim von Arnim, vgl. Puschner, *Antisemitismus*, S.223–225. Arnim verteidigte sich mit einem Argument der formalästhetischen Entsprechung: Turbulente Zeiten voller Umbrüche und Orientierungskrisen erforderten eben ein hohes Maß an Komplexität und ›Verwicklung‹ in der literarischen Darstellung, vgl. ebd., S.246f.

153 Nienhaus, *Geschichte*, S.218.

Arbeiten Achim von Arnims nahe.¹⁵⁴ Eine weitere Übereinstimmung zwischen dem literarischen Œuvre Arnims und seiner Rede lässt sich in der Verwendung grotesker Motive¹⁵⁵ und Stilmittel finden.¹⁵⁶ Auch damit orientiert sich die Rede durchaus an Konventionen romantischen Schreibens, erlebt doch die Groteske in der Romantik eine Konjunktur.¹⁵⁷ Selbst die spezifische Vermischung von satirischen¹⁵⁸ und grotesken Elementen, wie sie in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* vorliegt, ist im Kontext romantischen Schreibens keineswegs ungewöhnlich.¹⁵⁹

Als eindeutig ›grotesk‹ fallen in Achim von Arnims Text zunächst die Darstellungen ›jüdischer Körper‹ ins Auge. Sie entsprechen in zahlreichen Merkmalen den von Michail Bachtin in *Rabelais und seine Welt* paradigmatisch beschriebenen »grotesken Körper[n]«, welche die Karnevalskultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit dominierten. Diese »grotesken Körper« zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie mit anderen Leibern und/oder der Welt in ein Verhältnis der Vermischung treten.¹⁶⁰

154 Vgl. Erdle, *Rhetorik*, S. 148.

155 Zu den grotesken Zügen des literarischen Werkes Arnims vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957, Tübingen 2004, S. 86–95; Günter Oesterle: ›Illegitime Kreuzungen‹. Zur *Ikönität und Temporalität des Grotesken in Achim von Arnims ›Die Majoratsherren‹*. In: *Études Germaniques* 43 (Janvier–Mars 1988), S. 25–51, hier S. 29; Karl E. Lokke: *Achim von Arnim and the Romantic Grotesque*. In: *Germanic Review* 58 (1983) H. 1, S. 21–32, sowie Christof Wingertzahn: *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim* (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 23). St. Ingbert 1990, S. 268–273.

156 Das hat Nienhaus bereits in seinem der Geschichte der Tischgesellschaft gewidmeten Band im Detail gezeigt. Besonders deutlich zeigt sich der Bezug zur Groteske in einer in den Band *Texte der deutschen Tischgesellschaft* aufgenommenen Variante von *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*, die allerdings nur zu einem geringen Teil in die letzte Version der Rede aufgenommen wurde (Nr. 19 C).

157 Vgl. Elisheva Rosen [Art]: Groteske, in: Karlheinz Barck [u. a.] (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2, S. 876–900, hier S. 888, sowie Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik*, S. 396.

158 Die unterschiedlich hergeleiteten Etymologien des Begriffs Satire verweisen außerdem selbst wiederum allesamt auf das Begriffsfeld »Mengung, Mischung, Mannigfaltigkeit«, siehe Helmut Arntzen [Art.]: Satire. In: Barck, *Grundbegriffe* Bd. 5, S. 345–364, hier S. 346.

159 Vgl. Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik*, S. 399. Außerdem überschneiden sich Satire und Groteske nach den meisten literaturwissenschaftlichen Definitionen ohnehin in zahlreichen Merkmalen, siehe Fuß, *Groteske*, S. 65.

160 Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M. 1995, S. 69–77 als auch Ders.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969, S. 15–30.

3.5 Der ›jüdische Körper‹ als grotesker Körper

Die in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* beschriebenen jüdischen Körper bilden durch ihre grotesken Merkmale ein hässliches Gegenstück zu den glatten, gesunden Idealkörpern der klassischen Ästhetik, welche sich ab Mitte des 18. Jahrhundert zunehmend als verbindliche Norm für ästhetische Körperdarstellungen etablierten. Die durch die klassische Ästhetik konstruierten schönen Körper zeichnen sich durch eine geschlossene, ununterbrochene Oberfläche und die Absenz von Unebenheiten, Höhlungen und Öffnungen aus; die Prozesse von Aufnahme und Ausscheidung und Zeichen des Alterns werden in der klassisch-ästhetischen Körperdarstellung tabuisiert, das Vorhandensein innerer Organe soll nach Möglichkeit vergessen gemacht werden.¹⁶¹ Ganz im Gegensatz dazu sind die jüdischen Körper in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* durch groteske Vermischungen und Verzerrungen geprägt. Die Beschreibung übermäßiger Ausscheidung von Körperflüssigkeiten, wie Blut, Speichel, Schweiß, Deformationen wie Beulen, unterschiedlich langer Gliedmaßen und anderer körperlicher Defekte, mangelnder Hygiene, Hautunreinheiten, Krankheiten sowie die Vermengung von menschlichen und tierischen Merkmalen (vgl. ÜdKdJ, S.123f.) zielt auf die Hervorrufung von Ekelreaktionen beim (Lese)-Publikum.¹⁶² Arnims Text bedient damit den Topos des ›ekelhaften Juden‹, dem im 20. Jahrhundert laut Menninghaus eine »geradezu ungeheuerliche Karriere«¹⁶³ beschieden war.

Die ›wissenschaftlichen Experimente‹, die im weiteren Verlauf der Rede beschrieben werden, schließen sich an die grotesken Darstellungen des ›jüdischen Körpers‹ insofern an, als sie Juden gewaltsam auf das rein Leiblich-Materielle degradieren und das groteske Motiv

161 Vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M. 1999, S.78–88.

162 Zum Ekel als Reaktion auf die Darstellung von Körpern, die von der klassischen Norm abweichen, vgl. ebd., S.78–159.

163 Ebd., S.224.

des zerstückelten Körper aufnehmen.¹⁶⁴ Die ohnehin als durchlässig präsentierte Außengrenze der jüdischen Körper wird gewaltsam weiter geöffnet, wodurch ihre bereits ›qua Natur‹ deformierte Gestalt zunehmend desintegriert wird.¹⁶⁵ Im bereits thematisierten Verfahren zur Herstellung des ›reinen Juden‹ und in zahlreichen weiteren der von Arnim vorgestellten ›Experimente‹ erscheinen Juden nahezu als eine Art Comic-Figuren, die auf brutalste Weise zerstückelt, gehäutet, geschlagen, aufgeblasen etc. werden können, um im nächsten Moment wieder quicklebendig vor uns zu stehen. Diese relative ›Unzerstörbarkeit‹ entspricht ebenfalls den Konventionen grotesker Körperdarstellung; für den grotesken Körper gibt es laut Menninghaus schließlich »kein reines Ende und letztlich keinen Tod.«¹⁶⁶ Die Darstellung grotesker Körper ruft tendenziell Ekel als »natürliche[...] Abwehrreaktion des Körpers« hervor; »[d]iese umgeht mit dem Intellekt auch jeden Gedanken an Toleranz und Mitleid.«¹⁶⁷ Durch das damit erzielte Ausschalten von Mitleidsreaktionen und die relative Folgenlosigkeit der Gewalt, die den jüdischen Figuren in Arnims Rede zugefügt wird, kann ihre Misshandlung zum Lachanlass werden.¹⁶⁸

Die Verantwortung für die Reduktion der jüdischen Körper auf das bloße Fleisch wird allerdings auf die Juden selbst abgeschoben, indem die groteske Verfassung der jüdischen Leiber selbst als jüdisches Pro-

164 Als ein »Grundzug des grotesken Realismus« definiert Bachtin »die *Degradierung* d.h. die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene [...].«, siehe Bachtin, *Rabelais*, S. 70 [Hervorh. im Original]. Zur Kategorisierung des zerstückelten Körpers als groteskes Motiv, vgl. Fuß, *Groteske*, S. 75f.

165 Vgl. Menninghaus, *Ekel*, S. 123–128. Zur Entsprechung von groteskem Körper und der grotesken Prozedur der Zerstückelung des Körpers schreibt Menninghaus: »Ohnehin bereits ein nicht-individuelles und nicht-gestalthaftes Konglomerat von Öffnungen und Auswüchsen, widerfährt dem grotesken Körper nur sein eigenes Prinzip der Ausscheidungen, Trennungen und Neuverbindungen, wenn er buchstäblich fragmentiert [...] wird.«, siehe ebd., S. 127.

166 Ebd.

167 Ebd., S. 145.

168 Auch die Prügelszenen, die Bachtin in seinen Untersuchungen karnevalesker Ästhetik des Mittelalters und der frühen Neuzeit bespricht, sind Teil der von Bachtin mitunter idealisierten volkstümlichen ›Lachkultur‹, vgl. Bachtin, *Rabelais*, S. 248. Vgl. auch Gilbert Muller: *Nightmares and Visions. Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*, Athen 1972: »The grotesque character is a comic figure. It is impossible to sympathize with him, despite his agonies, because we view him from a detached perspective, and when we are not emotionally involved in his suffering, we are amused.« Ebd., S. 7.

dukt bzw. genuin jüdische Eigenschaft präsentiert wird. Das Beschneidungsritual wird im christlichen Denken häufig als Indikator für die Missachtung körperlicher Integrität durch die Juden imaginiert, da die Zirkumzision immer wieder der Kastration gleichgesetzt wurde.¹⁶⁹ Das »christlich-industrielle Denksystem«, das »durch seine Opposition zur jüdischen Interpretation Promotor einer spirituellen Textinterpretation ist«, so Pierre Legendre, zeichnet sich generell durch »[d]ie Gleichsetzung von Kastration und Beschneidung« aus, die darauf beruht, »daß die Beschneidung, insofern sie Inskriptionsmodus ist, als kriminelle Verstümmelung oder radikale Wahnsinnstat gesehen wird.«¹⁷⁰ Bei Achim von Arnim schlägt sich die den Juden unterstellte Gleichgültigkeit gegen ›Selbstverstümmelung‹ konkret in der – von Faszination und Abscheu gleichermaßen geprägten – Behauptung nieder, dass die Vorhaut nach der Beschneidung nicht aufbewahrt sondern verbrannt würde, was Arnim als Beweis dafür gilt, dass den Juden ihre Haut auch sonst nicht viel wert sei (vgl. ÜdKdJ, S. 127). In Arnims Fantasie tritt das Verbrennen der Vorhaut gewissermaßen als Dopplung und Affirmation der sich nach christlicher Vorstellung bereits im Akt der Beschneidung ausdrückenden Nichtachtung körperlicher Ganzheit und Ungeteiltheit auf. Nicht nur werden also die jüdischen Körper als grotesk beschrie-

169 Die Assoziation von Beschneidung und Kastration in der christlichen Vorstellung wird bekanntermaßen bei Sigmund Freud thematisiert. In *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* stellt auch Freud die Vermutung auf, dass im gentilen Denken eine unmittelbare Beziehung zwischen Kastration und Beschneidung hergestellt. »[U]nter den Sitten«, die die Juden von der christlichen Gesellschaft absondern, habe »die der Beschneidung einen unliebsamen, unheimlichen Eindruck gemacht, der sich wohl durch die Mahnung an die gefürchtete Kastration erklärt«, siehe Sigmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. In: Alexander Mitscherlich [u. a.] (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe* Bd. 9 *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Frankfurt a. M. 1974, S. 455–581, hier S. 539. Einen Zusammenhang zwischen Antisemitismus und der Gleichsetzung von Beschneidung und Kastration stellt Freud in Fußnoten anderer Texte her, siehe Sigmund Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. In: Alexander Mitscherlich [u. a.] (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe* Bd. 10 *Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M. 1969, S. 87–159, S. 121 und Sigmund Freud *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (›*Der kleine Hans*‹). In: Mitscherlich, Alexander [u. a.] (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe* Bd. 8 *Zwei Kinderneurosen*. Frankfurt a. M. 1969, S. 9–122, S. 36.

170 Pierre Legendre: ›*Die Juden interpretieren verrückt*‹. *Gutachten zu einem klassischen Text*. In: *Psyche* 43 (1989) H. 1, S. 20–39, hier S. 37.

ben, den Juden wird unterstellt das Groteske ihrer Körper noch zu steigern, indem sie ihre eigene körperliche Unversehrtheit nicht achten.

Diese Geringschätzung körperlicher Integrität kommt in Arnims Darstellungen auch in Kombination mit dem Stereotyp des ›geldgierigen Juden‹ zum Tragen: Juden wird unterstellt, dass sie körperlichen Schmerz und Verstümmelung hinnehmen, sofern sie nur mit barer Münze kompensiert würden. Zu einem galvanischen Experiment – so eine weitere Experimentanordnung in der Rede – solle man etwa einem Juden Fußtritte versetzen, »er wird zucken, jetzt lege man ein Goldstück darauf oder mehrere und die Zuckungen hören auf, bey Christen hingegen mehrt sich dabey das Zucken« (ÜdKdJ, S.124), so Arnim. In einem weiteren ›Experiment‹, das Juden anhand ihres angeblich spezifischen Geruches¹⁷¹ identifizieren soll, bemerkt Arnim gar, dass er die Ergebnisse wesentlich verbessern könnte, würde er Juden die Haut abziehen. Dazu

wird sich ein Jude leicht bereden lassen, da sie die Haut nicht achten, sondern [...] auch sehr willig gefunden werden, für Geld sich preis zu geben, wie ich denn einen selbst für einen halben Gulden mit einem Blasebalg zu ungeheurer Dicke aufblasen sehen. (ÜdKdJ, S.127)

Der ›jüdische Körper‹ wird bei Arnim weniger als organische Einheit denn als problemlos manipulier- und formbare, gefühllose Materie – als eine Art menschliche Maschine – vorgestellt.

171 Arnim referenziert hier auf das schon im christlichen Antijudaismus tradierte Stereotyp des *foetor judaicus*, das später auch fester Bestandteil der Rassenlehren des 19. und 20. Jahrhunderts. wurde, vgl. Sander L. Gilman: *Jewish Self-Hatred. Jewish Antisemitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore 1986, S.174f. sowie Jütte, *Leib*, S.86–92. Der von Arnim häufig zitierte Joachim Schudt erklärt den *foetor judaicus* damit, dass Gott die Juden durch den abstoßenden Geruch für ewig als ›Christusmörder‹ markieren wollte, vgl. Joachim Schudt: *Jüdische Merkwürdigkeiten* [...]. Frankfurt a. M. 1714–1717, Teil II, VI. Buch, S.344.

3.6 Exkurs: Juden und Philister als Vertreter des ›toten Buchstabens‹

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Umschlagpunkt zu verorten, an dem das mechanistische Paradigma, entlang dessen bis dahin sowohl der individuelle als auch der staatliche Körper entworfen wurde, durch eine Konzeption des Lebens als organisches abgelöst wird, das durch eine Reihe neuer Wissenschaften beschrieben und hervorgebracht wird. In der Frühaufklärung rief die Maschinen-Metapher durchaus noch positive Assoziationen hervor – so ist der Körper jedes Lebewesens nach Leibniz als »eine göttliche Maschine oder ein natürlicher Automat« zu verstehen, »der alle künstliche Automaten unendlich übertrifft.«¹⁷² Doch wird das Mechanische in der Romantik in Abgrenzung zur neuen Konzeption des (menschlichen) Lebens zunehmend negativ besetzt.¹⁷³ Der Entwurf des menschlichen Körpers als Maschine weicht zunehmend dem Modell des nervösen Organismus.¹⁷⁴ In dieser Tradition der Abwertung von Mechanik steht auch die Tischgesellschaft. So identifiziert Achim von Arnim in einer Rede 1815 rückblickend neben der »öffentlichen Anerkenntniß des Christlichen und Deutschen [...] ohne Spott«, die gemeinsame »Verachtung gegen erstorbenen Mechanismus [sic!] in der Welt gegen das Judenthum und gegen das Philisterthum«¹⁷⁵ rückblickend als eine der Grundlagen des Erfolges der Tischgesellschaft.

Das Organische wird im ausgehenden 18. Jahrhundert außerdem dem Lebendigen zunehmend analog erachtet, ihm gegenübergestellt wird das ›Mechanische‹ zum Platzhalter für ›Totes‹.¹⁷⁶ Daher ist es nicht

172 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Grundwahrheiten der Philosophie (Monadologie)*. Frankfurt a.M. 1962, S.117.

173 Daher ist gerade der Automat, als mechanisierte Variante des menschlichen Lebens, ein zentraler Bildspender des Unheimlichen in der deutschen Romantik, vgl. zum Zusammenhang von Unheimlichem und Automat vgl. Shigemitsu Takagi: *Der Automat. Die Macht der Zweideutigkeit*. In: Neue Beiträge zur Germanistik 4 (2005) H. 6, S.52–69, insb. S.55f.

174 Vgl. Matala de Mazza, *Körper*, S.86–114.

175 Arnim, *Rede von 1815*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 202–209, hier S. 205.

176 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1971, S.286f.: »Das Organische wird zum Lebendigen, und das Lebendige ist das, was produziert, indem es wächst und sich reproduziert. Das Anorgani-

weiter verwunderlich, dass auch in der christlich-deutschen Tischgesellschaft Juden und Philister nicht nur mit Mechanik, sondern auch mit dem ›Toten‹ in Verbindung gebracht werden. Schon bei der Gründung der Gesellschaft 1811 wird dieser Zusammenhang wiederum von Achim von Arnim in einem eigens für diesen Anlass verfassten Gedicht namens *Die Glockentaufe* hergestellt. In parodistischer Anlehnung an Schillers *Lied von der Glocke* beschreibt das Gedicht den Bau und die Taufe einer Glocke, bei deren Läuten »Juden und Philister beben/Soweit die hellen Töne schweben«¹⁷⁷:

Friede sey ihr erst Geläute
Alle Lebende zu wecken
Soll sie Scheinlebendge schrecken,
Alle Christen zu entflammen
Soll sie Juden laut verdammen!¹⁷⁸

Die Zuschreibung des ›Überlebten‹ bietet sich gerade im Falle der ›Juden‹ an, weil es an die im Christentum geläufige Vorstellung anschließt, das Judentum sei eine spätestens mit dem neuen Testament überholte Religion, die ein aus dieser Perspektive unverständliches und daher ›gespenstisches‹ Nachleben führe.¹⁷⁹

Die modernen Juden werden in diesem Diskurs schlicht mit den alttestamentarischen Juden identifiziert und so als lebendige Fossilien oder wandelnde Relikte konstruiert.¹⁸⁰ Diese Vorstellung wird noch durch die Assoziation des Judentums mit dem ›toten Buchstaben des Gesetzes‹ infolge der paulinischen Auslegung der Bibel verstärkt, auf der auch die Ablehnung der Beschneidung im Christentum gründet.

sche ist das Nicht-Lebendige, ist das, was sich nicht entwickelt und nicht reproduziert: an den Grenzen des Lebens, das Unfruchtbare und Bewegungslose – der Tod.«

177 Achim von Arnim: *Die Glockentaufe*. In: Nienhaus, *Texte*, S. 97–107, hier S. 98.

178 Ebd., S. 107.

179 Vgl. Susan E. Shapiro: *The Uncanny Jew. A Brief History of an Image*. In: Ehrlich, Leonard H. [u. a.] (Hrsg.): *Textures and Meanings. Thirty Years of Judaic Studies at the University of Massachusetts*. Amherst 2004, S. 157–176.

180 Vgl. Susan E. Shapiro: *Écriture judaïque. Where Are the Jews in Western Discourse?* In: Angelika Bammer (Hrsg.): *Displacement: Cultural Identities in Question*. Bloomington 1994, S. 182–201, hier S. 192.

Nach dem später im Christentum institutionalisierten paulinischen Verständnis sind das Alte Testament bzw. die dort geschilderten Ereignisse sowie Personen nur die *Präfiguration* der Geschehnisse im Neuen Testament, das ihm gegenüber den Status der Erfüllung erhält.¹⁸¹ Von diesem Standpunkt aus gesehen hatte die (jüdische) Präfiguration keine von dieser späteren (christlichen) Erfüllung unabhängige Realität. Ein solches Verhältnis zwischen Altem und Neuen Testament wird in der folgenreichen Opposition zwischen ›totem Buchstaben‹ und ›lebendigem Geist‹ verdeutlicht. Diese wird im zweiten Korintherbrief etabliert, in dem Paulus die berühmte Formulierung »[d]enn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig«¹⁸² zugeschrieben wird. Ohne diesen ›lebendigen Geist‹ fehlt nach Paulus den Buchstaben der Sinn, sie bleiben tote Materie, doch tritt der Geist hinzu, sind sie zugleich überlebt und unreal geworden.¹⁸³ Das Gesetz im Alten Testament sollte nach Paulus daher keinesfalls dem Buchstaben nach verstanden, sondern die heilige Schrift vielmehr nach ihrem Geist ausgelegt werden. Diese Interpretation hatte wiederum Auswirkungen auf die Affiliationsregeln des Christentums: Aufgrund der postulierten Überlegenheit einer spirituellen Gemeinschaft vor körperlichen Unterschieden war die Beschneidung nach Paulus keine Voraussetzung für die Zugehörigkeit zur christlichen Gemeinde.¹⁸⁴ Am Übergang von der Spätantike zum Frühmittelalter schließlich interpretiert das am zweiten Konzil

181 Zum Präfigurations-Erfüllungs-Modell – dessen Bedeutung Ernst Auerbach in seinem Artikel *Figura* von 1939 herausgestellt hat – und der enormen Rolle, die es für das Verhältnis von Deutschen und Juden seit der Emanzipationszeit spielte, vgl. Jeffrey S. Librett: *The Rhetoric of Cultural Dialogue. Jews and Germans from Moses Mendelsohn to Richard Wagner and Beyond*. Stanford, Cal. 2000, insb. S. 1–40.

182 2 Kor 3,6. Paulus' Kritik am Buchstaben ist allerdings nicht ohne Vorläufer: Er knüpft an die bereits bei Platon in seinem Dialog *Phaidros* etablierte Entgegensetzung »von lebendigem Geist und seelenloser Registratur der Schrift« an. Siehe Matala de Mazza, *Körper*, S. 199. Der ›lebendige Geist‹ wird seit der Antike als in der Stimme verwirklicht gesehen, weshalb Derrida die westliche Kultur als phonozentrisch bezeichnet. Sie beruhe auf der Überzeugung, dass »die Stimme dem Signifikat am nächsten [ist], ob man es nun sehr genau als [...] Sinn oder etwas weniger genau als Ding bestimmt«, »weil die Stimme als Erzeuger der *ersten Zeichen* wesentlich und unmittelbar mit der Seele verwandt ist.« Siehe Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974, S. 24.

183 Vgl. Librett, *Dialogue*, S. 15.

184 »Siehe, ich, Paulus, sage euch: ›Wo ihr euch beschneiden lasset, so nützt euch Christus nichts.« (Gal. 5,2)

von Konstantinopel (533 n. Chr.) legitimierte justinianische Gesetzeswerk die Beschneidung sogar als Ausschlusskriterium. Damit stehen sich ab nun zwei Interpretationen über die Art zu glauben gegenüber: »die somatische Interpretation (die tatsächliche Beschneidung bei den Juden) und die spirituelle Interpretation (die Beschneidung durch die Taufe bei den Christen)«. ¹⁸⁵ Mit dieser christlichen Lektüre der Bibel war die jüdische Interpretation der Schrift aus dem Bereich der theologischen Vernunft ausgewiesen, die Juden und Jüdinnen selbst als Betrüger gebrandmarkt.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich nun der Vorwurf Arnims, die Juden würden bewusst sinnentstellende, ver-rückte Ausdeutungen ihrer Gesetze vornehmen, als abgeleitet aus der Unterstellung einer ersten und grundlegenden Fehllektüre der heiligen Schrift. Arnim unterstellt in seiner Rede, dass die Juden »ihre Gesetze auszudeuten wissen, um sie der Noth anzuschmiegen« (ÜdKdJ, S. 109), um so ihre eigenen Vorschriften, wie etwa die Speisegesetze und Bewegungsvorschriften zum Sabbat, zu umgehen. Die vorgebliche jüdische Fehllektüre des Gesetzes geht damit mit der unterstellten mangelnden Identifizierbarkeit der Juden einher. Da sie sich nicht an die eigenen religiösen Gesetze halten würden, könnten sie auch nicht über entsprechendes Verhalten identifiziert werden. Beide Umstände – die bewusste Fehlinterpretation der Gesetze und die mangelnde Identifizierbarkeit der Juden –, so die Interpretation Matala de Mazzas, haben »ihren intrinsischen Grund in einem religiösen Selbstverständnis, das – die christliche Perspektive als dogmatische immer vorausgesetzt – seine einzige Legitimation *im menschlichen und fleischlichen Körper*, seine bodenlose Autorität aber in der ›geistlosen‹ Schrift besitzt.« ¹⁸⁶

Die christliche, figurale Auslegungstradition wurde schon im Frühchristentum institutionalisiert, sodass Christen schließlich mitunter die Juden selbst als bloße Präfigurationen und sich selbst, als ›Erfüllung‹ der jüdischen Vorgänger sehen. ¹⁸⁷ Die Assoziation der Juden mit den ›toten Buchstaben‹, die erst durch den ›lebendigen Geist‹ verwirklicht

¹⁸⁵ Pierre, Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*. Freiburg 1998. S. 21.

¹⁸⁶ Matala de Mazza, *Körper*, S. 381 [Hervorh. im Original].

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 12.

und dadurch gleichzeitig ›überwunden‹ werden konnten, fungierte als Grundlage für spätere Diffamierungen der Juden als materialistisch und körperfixiert. Diese Zuschreibungen wiederum gelten als eine der Quellen der Assoziationen von Juden und Geld – die Form in der laut Jeffrey Librett die Materialität der ›toten Buchstaben‹ im 19. Jahrhundert erscheint.¹⁸⁸ Die christlich tradierte Dichotomie von lebendigem Geist und totem Buchstaben ist laut Günter Oesterle auch die Basis für das »Junktum von Philister- und Judenverdammung« in den Reden der Tischgesellschaft: Beide, Philister und Juden, verkörpern gleichermaßen den geistlosen Buchstaben. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Philisterrede Clemens von Brentanos, in welcher die Tischgesellschaft durch Assoziationen mit der Zirkulation von Blut und Wasser als ›vitaler Organismus‹ von den mit der toten Materialität der Schrift in Zusammenhang gebrachten Juden und Philistern abgrenzt. Die Mitglieder der christlich-deutschen Tischgesellschaft werden als »unverbrauchte, lebendige Genossen« gelobt und die Gesellschaft selbst wird bildreich mit »herrlichen Flüssen« verglichen.¹⁸⁹ Diese Flüsse werden in Opposition gesetzt zu »schmutzigen, toten Pfützen, welche leblos verbraucht, und, so zu sagen, ausgespuckt, ohne Zusammenhang mit dem lebendigen Blutumlauf«¹⁹⁰ sind. Die Pfützen werden als von den »Judenschule[n] der Frösche« und dem »Börsen-Philisterium der Zeitungsunken«¹⁹¹ bevölkert vorgestellt. Für immer aus ihrem Kreis verbannt hat die Tischgesellschaft, die als eine Versammlung »aus reinen ursprünglichen und fröhlichen Herzen«¹⁹² bezeichnet wird, »die Juden und Philister, über welche die Flüche der Schrift längst wahr geworden, welche nur noch als Wahrzeichen ihres Untergangs, als unauslöschliche Blutflecken einer bösen Schuld, als Gespenster ihres nicht seeligen historischen Todes, als alte Essigmutter der Sünde auf Erden verweilen.«¹⁹³

Die Identifikation von Juden mit einer durch die Trennung von Buchstaben und Geist hervorgerrufene Fehllektüre der Schrift sowie

188 Vgl. ebd., S. 247.

189 Brentano, *Philister*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 38–89, hier S. 43.

190 Ebd., S. 42.

191 Ebd.

192 Ebd.

193 Ebd.

die Durchsetzung eines organischen Modells von Leben erklärt schließlich auch, warum sie bei Achim von Arnim als ›seelenlos‹ präsentiert werden.

Historisch sind sowohl der Dualismus zwischen Geist und Buchstabe als auch zwischen Leib und Seele nach Foucault Ergebnis eines epistemologischen Wandels, der sich im 17. und 18. Jahrhundert vollzieht. Die Ablösung der ›Episteme der Ähnlichkeit‹, die noch in der Renaissance vorherrschte, zu Gunsten einer ›Episteme der Repräsentation‹ ersetzte eine tertiäre Logik, welche Zeichen und Inhalt über ihre Ähnlichkeit in Beziehung setzten, durch ein binäres Zeichenmodell. In diesem neuen Zeichenmodell besteht statt einer wesentlichen bloß noch eine arbiträre Verbindung zwischen Zeichen und Ding. Der neue Fokus auf einen vermittelnden ›Sinn‹ sprengt die Einheit von Inhalt und Materie, sowohl was die Opposition von Buchstaben und Geist als auch Körper und Seele betrifft.¹⁹⁴ Die Opposition von Geist/Buchstabe wird im 18. Jahrhundert mit der Ablösung bzw. Umwandlung der traditionellen Rhetorik in besonderem Maße aktuell. Der Dualismus von »leiblich-materieller und seelisch-immaterieller Substanz« findet »auf semiotischer Ebene« seine Entsprechung im traditionellen »Topos«¹⁹⁵ von tötendem Buchstaben und lebendigem Geist. Für die Beziehung von Seele und Körper aber ergibt sich im Zeitalter der Romantik damit eine wesentliche Neuerung, die Auswirkungen auf das zeitgenössische Judenbild haben wird.

Während infolge der Rezeption des »cartesianischen Substanzdualismus«,¹⁹⁶ Intellekt und Körperlichkeit lange Zeit als zwei strikt getrennte Bereiche behandelt wurden, versucht die romantische Anthropologie die beiden Bereiche miteinander in engem Wechselverhältnis zu denken. Diese Überlegungen schlagen sich schließlich im Konzept eines organischen Körpers nieder. Das Organische – von nun an Synonym des Lebendigen – überwindet in der romantischen Vorstellung die Kluft zwischen Natur und Geist.¹⁹⁷ Gegen Ende des 18. und mit Anfang

194 Vgl. Foucault, *Ordnung*, S. 74f.

195 Dauss/Haekel, *Einleitung*, S. 17.

196 Matala de Mazza, *Körper*, S. 420 sowie vgl. Dauss/Haekel: *Einleitung*, S. 10f.

197 Das organische Denken der Romantiker reflektiert Carl Schmitt in *Politische Romantik*. München [u. a.] 1925, S. 80: In der »Idee des Organismus« werde »eine den Zwiespalt

des 19. Jahrhunderts setzt sich schließlich die Vorstellung einer durch das Nervensystem vermittelten engen Verbindung der damit assoziierten Bereichen Seele und Körper durch. Durch diese neuartige Verbindung wird nicht nur, mit Matala de Mazza gesagt, »[d]ie Trennung zwischen Psychischem und Physischem [...] physiologisch rückgängig gemacht«¹⁹⁸ und »Seele dem Körper buchstäblich einverleibt«,¹⁹⁹ sondern als Leben – zumindest soweit es ›beseelt‹ ist – qualifiziert sich von nun an nur noch das, was den Dualismus zwischen Körper und Intellekt sowie Buchstabe und Geist überwindet.

Diese »Vernervung«²⁰⁰ der Seele hat schwerwiegende Konsequenzen für die Wahrnehmung des Jüdischen im mehrheitsgesellschaftlichen Denken. Die etablierte Vorstellung von den Juden steht dem neuen »somatische[n] Menschenbild«²⁰¹ nämlich diametral entgegen. Insofern die Juden mit dem ›toten Buchstaben‹ assoziiert wurden, denen es an einer Verbindung mit dem ›lebendigen Geist‹ fehlt, stehen in Übertragung auf den anthropologischen Dualismus auch Körper und Intellekt des Juden unvermittelt durch die empfindende Seele nebeneinander.

Doch nicht nur auf individuellem Level, auch auf kollektiver Ebene setzt sich das organische Denken in der Romantik zunehmend durch. Die christlich-deutsche Tischgesellschaft knüpft schon als »christliche[...] Abendmahlsgemeinschaft« an das »Paradigma des spirituellen Kollektivleibs«²⁰² an, das sich die »von einem anti-konstitutionalistischen Affekt getragenen Gemeinschaftsentwürfe der politischen Romantik als ›Um-Schriften‹«²⁰³ zu eigen machen. Indem sie die Metapher des Leibes in der Vorstellung vom paulinisch-christlichen Kollektivleib wörtlich nehmen, stellen sich die an das Paradigma anknüpfende Gemeinschaften, wie auch die Tischgesellschaft, in eine Tradition der organisatorischen Sozialentwürfe, die darauf abzielen, »die (nationale) Gemeinschaft als eine naturale Gemeinschaft auszuweisen [...]«,²⁰⁴ um

von Natur und Geist überwindende Totalität konstruiert.«

198 Matala de Mazza, *Körper*, S. 42.

199 Ebd., S. 42.

200 Ebd., S. 111.

201 Legendre, ›Die Juden interpretieren verrückt‹, S. 31 [Hervorh. im Original].

202 Matala de Mazza, *Körper*, S. 374.

203 Ebd., S. 40.

204 Ebd., S. 41.

sich damit den Anschein des Naturwüchsigen zu verleihen. Eine solche naturale Gemeinschaft wird in der romantischen Vorstellung daher auch nicht durch den Willen der Mitglieder konstituiert, sondern ist diesem vorgängig als »natürliche Einheit«²⁰⁵ gedacht.

Als eine Ausprägung einer solchen organischen Gemeinschaft wird der organische Staat in Opposition zur vertragsgesellschaftlich begründeten französischen Nation entworfen.²⁰⁶ Die »natürliche Gewordenheit der deutschen Nation«²⁰⁷ wird damit den, wie Achim von Arnim formuliert, »gleisnerischen französischen mechanischen Staatseinrichtungen«²⁰⁸ entgegengesetzt. Diese Diffamierungen sind nur *ein* Beispiel für das stetige Bemühen der deutschen Romantik, sich vom »vermeintlich subjektiv-mechanischen Modell der Identitätsstiftung im Land der Invasoren«²⁰⁹ abzugrenzen. Auf ähnliche Weise wird der ›lebendige‹, organische Leib der Tischgesellschaft mit der ›erstorbenen‹ Mechanik, die mit Juden und Philistern assoziiert wird, kontrastiert. Und auch wenn sich die Tischgesellschaft mit ihren Statuten den »Anschein einer gesetzgebenden Versammlung gibt«,²¹⁰ so hat sie ihre Basis eben *nicht* in einem »konstitutionellen Stiftungsakt«,²¹¹ denn jene Gesetze, die die Einheit der Gemeinschaft rechtlich verbürgen sollten, dank des antizipierten Gesinnungskonsens der Mitglieder überholt.²¹² Die grundlegende Differenz der Tischgenossen zu den Gruppen der Juden und Philistern erscheint als selbstverständlich und von den Gesetzen unabhängig. Die Unterscheidung ist damit eine Frage der »*politischen Sache der Natur*, die auf gesetzlichem Wege nicht nach Belieben reguliert oder gar dezisionistisch eingeebnet werden kann.«²¹³ Der Ausschluss des ›mechanischen‹ »Anderen« dient dabei letztlich der Konstituierung eines Eigenen, das als »homogenes Körperganzes«, als organischer und daher lebendiger Leib wahrgenommen wird.

205 Moßmann, *Fremde*, S.125.

206 Vgl. ebd.

207 Puschner, *Antisemitismus*, S.153.

208 Achim von Arnim, *Rede von 1815*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 202–209, hier S. 203.

209 Puschner, *Antisemitismus*, S.153.

210 Matala de Mazza, *Körper*, S.369.

211 Ebd., S.368.

212 Vgl. ebd., S.371.

213 Ebd., S.366.

Das Privileg, das in den meisten Metaphysiken dem ›Geist‹ zugestanden wird, liegt in dessen Verbindung mit einem aktiven, subjektiven Willen begründet. Die Materie wird demgegenüber als passives Objekt konstruiert, so wie die jüdischen Körper in den von Arnim imaginierten Experimenten. Passiv zu sein bedeutet vor diesem Hintergrund, bloßes Material zu werden, tot zu sein.²¹⁴ Juden wurden im westlichen Diskurs von Heine über Hegel bis Schopenhauer, wie Susan Shapiro zeigt, daher immer wieder als bereits ›tot‹, ›überlebt‹, aber in unheimlicher Weise immer noch anwesend konstruiert:

The Jews are here represented as always already dead but, somehow, and problematically, still apparently present [...] or as apparently dead and buried, but actually awaiting regeneration, resurrection, rebirth, or redemption [...]. But either way, what appears to be the case is not. The Jew is on the border between life and death, life in death, death in life. But which one is it? Embedded in this image is this very ambiguity and undecidability.²¹⁵

So wohnt dem ›heimlichen‹ Juden im Sinne der von Freud bereits herausgestellten Ambivalenz des Oppositionspaars heimlich/unheimlich immer schon der Aspekt des ›Unheimlichen‹ inne.²¹⁶ Das ›Unheimliche‹ der jüdischen Figur(en) in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* ist Effekt seines ambivalenten Status zwischen Leben und Tod. Die Juden bewegen sich gerade auch in der ihnen attestierten Schmerzunempfindlichkeit entlang einer »indistinguishable and undecidable borderline between life and death«.²¹⁷

Diese ›Unheimlichkeit‹ des ›heimlichen Juden‹ in Arnims Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* war zumindest zeitgenössisch

214 Vgl. Librett, *Dialogue*, S. 11.

215 Shapiro, *Uncanny*, S. 166.

216 Freud hält in Bezug auf die schwankende Bedeutung von ›heimlich‹ fest: »Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.« Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Mitscherlich, Alexander [u. a.] (Hrsg.): Sigmund Freud Studienausgabe Bd 4. *Psychologische Schriften*. Frankfurt a. M. 1970, S. 241–274, hier S. 250.

217 Shapiro, *Uncanny*, S. 158.

möglicherweise nicht wahrnehmbar, da der Fokus offensichtlich auf der ›Komik‹ der Juden liegt.²¹⁸ Komisches und Unheimliches stehen aber durchaus in einem Naheverhältnis, wie Robert Pfaller argumentiert.²¹⁹ Das gemeinsame Moment von Unheimlichkeit und Komödie liegt im »Prinzip des Gelingens«,²²⁰ die Effekte des Komischen sowie des Unheimlichen stellen sich immer dann ein, »wenn die Welt selbst in einem Moment und an einem bestimmten Punkt so erscheint, als ob sie dem Gedankenexperiment entsprechen würde.«²²¹ Seine beabsichtigte komische Wirkung konnte Arnims Text als Gedankenexperiment nur unter der Voraussetzung entfalten, dass die Zuhörer den darin konstruierten Vorgang – ein Jude könnte sich in die exklusive christlich-deutsche Gesellschaft einschleichen – tatsächlich für eine Unmöglichkeit hielten.²²²

Angesichts des minuziös beschriebenen Wegfalls der Kennzeichen der Juden im Text Arnims, des Zeitpunkts der Rede, der mit der sich ankündigenden rechtlichen Besserstellung der Juden zusammenfällt, sowie des Gefühls der Bedrohung durch die sich emanzipierenden Juden, von dem viele der Reden der Tischgesellschaft geprägt zu sein scheinen,²²³ spricht einiges dafür, dass zumindest bei manchen Mitgliedern das Selbstbewusstsein, mit dem man ehemals von der realen

218 In anderen Texten arbeitet Achim von Arnim durchaus mit der ›Unheimlichkeit‹ der Juden, allen voran in *Die Majoratsherren* (1820).

219 Vgl. Pfaller, *Fremde*.

220 Ebd., S. 274.

221 Ebd., S. 278.

222 Vgl. ebd., S. 279. Das Gedankenexperiment arbeitet stets mit der bewussten oder unbewussten Setzung einer Instanz, die jene im Experiment entworfene Fiktion für real hält. Gegenstand des kollektiven Amusements der Zuhörer des Arnim'schen Experiments wäre dann nicht zuletzt eine vorgestellte naive Person oder Personengruppe, die ein solches scheinbar absurdes ›Durchgehen‹ der Juden als Christen für möglich hielt. Wenn einzelne Mitglieder die Möglichkeit des ›Durchgehens‹ aber für real hielten, sähen sie sich unversehens in diese Position des naiven Zuhörers versetzt.

223 Besonders eindringliches Beispiel dafür ist wiederum die Abschiedsrede von Beckedorff. Beckedorff erklärt, wie bereits gezeigt, die Tischgesellschaft zum Opfer der Verfolgung durch die Juden, da sie zum Gegenstand von »Stadtgeträtsch und Judenklatsch« stilisiert würde und die Juden sie »auf alle mögliche Weise zu verunglimpfen getrachtet«. Von dem ursprünglichen Versammlungsort der Börsehalle, die sich dicht an der Spree, »jenseits welcher Juden und Philister schon einheimisch seyn dürfen«, befand, wird die Tischgesellschaft »vertrieben«; im Englischen Haus finden die ›Bedrängten‹ schließlich ihre »letzte Freystatt«. Siehe Beckedorff, *Abschiedsrede*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 151–155, hier S. 151f.

Unterscheidbarkeit von Juden und Christen ausging, bereits zu schwinden begann. Trifft das zu, könnten einzelne Mitglieder der Tischgesellschaft möglicherweise die als Experiment konstruierten Vorgänge als der Wirklichkeit nur allzu nahe kommend bzw. als nahe Zukunft empfunden haben. Hier wäre exakt der Einsatzpunkt des Unheimlichen in der Rezeption zu verorten – doch lassen sich die Reaktionen aufgrund fehlender Dokumente zur Aufnahme der Rede innerhalb der Tischgesellschaft schwerlich rekonstruieren.²²⁴

Eine solche Unsicherheit und das zunehmende Gefühl, einer vermeintlichen ›jüdischen Übermacht‹ gegenüberzustehen, wird erst in späteren Texten des 19. Jahrhunderts die mit den Juden assoziierte ›Unheimlichkeit‹ klar zutage kommen lassen. Die Komik der in Literatur und Theater zur Schau gestellten jüdischen Figuren geht im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich verloren und macht vermehrt bedrohlicheren Darstellungen von Juden Platz. Die Konstruktion der Bedrohung ging mit dem Gefühl einher, dass Juden und Jüdinnen zunehmend ›unsichtbar‹ würden, und ihre ›Täuschungen‹ stets raffinierter und kaum mehr durchschaubar.

Als Meister der Täuschung präsentiert auch Arnim in seiner Rede die Juden bereits, wenn auch noch mit ironischem Augenzwinkern. Dieses Talent zur Täuschung korrespondiert bei den »Scheinlebendigen« bei Arnim bereits mit dem »von ihrem Sein nicht gedeckten Schein«.²²⁵ Als Verstellungskünstler hätten die Juden »die Sprache, Edelmuth, Politik [...] längst zum Scheine angenommen« (ÜdKdJ, S.122), so Arnim. In der Moderne werden die Juden außerdem zunehmend mit dem (nicht-gedeckten) Geldschein assoziiert, womit sich »[d]as Bild des ›jüdischen Betrügers‹ (oder ›Simulanten‹), dessen Äußeres über sein ›wahres Wesen‹ keinen Aufschluß gebe, [...] mit dem Bild des Geldes [vermischt].«²²⁶ Gegen dieses Konstrukt der Scheinhaftigkeit der

224 Laut Nienhaus ist nichts über die Aufnahme von Arnims Rede bekannt, es lässt sich nur vermuten, dass der Erfolg im Vergleich zur Philister-Rede Brentanos geringer war. Im Unterschied zu dieser gibt es »zumindest [...] für die Judensatire keine Hinweise auf ein Begehren der Tischgenossen nach einer schriftlichen Ausfertigung, was allerdings im Wissen der Tischgenossen um die ungleich provozierendere Brisanz von Arnims Rede begründet sein könnte.« Siehe Nienhaus, *Geschichte*, S. 218.

225 Oesterle, *Juden, Philister*, S. 80.

226 Braun, *Versuch*, S. 34.

Juden kann nun eine eigene ›wesentliche‹ Identität abgegrenzt werden. Auch bei Achim von Arnim werden die Mitglieder der christlich-deutschen Tischgesellschaft darüber definiert, dass sie »nichts scheinen nichts wirken« wollen, sondern bloß »einander selbst in einer gewissen Gesinnung etwas seyn«. ²²⁷ So wird das Christlich-deutsche dem Pol des transparenten ›Seins‹ zugeordnet und zu dem trügerischen ›Schein‹ der Juden – die lediglich ›scheinbar‹ die Eigenschaften der Umgebungsgesellschaft angenommen hätten – in Opposition gesetzt.

Die grotesken Eigenschaften, die in Arnims Rede dem jüdischen Körper zugeschrieben werden, erlauben aber nach wie vor eine erneute ›Sichtbarmachung‹ des ›jüdischen Seins‹ hinter dem oberflächlichen ›Schein‹, durch welche sich das Potenzial der Juden zum Unheimlichen beim zeitgenössischen Publikum vermutlich noch in Erheiterung auflösen ließ. So adaptiert Arnim für seine Beschreibung der grotesken ›jüdischen Körper‹ ein weiteres Mal die umfassende Aufzählung ›jüdischer Eigenheiten‹ aus Schudts *Jüdischen Merckwürdigkeiten* für seine Zwecke. Im Anschluss an das genussvolle Schwelgen in der Darstellung zahlreicher Variationen körperlicher Devianzen bündelt Arnim die wuchernde Vielzahl an Krankheiten und ererbten Absonderlichkeiten allerdings wiederum im grundlegenden assimilationsfeindlichen Argument der Rede. Ausnahmslos alle Juden leiden Arnim zufolge »an dem Aussatz der Kleider und Häuser« (ÜdKdJ, S. 123) und

wenn sich auch ein Jude nach der neuesten Mode kleidet, so sitzt ihm doch nichts und er ist gezwungen den Leuten zu erzählen, wie fein sein Hemde, wie theuer das Tuch seines Kleides, ebenso mag er sich köstlich sein Haus einrichten, es steht irgendwo noch eine alte Judenlampe, und wenn man in die Kammern sieht, sind sie mit Aussatz bedeckt; mag der Kerl sich alle Tage baden, er bleibt doch schmutzig! – (ÜdKdJ, S. 123f.)

Auf diesem Weg weist die Argumentation Arnims die für die deutschen Juden historisch so zentrale Möglichkeit der Assimilation durch ökonomischen Aufstieg als Unmöglichkeit zurück. Die Symbole des neu erworbenen Reichtums werden im Enthüllungsgestus als oberfläch-

227 Arnim, *Rede von 1815*, in: Nienhaus, *Texte*, S. 202–209, hier S. 205.

liche Makulaturen enttarnt, welche die dahinterliegende schmutzige ›wahre jüdische Natur‹ mehr schlecht als recht bemänteln. Die ›wahre jüdische Natur‹ – so vermittelt die Rede – zeige sich im grotesken Körper ›des Juden‹. Die grotesken Eigenschaften brechen stets wieder durch die mittels neu erworbenen Reichtums geschönte Oberfläche hindurch, welche die jüdische Identität ›des heimlichen Juden‹ verbergen sollte. Die grotesken jüdischen Körper in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* wirken daher eher im Sinne karikaturesker Verzeichnungen, welche die ›heimlichen Juden‹ ›entlarven‹ sollen – mit ihrem Hang zur Verzerrung, zur Betonung des Eigenartigen und Hässlichen ist die Karikatur lange Zeit als der »Gegenfüßler des Ideals«²²⁸ wahrgenommen und marginalisiert worden. Gleichzeitig ist als Argument für die Karikatur – die bis ins 19. Jahrhundert als eine mindere Gattung behandelt wurde – immer wieder ins Treffen geführt worden, dass sie durch ihre Hässlichkeit den schönen Schein zerstöre und damit die ›Wahrheit‹ ans Licht des Tages befördere. Mithin ist die Karikatur auf ›Sichtbarkeit‹ und ›Fasslichkeit‹ abgestellt. Dagegen aber neigt die romantische Grotteske – derer sich Achim von Arnim in seinem literarischen Schreiben immer wieder bedient – gerade zur Bedeutungsvervielfältigung und Erzeugung von Ambivalenz. Werden solche Tendenzen zu Mehrdeutigkeit und Ambiguität aber auch in der Rede sichtbar und können sie die karikatureske Fixierung des Judenbildes in Frage stellen?

3.7 Grotteske und Ambivalenz

Peter Fuß kommt in seiner epochen- und genreübergreifenden Monografie zum Phänomen des Grotesken zum Schluss, dass sich groteskes Schreiben generell vor allem durch seine hohe Tendenz zur Vermischung auszeichnet. Im Grotesken mischen sich Elemente verschiedener Genres wie Satirisches und Komisches sowie von der klassischen Ästhetik ausgegrenzte (ästhetische) Kategorien und Phänomene wie

228 Vgl. Günter und Ingrid Oesterle: *Gegenfüßler des Ideals – Prozeßgestalt der Kunst – Mémoire processive der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert*. In: Klaus Herding und Gunter Otto (Hrsg.): *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens: Karikaturen*. Gießen 1980, S. 87–130.

das Absurde, das Unheimliche und das Phantastische;²²⁹ der Hang zur ›chimärischen Mischung‹ findet sich auf allen – inhaltlichen wie formalen – Ebenen, weshalb Fuß die Funktion des Grotesken selbst als »Effekt einer Vermischung«²³⁰ bestimmt. Das Groteske – das Fuß nicht nur als ästhetisches Phänomen, sondern auch als anthropologische Kategorie behandelt²³¹ – kann als »Produkt und [...] zugleich Produzent einer ›Mischkultur‹«²³² aufgefasst werden. Besonders in soziokulturellen Übergangsphasen werden im Grotesken Eigenes und Fremdes, Gegenwart und Vergangenheit miteinander vermengt, weshalb das Groteske als Medium kulturellen Wandels aktiv zur Änderung einer »Kulturformation«²³³ beitragen kann. Die Konjunktur der Groteske in der Romantik ist laut Fuß daher nicht zuletzt Folge der epochalen Umbrüche und tiefgreifenden sozialen Transformationen dieser Zeit; aus der Abkehr vom Rationalismus der Aufklärung, den mit politischen Umwälzungen infolge der Französischen Revolution einhergehenden Prozessen der zunehmenden Demokratisierung und Individualisierung resultiert Fuß zufolge eine Verunsicherung von bisher etablierten Erkenntnis- und Verhaltensordnungen, welche die Entstehung grotesker Ästhetik fördert.²³⁴

Bei der romantischen Groteske liegt laut Oesterle der Schwerpunkt auf der Durchmischung von Fiktion und Wirklichkeit.²³⁵ Sie neigt zum Phantastischen und Wunderbaren, öffnet »die Grenzen zum Unwahrscheinlichen, Vieldeutigen, Wunderbaren, zur Innenwelt, zum Unterbewußten, zum Traum«²³⁶ und ist einem tendenziell unabschließbaren

229 Vgl. Fuß, *Groteske*, S.112 sowie S.126–153.

230 Ebd., S.349.

231 Analog zu Wolfgang Kayzers bekannten Arbeiten zur Groteske beschreibt Fuß das Groteske nicht so sehr als klar definierbares Genre – denn eine solche Reduktion würde schon der Vermischung und Verunsicherung von Kategorien durch das Groteske selbst widersprechen –, sondern vielmehr als paradoxe »Struktur der Auflösung von Strukturen«. Fuß, *Groteske*, S.97. Fuß interpretiert das Groteske als anthropologische Konstante, die auch im außerästhetischen Bereich wirksam wird. Vgl. ebd., S.30.

232 Ebd., S.351.

233 Ebd., S.12.

234 Vgl. ebd., S.93.

235 Etwa durch die Behandlung von Geisterseherei, animalischem Magnetismus und Mesmerismus; Phänomene, mit denen sich Arnim und andere Romantiker intensiv auseinandersetzten, vgl. Oesterle, *Kreuzungen*, S.30.

236 Vgl. ebd., S.31.

Prozess der Metamorphose und mithin stetiger Veränderung unterworfen. Die romantische Grotteske ist damit geradezu das Gegenteil der von Arnim zur Hilfe genommenen ›Scheidekunst‹, welche die ›Reinheit‹ der Unterscheidung zwischen ›Jüdisch‹ und ›Christlich-Deutsch‹ wiederherstellen soll. Reinheit ist Fuß zufolge

ein Leitbegriff der klassisch-apolinischen Tendenz, der auch dem wissenschaftlichen Streben nach eindeutiger Begriffsbestimmung zugrunde liegt. Unterscheiden, Kategorisieren, Entmischen des Vermischten und Scheiden der Elemente, das ist die ›Alchemie des Klassizismus‹ mittels derer er eine Ordnung etabliert und stabilisiert. Als paradoxe und chimärische Kategorie ist das Grotteske am Rand der Identitätslogik, jenseits des Bereichs ihrer unumschränkten Geltung angesiedelt.²³⁷

Das Vermögen des Grottesken, »die ganze Ordnung von Zeichen, Bedeutungen und ›Machtverhältnissen‹ gewissermaßen umzustürzen«,²³⁸ scheint dem erklärten Ziel von Achim von Arnims Rede, zu einer Festlegung der jüdischen Identität und wieder zu einer eindeutigen Dichotomisierung und Hierarchisierung von Christlichem und Jüdischem zu gelangen, jedoch entgegengesetzt. Das Grotteske zeichnet sich laut Elisheva Rosen durch eine anti-mimetische Tendenz sowie eine Neigung zur Verunsicherung der Wahrnehmung aus, die häufig einen »Orientierungsverlust«²³⁹ aufseiten der Rezipient/inn/en hervorrufen. Es arbeitet einer Einteilung in klare Kategorien also geradezu entgegen.

Die durch den Einsatz des Grottesken erzeugten Ambivalenzen müssen somit durch erneute Festlegung der kategorialen Differenzen zwischen Juden und Christen reduziert werden, soll das deklarierte Ziel der Etablierung neuer, eindeutiger ›Kennzeichen‹ der Juden erreicht werden. So wird die durch den Einsatz von jüdischen Legenden- und Mythenmaterial mitunter erzeugte grotteske Ambiguität bei Arnim etwa durch historische Aktualisierungen auf eine Bedeutung fixiert.

237 Fuß, *Grotteske*, S. 114f.

238 Rosen, *Grotteske*, S. 883

239 Ebd., S. 878.

Beispielhaft kann das anhand der Wiedergabe der Legende von Rabbi Chanina und dem Frosch gezeigt werden, die Arnim überwiegend wörtlich aus Helvicus *Maasäbuch* übernimmt: Die Erzählung über einen Rabbi, der einen ins Riesenhafte wachsenden Frosch in seine Obhut aufnimmt und für seine selbstlosen Dienste schließlich mit dem Wissen »um das ganze Gesetz und darzu siebenzig Sprachen« (ÜdKdJ, S. 121) belohnt wird, birgt in ihrer Ursprungsform keinen antisemitischen Gehalt.²⁴⁰ Die Legende wird zunächst als ein ›Beleg‹ für die angebliche Neugier der Juden in die Rede eingeführt, der ursprüngliche Vorwand für die Einführung der Legende geht allerdings in den grotesken Details der Darstellung allmählich unter. Nienhaus argumentiert, dass sich die »Bilder« in solchen kaum mehr durch die Funktion als ›Beleg‹ legitimierbaren detailreich ausschweifenden Erzählungen »verselbständigen« und »eine groteske Eigenmacht [erhalten], die den antijüdischen Zweck ihrer Anführung verblassen läßt.«²⁴¹ Der Anreiz für die Übernahme in die Rede scheint laut Nienhaus rein die Freude am »Motiv des Monströsen«²⁴² gewesen zu sein. Erst mit einem Nachsatz wird die potenzielle unendliche Verwandelbarkeit des märchenhaften Frosches mit dem Hauptthema der Rede – der unterstellten Verwandlungsfähigkeit der Juden – verbunden. Der Nachsatz fügt eine »umdeutende Aktualisierung«²⁴³ hinzu, die sich in ihrer Kürze und Zusammenhanglosigkeit kaum als Deutung der Legende rechtfertigen kann und daher, wie Nienhaus bemerkt, »eher wie eine gewaltsame Rückführung zum Hauptthema der Abhandlung erscheint«.²⁴⁴

Unser Buch behauptet hier, dieser Frosch wäre ein Kind Adams | mit der Teufelin Lilith gewesen, das sich in alle Gestalten verwandeln konnte, ich sage aber, es war ein Voyageur, der für ein gutes Mittagessen seines Handelshauses Interesse und Spekulationen dem Juden verrathen musste und damit nicht etwa im umgekehrten Falle der Rabbi Chanina sich verwandeln lerne um in die Geheimnisse unsres Kreises entweder selbst oder

240 Vgl. Nienhaus, *Geschichte*, S. 234.

241 Ebd., S. 233.

242 Ebd.

243 Ebd., S. 234.

244 Ebd.

durch einen Voyageur einzudringen, müssen wir uns jetzt ernstlich mit den Kennzeichen eines Juden, in so fern die selben innerlich begründet auch physisch sich offenbaren weiter eindringen [...] (ÜdKdJ, S.121d.)

Die mythologische Interpretation und die zeitgenössische Aktualisierung durch die eindeutige Interpretation des Frosches als »Voyageur« wirken seltsam inkongruent und unangemessen; sie erzeugen den Eindruck einer willkürlichen Zusammenstellung. Doch durch solche historische Aktualisierungen versteht Achim von Arnim die Wandelbarkeit und Vermischung im Medium des Grotesken²⁴⁵ in der Rede immer wieder zu unterbinden – mit dem Ziel, die Juden doch noch auf eindeutige ›Kennzeichen‹ festzulegen.²⁴⁶

Letztlich werden solche Fixierungen im Rahmen grotesken Schreibens jedoch häufig wieder untergraben. Tatsächlich bleibt die Bestimmung des ›Jüdischen‹ und in Abgrenzung dazu des – an die deutsche Nationalidentität gekoppelt gedachten – ›Christlichen‹ in der Rede insgesamt ambivalent. So formuliert Achim von Arnim nach langen Ausführungen zum Varietätenreichtum der ehemaligen Kennzeichnungspflichten für Juden noch einmal das eingangs der Rede bereits beschriebene Bedrohungsszenario in leicht abgewandelter Form:

Das Resultat meiner bisherigen Untersuchung bleibt also, daß sie durch Umgehung ihres eigenen Gesetzes, durch Nichtachtung der Befehle aller Regierungen in Hinsicht ihrer Kleidung, endlich durch Gewohnheiten, welche die Christen von ihnen angenommen haben diesen so nahegerückt sind, daß es ihnen leicht wird, sich an allen Orten einzuschleichen. (ÜdKdJ, S.113)

245 Gerade die romantische Grotteske legt ihren Schwerpunkt laut Oesterle auf die Durchmischung von Fiktion und Wirklichkeit, die besonders zum Fantastischen und Wunderbaren neigt; sie öffnet »die Grenzen zum Unwahrscheinlichen, Vieldeutigen, Wunderbaren, zur Innenwelt, zum Unterbewußten, zum Traum« und unterliegt einem tendenziell unabschließbaren Prozess der Metamorphose, vgl. Oesterle, *Kreuzungen*, S.30f.

246 Auf einem ähnlichen Verfahren beruht laut Oesterle die antisemitische Pointe von *Die Majoratsherren*: »Erst die Verbindung einer Ästhetik des Bösen und Grotesken mit geschichtsdiagnostischer Aktualität, also die latente Grenzüberschreitung des Ästhetischen zur historischen Wirklichkeit schafft den subtilen Antisemitismus, der so geschichtsträchtig werden sollte.« Vgl. ebd., S.46.

Der aufmerksamen Lektüre entgeht nicht, dass hier nicht die Juden Christen ähnlich werden, sondern diese sich den Juden angleichen. Der Text vollzieht damit unter der Hand eine Umkehrung des zuvor postulierten Verhältnisses zwischen Juden und Christen: Folgerichtig finden sich auch alle Eigenschaften, die Arnim den Juden zuschreibt – diesmal allerdings unter positiveren Vorzeichen – bei den Christen wieder.

Für die Verunsicherungen christlicher und jüdischer Identität und die daraus resultierenden Ambivalenzen, welche die Rede erzeugt, werden allerdings die Juden selbst verantwortlich gemacht: Sie erscheinen gleichermaßen als Produzenten und Produkte grotesker Ambiguität; als Meister der Manipulierbarkeit wissen sie Mehrdeutigkeit zu ihrem Vorteil einzusetzen, etwa wenn es um die eigenen Glaubensregeln geht. Durch die geschickte Umgehung der eigenen religiösen Regeln – so die Behauptung Arnims –, könnten sie ihre eigenen Vorschriften, wie etwa die Speisegesetze und Bewegungsvorschriften, zum Sabbat umgehen. Als Beispiele führt Arnim »das Schabbeskläpchen der jüdischen Frauenhemden« an,

womit sie [die Juden, Anm. K.K.] das Keuschheitsverbot am Schabbes umgehen, ich brauche nur zu erwähnen, wie sie Tabakrauch den Tag vorher in ein Tönnchen pressen, um ihn am Schabbes, wo sie kein Licht anzünden dürfen, kalt daraus zu rauchen, oder wie sie auch ihre Pfeife in ein benachbartes zinsbares Christenhaus durch ein Mauerloch stecken und sie dort anzünden und brennen lassen. (ÜdKdJ, S.110)

Die angebliche, bewusste jüdische Fehllektüre religiöser Vorschriften, ihre »mannigfaltig geübten rabulistischen Deutungen« (Ebd.) sowie das den Juden zugeschriebene Talent zur Verstellung und zum Verstecken, das ständige Verdrehen und Verkehren der Wahrheit basieren beide auf der Möglichkeit der Manipulierbarkeit von Signifikanten. Das in der Moderne entstehende, oft als schmerzlich und verwirrend empfundene Aufdämmern des Bewusstseins für deren grundsätzliche Arbitrarität kann wieder verdunkelt werden, indem man die Juden für die Entkoppelung von Signifikat und Signifikant verantwortlich macht.

Achim von Arnims Rede kann durch diese Verschiebung lustvoll im Grotesken schwelgen, indem sie den Ursprung des Grotesken im

Judentum verortet und damit die Verantwortung sowohl für die Überschreitung der Grenzen des guten Geschmacks und der Sitten als auch Verstöße gegen religiöse Vorbehalte an die Juden selbst abschiebt. So integriert Arnim etwa einen ›Jungferntest‹ in seinen Text.²⁴⁷

Wie glücklich wären wir, wenn sich ein Kennzeichen für die Judenschaft so sicher entdecken liesse, wie die Juden für die Jungfernschaft ihres Volkes aufgefunden haben, sie setzen nämlich solch ein beschuldigtes Mädchen nackt auf das Spundloch eines Weinfasses, dann küssen sie nach einer | Stunde ihren Mund, ist der Weinduft bis dahin durchgedrungen so ist sie schuldig, das Nichtgeruch spricht sie aber frey. (ÜdKdJ, S.128)

Mittels eines über »die Assonanz Juden/Jungfern(-schaft) hergestellten Wortwitz[es]«²⁴⁸ wird zum einen das Klischee des lüsternen, weil bloß am rein ›Fleischlichen‹ orientierten Juden bedient. Zum Anderen zeigt sich hier die erotische Besetzung einer imaginierten triebhaften, sinnlichen ›Judenschaft‹; das Verhältnis zu den Juden und der ›jüdischen Frage‹, das aus Arnims Text spricht, ist durch eine ambivalente Gleichzeitigkeit von Anziehung und Abscheu gegenüber den Juden geprägt.²⁴⁹ Die Suche nach (subtilen) Differenzen zwischen Juden und Christen legitimiert das Überschreiten von (sexuellen und/oder sozialen) Tabus. Aus der zitierten Passage spricht einerseits die Sehnsucht, diese Differenz möge in der grotesken ›Durchlässigkeit‹ eines ›offenen‹ jüdischen Körpers verankert werden können, wie es im Falle der Geschlechterdifferenz noch möglich scheint; zugleich wird die Unmöglichkeit einer solchen ›einfachen‹ Unterscheidung von christlich und jüdisch anhand solcher körperlicher Unterschiede konstatiert.

Die Strategie – wie im Falle der Assoziation von Jungfern/Juden(-schaft) –, – »Unvergleichbares vergleichbar«²⁵⁰ zu machen, ist laut Nien-

247 Arnim bedient sich für diese Vorstellung vermutlich wieder bei Schudts *Jüdischen Merkwürdigkeiten*, vgl. ebd., S. 335f. Schudt bezieht sich wiederum auf eine Talmud-Anekdote (vgl. Nienhaus, *Texte*, S. 381f.); bei Arnim wird der ›Test‹ aus dieser Anekdote aber als weiterhin im Judentum übliche Praxis präsentiert und kann so als erotische Phantasie dechiffriert werden.

248 Nienhaus, *Geschichte*, S. 220.

249 Vgl. Helfer, *Word*, S. 59.

250 Nienhaus, *Geschichte*, S. 220.

haus für den gesamten Text Achim von Arnims paradigmatisch. Mit der Lust an der Vermischung, Grenzüberschreitung und Wahrnehmungsverunsicherung untergräbt der Text zwar das erklärte Ziel der Rede – Identifikation des Jüdischen und feinsäuberliche Trennung zwischen Jüdischem und Christlichem – schafft aber den Vorwand zu den verbal ausagierten und häufig auch erotisierten Gewaltfantasien und das Unterwandern zivilisatorischer Tabus. Die von Achim von Arnim zu Beginn der Rede diagnostizierte »Krise der Zeichenordnung, die auch die Ordnung der politischen Topografie stört und destabilisiert«,²⁵¹ kann und *will* die Rede daher nicht (vollständig) aufheben.

Ethel Matala de Mazza argumentiert, dass die »semiotische Ambiguität«²⁵² der Juden und ihrer Auslegungen letztlich nicht zu einem Mangel an verlässlichen Erkennungszeichen führt, sondern selbst zum ›Kennzeichen‹ der Juden wird. Ein Kennzeichen, das auf Viel- oder auch nur Zweideutigkeit beruht, kann aufgrund seiner mangelnden Fassbarkeit jedoch nur als paradox bezeichnet werden. Diese grundlegende Paradoxie eines Identifikationsmerkmals, das in einem Mangel solcher Merkmale besteht, wird bei Arnim nicht explizit formuliert, doch sie zeigt sich häufig auf der Textoberfläche. Das Paradox, das ein zentrales Element des Grotesken ist, kann jedoch nur in einem Rahmen existieren, in dem versucht wird, Widersprüche auszuschließen: »Nur vor dem Hintergrund der logischen Forderung nach Widerspruchsfreiheit wird es kenntlich«, so Fuß, »[e]s ›markiert die Grenze‹, d. h., es ist weder diesseits noch jenseits der Grenze«.²⁵³ Den Anspruch auf Widerspruchslosigkeit und logische Argumentation aber stellt Arnims Rede gar nicht – die Willkür der Zuschreibung ›jüdischer Merkmale‹ bzw. einer jüdischen Identität wird in einigen Passagen offensichtlich: So behauptet Arnim etwa, die Eigenschaften des angeblich spezifischen Geruches der Juden näher bestimmen zu wollen. Ein Experiment werde zeigen, ob »nun diese Ausströmung [der Geruch der Juden, Anm. K.K.] sauer oder alkalisch sey« (ÜdKdJ, S.127). Zu diesem Zweck solle ein dicker Jude in Curcumapapier gepackt und ein anderer mit

251 Erdle, *Rhetorik*, S.150.

252 Matala de Mazza, *Körper*, S.379.

253 Fuß, *Groteske*, S.114 [Hervorh. im Original].

Lackmuspapier überzogen werden, so die grausame Experimentieranleitung. Das Ergebnis des ›Experiments‹ fördert Paradoxes zutage: »Morgens fand ich den blauen Engel geröthet und den gelben gebräunt, also daß diese Ausströmungen im Gegensatz der Welt die verkehrte Eigenschaft um sie zu kränken hier um beyde Farben zu verderben annimmt. Und dies ist denn eine glänzende Bestätigung meiner Juden- definition«, fährt von Arnim fort, »ich bin fest überzeugt, wenn ein Christ keine Rosen riechen mag, so riechen ihm alle Juden danach.« (ÜdKdJ, S.127) Damit ist aber, wie auch Katja Garloff bemerkt, die Frage nach einer ›jüdischen Essenz‹, auf die sich Arnims Identifizierungsverfahren richten könnte, hinfällig.²⁵⁴ Selbst die Beschneidung – und damit ein für die christliche Imagination zentraler Index jüdischer Unterscheidbarkeit²⁵⁵ – wird nicht etwa durch ein jüdisches Abrücken von der religiösen Praxis, sondern durch christliche Übernahme in den Bereich des Fragwürdigen und Unsicheren mit einbegriffen. Auch sie sei als Identifikationsmerkmal, so Achim von Arnim, nur noch eingeschränkt gültig. In seiner Argumentation greift Arnim auf tagesaktuelle Nachrichten zurück, konkret auf den in der Allgemeinen Zeitung vom 9. April 1811 geschilderten Fall des Afrikaforschers Röntgen, der sich beschneiden ließ, um im arabischen Raum nicht als Christ erkannt zu werden.²⁵⁶ Mit diesem Fall, so Arnim, sei auch »dieses Kennzeichen der ehrlichen Hamburger Gastwirthin [...] unsicher geworden« (ÜdKdJ, S.109f.). Der koloniale Forscherdrang – also auch eine Form der Neugierde – lässt die Christen sich Gebräuche aneignen, die auch von den Juden gepflegt werden, um sich in der Gesellschaft des ›Orients‹ zu tarnen.²⁵⁷ Außerdem, so argumentiert Arnim weiter, sei die Beschneidung

254 Vgl. Garloff, *Figures of Love*, S. 432

255 Vgl. Geller, *Question*, S.15.

256 Vgl. Stellenkommentar zu *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* in: Nienhaus, *Texte*, S.369.

257 Das ist nicht zuletzt insofern signifikant als das Judentum in den Schriften christlicher Theologen, wie etwa Johann David Michaelis, als alt-orientalische Religion und die Juden daher als ›orientalisches Volk‹ konstruiert werden. Diese Zuschreibungen werden in der neueren Forschung als ›nach innen gerichteter Orientalismus‹ verstanden und im Anschluss daran die Funktion der staatlich gelenkten Emanzipation der Juden gewissermaßen als Probelauf für spätere koloniale Abenteuer hervorgehoben. Die Verbindung zwischen den ›orientalischen Völkern‹, unter denen sich die Kolonialforscher ›tarnen‹ wollen,

kein sicherer Anhaltspunkt für die Identifikation von Juden, weil sie so ausgeführt werden könnte, »daß es so wenig wird, wie man zuletzt von einem Apfel abhaut, der in Gesellschaften auf der Messerspitze herum geht, um durch sein gänzliches Abfallen den zu bestimmen, der alle frey halten soll.« (ÜdKdJ, S.109)

Durch diese Ambivalenzen wird ein Naheverhältnis zwischen den intellektuellen Romantikern und den Juden hergestellt.²⁵⁸ Als Ergebnis dieses Naheverhältnisses sind in der Rede Achim von Arnims diverse Momente des »uncanny mirroring«,²⁵⁹ wie Katja Garloff es ausdrückt, zwischen Juden und Christen eingelassen. Im Gegensatz zu den im absoluten Widerspruch zur Tischgesellschaft stehenden Philistern, so Achim von Arnim, könnten etwa die Juden in der Tischgesellschaft mit ihrem unernten Wesen für Unterhaltung sorgen, »wenn sein Scherz nicht meist an die unrechte Stelle träfe, wie ein freundschaftlicher Druck, wo man sich zur Ader gelassen hat.« (ÜdKdJ, S.126) Und wenn Arnim den Mitgliedern der Tischgesellschaft zum Abschluss seiner Rede empfiehlt, »die ihnen mitgeteilten Wahrheiten möglichst geheim zu halten, und sich den Genuss zu verschaffen, sie für den ersten Grad einer neuen Freimaurerey zu halten« (ÜdKdJ, S.128), dann setzt er, wenn auch in scherzhaftem Ton, die Tischgesellschaft dem Vorwurf der Heimlichtuerei aus, der historisch immer wieder gegen die Juden geäußert wird.²⁶⁰ So bestand ein dezidierter Anlass der Rede nach

und Juden ist daher zeitgenössisch enger, als es scheint. Siehe dazu Jonathan Hess: *Germans, Jews and the Claims of Modernity*. Yale 2002, S.51–89.

258 Oesterle kann anhand einer Analyse der Schriften des Publizisten Grattenauer zeigen, dass eine vorderhand antisemitische Kritik auf die Figur des romantischen Intellektuellen ausgedehnt werden kann: Denn auch die romantischen Intellektuellen und ihre Theorien stehen – zumindest implizit – im Verdacht, *den* zentralen Wert der bürgerlichen Gesellschaft zu missachten: die Arbeit. »Wäre es denn möglich«, so fragt Oesterle im Anschluss an diese Überlegungen, »zumindest *ein* Motiv des Antisemitismus der Romantiker Achim von Arnim, Clemens Brentano und Adam Müller auch darin zu vermuten, daß sie versuchten von ihrem skandalisierten, ihnen anrühigen Ebenbild Abstand zu gewinnen?«. Siehe Oesterle, *Juden, Philister*, S.86.

259 Garloff, *Figures of Love*, S.432.

260 Dieser Vorwurf der Heimlichtuerei mündete spätestens in der Weimarer Republik in die These von der jüdisch-freimaurerischen Weltverschwörung, wie sie etwa in *Das Verbrechen der Freimaurerei. Judentum, Jesuitismus, Deutsches Christentum* (1921) von Alfred Rosenberg formuliert wird. Zu dieser historisch immer wieder gezogenen Verbindung siehe Johannes Rogalla von Bieberstein: *Der Mythos von der Verschwörung: Philosophen,*

eigener Aussage darin, dass Arnim in der Zeitung las, »daß sich in Wien eben so wie durch Frankreich eine heimliche Verbindung der Juden zu allerley böser That bemerken lasse« (ÜdKdJ, S. 108). Und schließlich ist die gesamte Rede, seine ›Experimente‹, die vom Wunsch getrieben sind, in immer tiefere Schichten des jüdischen Körpers vorzudringen, Ausdruck einer durch das Unheimliche hervorgetriebenen Wissgier, die der den Juden unterstellten Neugier wiederum nur allzu verwandt ist.

Helfer schließt aus ähnlichen Beobachtungen, dass *Ueber die Kennzeichen* eine semiotische Theorie des ›Jüdischen‹ formuliert. ›Der Jude‹, wie ihn Arnim definiert, ist reine Projektionsfläche für die Idiosynkrasie der Judenfeinde; die »Verkehrtheit der Juden« (ÜdKdJ, S. 126)²⁶¹ ist abhängig vom Standpunkt des Betrachters. Wird dieser nicht eindeutig fixiert, ist der so lediglich relational definierte Jude unendlich wandlungsfähig.²⁶² ›Der Jude‹ fungiert bei Arnim so »as the universal signifier of whatever is disagreeable to Christians«.²⁶³ Damit ist der Text Arnims ein Vorläufer der Transformation des Antijudaismus zum Antisemitismus im Sinne eines ›kulturellen Codes‹, der zum Kennzeichen einer politischen Philosophie und einer spezifischen Weltanschauung werden sollte.²⁶⁴ Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird sich das ›Jüdische‹ als Signifikant vom Judentum als Religion bzw. den Juden als konkrete gesellschaftliche Gruppe zunehmend lösen. Konkretisieren wird sich diese ›Ablösung‹ in der Idee des ›jüdischen Geistes‹. Diese entwickelte sich tatsächlich bereits Anfang des 18. Jahrhunderts, wenn sie ihren späteren Siegeszug durch weite Teile der Gesellschaft auch erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts antrat.²⁶⁵ Wie die ›jüdische Mimikry‹ ist das

Freimaurer, Juden, Liberale und Sozialisten als Verschwörer gegen die Sozialordnung. Wiesbaden 2008.

²⁶¹ Achim von Arnim vergleicht die »Verkehrtheit der Juden« mit der »Beschaffenheit des Lauchs«, »welches nach einem alten nordischen Räthsel sein Gesicht zur Hölle kehrt und seine Füße zur Sonne« (ÜdKdJ, S. 126) und stellt gleich darauf Mutmaßungen an, ob das »viele Lauchessen« bei den Juden mit dieser verkehrten »inneren Natur« (ÜdKdJ, S. 126) zusammenhängen könnte.

²⁶² »Arnim concedes that no Jewish essence exists, that ›the Jew‹ simply is whatever the Christian dislikes.« Vgl. Garloff, *Figures of Love*, S. 432.

²⁶³ Helfer, *Word*, S. 64.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 57f.

²⁶⁵ Vgl. Steven E. Aschheim: *Culture and Catastrophe. German and Jewish Confrontations with National Socialism and Other Crises.* New York 1996., S. 45.

Konzept des ›jüdischen Geistes‹ eng mit der Emanzipationsgeschichte der jüdischen Minderheit verknüpft. Jenen, welche negative Effekte der Integration der jüdischen Minderheit in die Mehrheitsgesellschaft fürchteten, gab die Konstruktion des ›jüdischen Geistes‹ ein weiteres Argument gegen die Emanzipation in die Hand. Auch wenn die Juden weiterhin als *die* Verkörperung des sogenannten ›jüdischen Geistes‹ gelten, wird dieser in der Vorstellung der Antisemit/inn/en auch Nicht-Juden ›befallen‹ können.²⁶⁶

Eine eindeutige Grenzziehung zwischen ›Jüdischem‹ und ›Christlichem‹ ist im Kontext grotesken Schreibens von *Ueber die Kennzeichen des Judentums* nicht zu erwarten. Die Wissenschaft mit ihrem Potential eindeutige Grenzen festzulegen wird von Arnim lediglich in satirischer Absicht eingeführt, um sie im weiteren Verlauf durch Darstellung absurder ›Experimente‹ zu konterkarieren. Das soll keineswegs als Anlass über die Spekulation ›subversiven‹ Potentials von *Ueber die Kennzeichen des Judentums* dienen, und schon gar nicht spricht es den Text vom Vorwurf der frühantisemitischen Judenfeindschaft frei. Es zeigt vielmehr, wie in Achim von Arnims Rede bereits die für den modernen Antisemitismus typische Oszillation des Judenbildes zwischen Eindeutigkeit und Ambivalenz, grotesker Wandelbarkeit und stereotyper Fixierung, Sicht- und Unsichtbarkeit angelegt ist. Die von antisemitischen Texten häufig erzeugte Ambivalenz des Judenbildes wird in einer spezifischen Wendung selbst als Ergebnis jüdischer Manipulationen interpretiert. Mit dieser Operation ist die Ambiguität der um die Frage der ›jüdischen Unsichtbarkeit‹ kreisenden Texte keineswegs aufgehoben. Sie bleibt bestehen und dient als Vorwand für immer weitere – vermeintlich zur letztlichen Auflösung der als jüdisch kategorisierten Uneindeutigkeiten notwendige – scherzhaft als ›wissenschaftlich‹ gerechtfertigte Gewaltmaßnahmen, die auf der Suche nach ›neuen jüdischen Kennzeichen‹ den jüdischen Figuren mehr als nur sprichwörtlich unter die Haut gehen. Zugleich werden die jüdischen Figuren durch ihre groteske Darstellung von Mitleidsreaktionen ausgeschlossen.

266 Vgl. Aschheim, *Culture*, S. 48. Mehr dazu siehe Kapitel 6.4.

4 Oskar Panizzas groteske Schönheitsoperationen – Die Erzählung *Der operirte Jud'*

1893 veröffentlichte Oskar Panizza die Erzählung *Der operirte Jud'* in einer Erzählensammlung mit dem Titel *Visionen*; die Erzählungen gehören dem um 1900 florierenden »micro-genre«¹ der literarischen Groteske an, das bewusst mit bürgerlichen Konventionen bricht und auf die Irritation bourgeoiser Befindlichkeiten angelegt ist. Oskar Panizzas Texte zeichnen sich durch die Drastik seiner Darstellungen sowie fundamentale Kritik an wilhelminischer Monarchie, katholischer Kirche, bürgerlicher Sexualmoral, zeitgenössischer Wissenschaft und medizinischer Behandlungsmethoden – insbesondere der Psychiatrie – aus.² Kurz vor der Jahrhundertwende war der literarische Provokateur durch einen Literaturskandal zum *enfant terrible* der deutschen Autorenszene aufgestiegen: Dass Panizza für seine kirchenkritische Satire *Das Liebeskonzil* (1894) wegen Blasphemie angeklagt und zu einer einjährigen Haftstrafe verurteilt wurde,³ rief in den Intellektuellen- und Künstlerkreisen des zeitgenössischen Deutschlands große Empörung hervor.⁴ Zahlreiche prominente Künstler der Jahrhundertwende nahmen

1 Joela Jacobs: *Assimilating Aliens. Imagining National Identity in Oskar Panizza's Operated Jew and Salomo Friedlaenders Operated Goy*. In: Ulrike Kückler [u. a.] (Hrsg.): *Alien Imaginations. Science Fiction and Tales of Transnationalism*. New York/London 2015, S. 57–71, hier S. 58. Panizzas Texte werden einerseits im Kontext fantastischen Schreibens verortet, aber auch immer wieder allgemein mit einer Ästhetik des Grotesken in Zusammenhang gebracht, aber selten wird diese Affinität zur Groteske systematisch reflektiert; stellvertretend für viele vgl. Bachmann, *Fallgeschichten*, S. 22. Für eine Definition des Grotesken, vgl. Kapitel 3, 8.

2 Zu Werk und Biografie Panizzas vgl. Michael Bauer: *Oskar Panizza. Ein literarisches Porträt*. München 1984, sowie Peter D. G. Brown: *Oskar Panizza. His Life and Works*. New York [u. a.]. 1983.

3 Die Anklage lautete auf »Vergehen wider die Religion verübt durch die Presse« (§ 166, Reichsstrafgesetzbuch). Näheres dazu vgl. Bauer, *Panizza*, S. 15–18 sowie 151–158.

4 Der Prozess, der »inquisitorische Züge« annahm, erzeugte erhebliche Medienresonanz. Während des Prozesses meldeten sich diverse zeitgenössische Autoren wie Theodor Fontane, Thomas Mann, Michael Georg Conrad, Irma von Troll-Borostyani, Theodor Lessing und Hermann Bahr öffentlich zu Wort, um sich für oder gegen Panizza auszuspre-

zu dem streitbaren Schriftsteller Stellung: Walter Benjamin nennt ihn einen »bodenständige[n] *decadent*« und »großen Erzähler[...]«,⁵ für Kurt Tucholsky ist Panizza »der frechste und kühnste, der geistvollste und revolutionärste Prophet seines Landes, [...] gegen den Heine eine matte Zitronenlimonade genannt werden kann«,⁶ Georg Grosz widmet Panizza eines seiner spektakulären grotesken Ölgemälde⁷ und Theodor Fontane urteilt über den Skandalautoren: »Entweder müsste ihm ein Scheiterhaufen oder ein Denkmal errichtet werden. Unser Publikum müsste endlich lernen, daß der Unglauben auch seine Helden und Märtyrer hat.«⁸

1914 wurden *Der operirte Jud*⁹ und andere ausgewählte Erzählungen Panizzas in dem Band *Visionen der Dämmerung* neu aufgelegt. Die Erzählensammlung erschien als Teil einer Reihe mit dem Titel *Galerie der Phantasten*, die von dem »literarisch als auch politisch eher zweifelhafte[n]«⁹ Autor Hanns Heinz Ewers herausgegeben wurde.¹⁰ Ewers

chen, siehe Ariane Totzke: *Schwindsüchtige Erlöser, psychotische Pfaffen und der ›Fall Barbin‹*. Oskar Panizzas ästhetischer Vandalismus im Deutschen Kaiserreich. In: Tim Lörke und Robert Walter-Jochum (Hrsg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien*. Göttingen 2015, S. 277–295, hier S. 277f.

5 Walter Benjamin: *Panizza*. In: Ders.: *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über die deutschsprachige Literatur*. Frankfurt a. M. 2007, S. 158–165, hier S. 163.

6 Ignaz Wrobel [d. i. Kurt Tucholsky]: *Oskar Panizza*. In: Kurt Tucholsky: *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*, hrsg. v. Antje Bonitz [u. a.] Bd. 4. Reinbek bei Hamburg 1996. (Erstmals erschienen in der Freiheit vom 02.07.1920), S. 301–304, hier S. 301.

7 *Das Gemälde mit dem Titel Widmung an Oskar Panizza* (1918/1917) befindet sich seit 1949 in der Staatsgalerie Stuttgart. Permalink: <https://www.staatgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/04B9A380494146E06B7118AD-8FE5BE99.html>, vgl. dazu auch Dietrich Kuhlbrodt: *Panizzas Gegenwart*. In: Uwe Böttjer (Hrsg.): *Oskar Panizza und die Folgen. Bilder und Texte zur Wiederaufführung seines Liebeskonzils*. Brunsbüttel o. J., S. 10–24, hier S. 18; Jack Zipes: *A Note on Georg Grosz's Painting ›Dedication to Oskar Panizza‹*. In: Ders.: *The Operated Jew. Two Tales of Anti-Semitism*. New York/London 1991, S. xi.

8 Brief von Theodor Fontane an Maximilian Harden vom 22.07.1895. In: *Merkur* 10 (1956), S. 1094–1095, hier S. 1095.

9 Magdalena Maria Bachmann: *Der Psychiater als Literat – der Literat als ›Psychopat‹ – der ›Psychopat‹ als Psychiater. Zu den Fallgeschichten des Falls Oskar Panizza. Mit einem Seitenblick auf Foucaults Hermaphroditismus*. In: Thomas Wegmann und Martina King (Hrsg.): *Fallgeschichte(n) als Narrativ zwischen Literatur und Wissen* (Innsbrucker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 84). Innsbruck 2016, S. 195–223, hier S. 201.

10 Hanns Heinz Ewers ist der wohl erfolgreichste Autor der sogenannten »deutschsprachigen Phantastik«, die zwischen 1890 und 1940 ihre Blütezeit erlebte. Ewers ließ sich nicht

konnte beim Lesepublikum offensichtlich keine Bekanntschaft mit dem ehemals berühmt-berüchtigten Skandalautor Panizza voraussetzen, schließlich stellt er dem Sammelband ein Vorwort von Hannes Ruch mit dem Titel *Wer war Oskar Panizza?* voran, um den Schriftsteller beim Lesepublikum einzuführen. Durch die Aufnahme in Ewers Reihe *Galerie der Phantasten* werden die Erzählungen des mittlerweile weitgehend vergessenen Autors in den Kontext trivialer Schauerliteratur gestellt und einer eher simplifizierenden Lektüre zugeführt.¹¹ Ewers ›normalisierte‹ außerdem die exzentrische Rechtschreibung der Erstpublikation¹² und griff darüber hinaus in die Texte ein, wo er Fehlleistungen des Autors oder Missgeschicke des Setzers vermutete, da er sich laut Nachwort genötigt fühlte, im Sinne der besseren Verständlichkeit das »Tohuwabohu«, das in Panizzas Texten herrsche, »zu reinigen«.¹³ Um Erlaubnis für seine Eingriffe brauchte er den Autor nicht zu bitten, dieser war bereits 1905 für geisteskrank erklärt und gegen seinen Willen entmündigt worden, nachdem er sich zuvor freiwillig in die Psychiatrie hatte einweisen lassen. Fast 17 Lebensjahre bis zu seinem Tod durch

nur im Ersten Weltkrieg für die deutschsprachige Kriegspropaganda einspannen, sondern diente sich in den 1930er-Jahren auch der NSDAP an; er schrieb – laut Ewers' eigenem Zeugnis auf persönliche Anregung Hitlers hin – den ideologisch einschlägigen Roman *Horst Wessel. Ein deutsches Schicksal* (1932). Später allerdings fiel Ewers bei den Nationalsozialisten in Ungnade und seine Bücher wurden verboten, siehe Malte Fischer: *Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*. In: Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur 3 (Phantastische Bibliothek Bd.17). (1978), S.93–130, hier S.103–107 sowie 119f.

11 Vgl. Bachmann, *Fallgeschichten*, S. 201.

12 Im Folgenden wird die ursprüngliche Fassung von 1893 zugrunde gelegt (Oskar Panizza: *Der operierte Jud'*. In: Ders.: *Visionen. Skizzen und Erzählungen*. Leipzig 1893, S.182–227. Permalink: <https://worldcat.org/oclc/1158276784> (Zugriff: 03.07.2021) und als DoJ im Fließtext abgekürzt zitiert.

13 In dem Nachwort der Erzählensammlung erklärt Ewers die Notwendigkeit die unautorisierten Korrekturen damit, dass Panizzas »Sprachbehandlung [...] so jämmerlich, so niederschmetternd schlecht [ist], daß man oft seinen eigenen Augen nicht traut! Hier – und nur hier – ist er ›Anhänger der Schule‹ – ist er der alte Naturlist! Er schreibt, wie er spricht – – und er spricht abscheulich!« siehe Hanns Heinz Ewers: *Zum Epilog. Ein paar Worte des Herausgebers*. In: Oskar Panizza: *Visionen der Dämmerung. Einleitung von Hannes Huch und 16 Bildern von P. Haase*. München/Leipzig 1914, S.375–380, hier S.377, Permalink: <https://www.worldcat.org/title/visionen-der-dammerung/oclc/1102239006> (Zugriff: 03.07.2021)

einen Schlaganfall 1921 verbrachte der an Verfolgungswahn leidende ehemalige Psychiater Panizza in einem Sanatorium in Bayreuth.¹⁴

Auch Panizzas Erzählung kann – wie schon Achim von Arnims Rede *Über die Kennzeichen des Judenthums*¹⁵ – als eine Reaktion auf den Emanzipationsschub für die jüdische Minderheit Deutschlands gedeutet werden: Mit Gründung des deutschen Reiches 1871 entstand erstmals ein geeinter deutscher Nationalstaat,¹⁶ in dem auch einheitliche Gesetze für Juden gelten sollten. Daher mussten die unterschiedlichen rechtlichen Bedingungen der Einzelstaaten angepasst werden. Die Reichsverfassung von 1871 erhob alle deutschen Juden zu gleichberechtigten deutschen Bürgern. Allerdings waren sie de facto nach wie vor aus einigen wichtigen gesellschaftlichen Bereichen beinahe völlig ausgeschlossen: Juden konnten keine Diplomaten und Offiziere werden, auch der Volksschuldienst und der Aufstieg in Hof- und Regierungsämter sowie höhere Posten im Justizwesen und Wissenschaft waren ihnen weitgehend verwehrt.¹⁷ Diesem informellen Ausschluss kommt auch in der Erzählung Panizzas eine große Bedeutung zu, ist er doch Anlass für die Bemühungen des deutsch-jüdischen Protagonisten, sich an die körperlichen und habituellen Normen der christlichen Mehrheitsgesellschaft anzugleichen, von der er ansonsten qua antisemitischem Vorurteil ausgeschlossen bliebe.

14 Die Wahnideen Panizzas wurden durch behördliche Observationen und Schikanen infolge von Streithändeln, in die Panizza mit Münchner Passanten geraten war, verstärkt, vgl. dazu Bauer, *Panizza*, S. 217–221, insb. S. 218. Als ›Beweis‹ für die Geisteskrankheit Panizzas werden im Entmündigungsbeschluss unter anderem auch Panizzas Texte herangezogen. Die Skandalschrift *Das Liebeskonzil*, »in welcher Panizza mit maßlosem Cynismus Gott Vater, Christus, Maria in geradezu unflätiger Weise darstellt« sowie seine Exilschrift *Parisjana*, »in der er den deutschen Kaiser und das deutsche Volk maßlos beschimpft«, waren für das Gericht eindeutige Hinweise auf einen zerrütteten Geisteszustand, siehe Entmündigungsbeschluss vom 28.03.1905, S. 5–7/ Staatsarchiv München, AG 21 561/ zit. nach Bauer, *Panizza*, S. 220. Zur Entmündigung Panizzas im Kontext des zeitgenössischen Diskurses um den ›Wahnsinn‹ vgl. Uwe Spörl: *Die Entmündigung eines Autors Oskar Panizza als unzurechnungsfähiges ›Genie‹*. In: Michael Niehaus [u. a.] (Hrsg.): *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewusstseinszustände seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1998, S. 237–263, insb. S. 258–263.

15 Vgl. dazu die ersten Seiten von Kapitel 3

16 Vgl. Holz, *Nationaler Antisemitismus*, S. 167.

17 Vgl. Bergmann, *Geschichte*, S. 51, sowie Thomas Gräfe: *Antisemitismus in Deutschland 1815–1918. Rezensionen – Forschungsüberblick – Bibliographie*. Norderstedt 2016, S. 194.

Tatsächlich hatte sich mit der rechtlichen Gleichstellung der Juden der Antisemitismus in Deutschland noch lange nicht erledigt. Durch die Gründerkrise 1873–1879 wurde der Liberalismus als Weltanschauung zunehmend desavouiert¹⁸ und ein antiliberaler Kurswechsel vollzog sich.¹⁹ Nicht nur der Nationalismus erhielt Aufwind – auch der an den säkularen Nationalismus anknüpfende Antisemitismus erstarkte von Neuem.²⁰ Schon zu Beginn der Krise wurden seit der rechtlichen Gleichstellung vermehrt antisemitische Artikel verbreitet, aber ab 1879 kam es zu einer regelrechten »Flut an antisemitischen Publikationen, Versammlungen bis hin zu Pogromen [...]«.²¹ 1878 wurde mit der ›christlich-sozialen Arbeiterpartei‹ des Hof- und Dompredigers des Kaisers, Adolf Stoecker, die erste antisemitische Partei Deutschlands gegründet.²² 1879 entzündete an dem *Unsere Aussichten* betitelten Artikel Heinrich Treitschkes der sogenannte ›Berliner Antisemitismus‹-Streit. Der Aufsatz des ehemaligen Liberalen und renommierten Historikers Treitschke kann als »Schlüsseltext«²³ des deutschen Antisemitismus gelten, denn er machte die antisemitische Ideologie gewissermaßen ›salonfähig‹ und sorgte solchermaßen dafür, dass sie sich weiter in bürgerliche Kreise ausbreitete.²⁴ Auf das Jahr 1879 fällt auch die Einführung des Begriffes ›Antisemitismus‹ in den politisch-gesellschaftlichen Diskurs, den der Journalist Wilhelm Marr durch seine Propagandaschrift *Der Sieg des Judenthums über das Germanentum* (1879) und die Gründung der ›Antisemitenliga‹ bekannt machte.

18 Vgl. Holz, *Nationaler Antisemitismus*, S.170.

19 Vgl. Bergmann, *Geschichte*, S.40.

20 Vgl. Holz, *Nationaler Antisemitismus*, S.171.

21 Ebd., S.165. Allerdings nahm die Gewalt gegen Juden noch nicht die Form terroristischer Anschläge und gezielter Ermordungen an, wie später in der Weimarer Republik. Genauso wie die immer wieder stattfindenden Boykotte jüdischer Läden waren die häufig in Kleinstädten ausbrechenden Ausschreitungen weder zentral organisiert noch auf die Vernichtung oder endgültige Vertreibung der Juden angelegt: Die Botschaft an die Juden lautete schlicht, »dass sie in der Gemeinschaft vor Ort nicht auf Akzeptanz als Gleichberechtigte hoffen konnten, unabhängig davon, ob sie bereits emanzipiert und assimiliert waren oder nicht.« Gräfe, *Antisemitismus*, S. 198. Die Antisemit/inn/en fachten solche Gewaltausbrüche durch ihre Propaganda an, doch wagten sie es (noch) nicht, sich zu solchen Ausschreitungen zu bekennen, vgl. ebd., S.192.

22 Vgl. Holz, *Nationaler Antisemitismus*, S.166.

23 Ebd., S.165.

24 Vgl. ebd., S.173.

Der pseudo-wissenschaftliche Terminus ›Antisemitismus‹ erlaubte es, den modernen Antisemit/inn/en sich vom religiös begründenden Antijudaismus abzusetzen, um sich auf eine vermeintlich ›rationale‹ Form der Judenfeindschaft zu berufen.²⁵ 1881 – nach Ende der Wirtschaftskrise – flaute der Antisemitismus merklich ab; wiewohl aber der Antisemitismus in der Parteipolitik der 1890er-Jahre an Bedeutung verlor, »diffundierte«²⁶ er jedoch als Ideologie in die Wilhelminische Gesellschaft: »Der Radauantisemitismus und seine Verquickung mit materiellen Interessen«, so der Befund Bergmanns, »machten im nationalgesinnten Bürgertum des Kaiserreichs einem ›idealen Antisemitismus‹ Platz, der die Judenfrage auf das ›völkisch-sittliche‹ Gebiet übertragen wollte.«²⁷ Tatsächlich gewann der »rassistische Volkstumsgedanke«²⁸ vor dem Ersten Weltkrieg immer mehr an Popularität. Ein großer Teil des zeitgenössischen intellektuellen, politischen und populärwissenschaftlichen Diskurses bewegte sich um Fragen der ›Rasse‹ und Ethnizität;²⁹ die zeitgenössische Rassenkunde behauptete Menschen anhand von anthropologischen, biologischen, physiognomischen und statistischen Kriterien³⁰ unterschiedlich bewerteten ›Rassen‹ zuordnen zu können.³¹ In Deutschland, das im Verhältnis zu England und Frankreich wenig Überseekolonien erworben hatte und diese auch nur für relativ kurze Zeit halten konnte, wurde die Kategorie ›Rasse‹ überwiegend – wenn auch keineswegs ausschließlich – in Zusammenhang mit der sozialen Minderheit der Juden diskutiert. Trotz des kleinen Anteils, den die Juden und Jüdinnen an der deutschen Gesamtbevölkerung stellten – um 1900 war bloß ein Prozent der deutschen Bevölkerung jüdischen Glaubens³² – wurden sie von den Antisemit/inn/en als eine interne

25 Vgl. ebd., S.166.

26 Bergmann, *Geschichte*, S.47.

27 Ebd., S.48

28 Ebd., S.46.

29 Vgl. John M. Efron: *Defenders of the Race. Jewish Doctors and Race Science in Fin-de-Siècle Europe*. New Haven/London 1994, S.1 sowie S.x.

30 Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Anthropologie und Medizin zunehmend ›mathematisiert‹, was den Rassekundlern zusätzliche, vermeintlich empirisch gedeckte Argumente an die Hand gab, vgl. Rachel E. Boaz: *In Search of ›Aryan Blood‹ Serology in Interwar and National Socialist Germany*. Budapest/New York 2012, S.9.

31 Vgl. Efron, *Defenders*, S.15.

32 Vgl. ebd., S.16.

Bedrohung für die noch junge deutsche Nation dargestellt. Stoecker bezeichnet die Minderheit der Juden in einer seiner notorischen antisemitischen Reden vom 18. September 1879 zur ›Judenfrage‹ als »Volk im Volke, ein Staat im Staate, ein Stamm für sich unter einer fremden Race.«³³ Die Idee, dass Juden eine distinkte, fremde, gegenüber Nicht-Juden minderwertige ›Rasse‹ wären, gewann nicht zuletzt im Zuge der Entwicklung pseudo-wissenschaftlicher Rassetheorien zunehmend intellektuelles Prestige und gesellschaftliche Akzeptanz.³⁴ Durch die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinenden Schriften Joseph Arthur de Gobineaus *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853/55), Paul de Lagardes *Deutsche Schriften* (1878) sowie Houston Stewart Chamberlains *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* (1899) wurde der rassistisch-völkische Antisemitismus weiter popularisiert.³⁵

Häufig wurden die Rassetheorien von Medizinern, die sich entsprechende Methodologie und Wissen als Autodidakten oder durch die Instruktion von Kollegen angeeignet hatten, (weiter-)entwickelt.³⁶ Die von dem Arzt und Psychiater Panizza verfasste Erzählung *Der operirte Jud'* stützt sich stark auf diese um 1900 verbreitete Idee einer fremdartigen jüdischen ›Rasse‹. Die Darstellungen des Protagonisten Faitel Itzig beziehen sich auf zeitgenössisch gängige Vorstellungen einer ›rassisch‹ bestimmten Physiognomie³⁷ und den damit landläufig verbundenen Krankheiten und Pathologien.³⁸ Das machte die Erzählung in hohem Maße für das nationalsozialistische Judenbild anschlussfähig.

33 Adolf Stoecker: *Erste Rede*. In: Ders.: *Das moderne Judenthum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-sozialen Arbeiterpartei*. Berlin 1880, S. 4–20, hier S. 17.

34 Vgl. Efron, *Defenders*, S. 3

35 Vgl. Bergmann, *Geschichte*, S. 49.

36 Vgl. Efron, *Defenders*, S. 11.

37 Schon seit der frühen Moderne versuchte die Anthropologie die ›Rasse‹ von Individuen anhand physiognomischer Eigenschaften zu bestimmen, wie die Form der Nase, die Größe des Schädels, die Farbe von Haut, Augen und Haaren, vgl. Boaz, ›*Aryan Blood*‹, S. 9.

38 Vgl. zu den angeblich spezifischen, degenerativen Krankheiten der Juden vgl. Hödl, *Pathologisierung*, insb. S. 119–232, sowie John M. Efron: *Medicine and the German Jews. A History*. New Haven [u. a.]. 2001, S. 105–150.

4.1 Eine wandelnde Judenkarikatur

Die Hauptfigur der Erzählung *Der operirte Jud'* ist schon durch ihren Namen Faitel Itzig Stern³⁹ als Jude ausgewiesen⁴⁰ und vereint zudem nahezu sämtliche antisemitische Klischeevorstellungen vom ›jüdischen Körper‹ auf sich.⁴¹ Er scheint als ›wandelnde Judenkarikatur‹ geradezu einem der zahlreichen zeitgenössischen antisemitischen Zeitschriften entschlüpft: Malte Fischer bezeichnet Panizzas Erzählung als »eine Explosion wütenden Antisemitismus [...], wie er in dieser Drastik wohl nur noch vom Stürmer erreicht worden ist«. ⁴² Die ausführlichen Schilderungen der körperlichen und sprachlichen Eigenarten des Heidelberger Medizinstudenten Faitel Itzigs nehmen ganze acht Seiten der in der Erstpublikation insgesamt 45 Seiten umfassenden Erzählung ein und steigern sich in einem Modus der Überbietung zeitgenössischer antisemitischer Stereotype ins Monströse. Faitel wird etwa nicht nur als klein und untersetzt beschrieben,⁴³ er leidet laut Erzähler zudem unter einer »rhombischen Verschiebung« (DoJ, S.183) seiner »Hühnerbrust«, ⁴⁴ Plattfüßen⁴⁵ und den im 19. Jahrhundert als typisch jüdisch geltenden »Säbelbeinen« (DoJ, S.184); seine »Stirn- und Wangenhaut«

39 Nicht von ungefähr erinnert der Vorname des Protagonisten an die antisemitisch gezeichnete Figur Feitel Itzig aus Gustav Freytags Erfolgsroman *Soll und Haben* (1855). Der Zuname ›Stern‹ könnte auf den Davidstern verweisen und damit auf ein jüdisches Identifikationssymbol, das in diesem Fall Faitel als Juden kennzeichnet; bekanntermaßen wurde der Davidstern im NS-Staat tatsächlich als ›Judenstern‹ zu einem solchen Identifizierungsmerkmal gemacht.

40 Dietz Bering: *Der Name als Stigma: Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933*. Stuttgart 1988, sowie Matthias Richter: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933). Studien zu Form und Funktion*. Göttingen 1995.

41 Zur Konstruktion des ›jüdischen Körpers‹ vgl. Sander L. Gilman: *The Jew's Body*. New York/London 1991; Klaus Hödl: *Der ›jüdische Körper‹ als Stigma*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Umgang mit dem ›Anderen‹. Juden, Frauen, Fremde* (Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek Bd.32). Wien [u. a.] 1996, S. 212–230; Hödl, *Pathologisierung* sowie Jütte, *Leib*, S. 31–92.

42 Fischer, *Phantastik*, S.102.

43 Zu den den Juden nachgesagten geringeren durchschnittlichen Körpergröße im Vergleich zur Mehrheitsgesellschaft, vgl. Hödl, *Pathologisierung*, S.254f.

44 Zum angeblich geringen Brustumfang der Juden, der als Zeichen der Feminisierung gedeutet wurde, vgl. Ebd., S.168f.

45 Zu den vermeintlich unter Juden besonders verbreiteten Plattfüßen, vgl. Hödl, *Pathologisierung*, S.169–171 sowie Gilman, *Body*, S. 43f., 46, 51f. und 56f.

weist einen leicht gelblichen Farbton auf (vgl. DoJ, S.184);⁴⁶ neben den schwarzen »Sechserlöckchen«⁴⁷ sowie Lippen, die – ebenfalls im Einklang mit zeitgenössischen Stereotypen⁴⁸ – als »fleischig und überfältig« (DoJ, S.184) beschrieben werden, fehlt auch die für antisemitische Karikaturen charakteristische »jüdische Nase«⁴⁹ in der Darstellung Faitels nicht (DoJ, S.184).

Jedoch nicht nur in physiognomischer, sondern auch in pathognomischer Hinsicht wirkt Faitel geradezu wie eine Collage antisemitischer Stereotype: Der schräge Brustkasten erzeugt zusammen mit der infolge dieser Missbildung schief sitzenden Kleidung den Eindruck, Faitel – der aufgrund seiner Deformation Schwierigkeiten hat, das Gleichgewicht zu halten – »gehe im Diagonal« (DoJ, S.183).⁵⁰ Faitels Gang ist zudem in höchstem Maße kurios, denn er hebt »immer beide Schenkel fast bis zur Nabelhöhe beim Gehen, so daß er mit dem Storch einige Ähnlichkeit hatte« (DoJ, S.185). Der Vergleich mit dem Storch resultiert in Verbindung mit den zahlreichen weiteren tierischen und pflanzlichen Attributen, mit welchen der jüdische Protagonist im weiteren Verlauf

46 »Neben der Krätze und dem Favus sollte schon die »blaßgelbe« Hautfarbe [...] Juden als besonders krankheitsanfällig auszeichnen. Galt sie anfangs noch als eine Folge ihrer Existenzverhältnisse, so verdichtete sich diese Zuschreibung mit dem Aufkommen der Rassenlehre nach und nach zum rassischen Merkmal und zum pathologischen Befund.« Siehe Hödl, »*jüdische Körper*«, S.222.

47 Lange Zeit galt »Rot« als für Juden typische Haarfarbe, in der frühen Neuzeit aber wurde das Rot langsam durch Schwarz ersetzt, im 18. Jahrhundert konnten etwa Johann Caspar Lavater oder Jakob Michael Reinhold Lenz schon als allgemein bekannt voraussetzen, dass Juden überwiegend schwarzes, krauses Haar hätten, vgl. Jütte, *Leib*, S.80f.

48 Vgl. allgemein Jütte, *Leib*, S.48–51 und Hödl, *Pathologisierung*, S.259–264. Direkt auf Panizzas Erzählung bezogen vgl. Gilman, *Body*, S.203f.

49 Vgl. Gilman, *Body*, S.4 sowie S.179–181, sowie Jütte, *Leib*, S.36–48.

50 Eine solche aus der vertikalen Körperachse in eine Schräglage gebrachte Haltung gehört zu den Darstellungskonventionen für jüdische Figuren auf den Bühnen des 19. Jahrhunderts; im Unterschied zu anderen Figuren sind diese oft durch eine schiefe Haltung und unförmige Kostüme charakterisiert, vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: *Judenrollen und Bühnenjuden. Antisemitismus im Rahmen theaterwissenschaftlicher Fremdeitsforschung*. In: Werner Bergmann und Mona Körte (Hrsg.): *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Berlin 2004, S.315–351, hier S.324.

der Erzählung belegt wird,⁵¹ in einer für antisemitische Darstellungen typischen Dehumanisierung.⁵²

Nicht zuletzt entspricht auch Faitels Sprachgebrauch antisemitischen Vorstellungen von jüdischer Sprechweise; das von Faitel erzeugte Sprachgemisch wird als ebenso monströs wie sein Körper beschrieben.⁵³ Der Erzähler charakterisiert es als eine Mischung aus »Pfälzerisch, semitischem Geknänge, französischen Nasal-Lauten und einigen hochdeutsch mit offener Mundstellung vorgebrachten, glücklich abgelauchten Wortbildungen« (DoJ, S.188), welche von tierisch und mechanisch anmutenden Lauten durchsetzt ist (vgl. DoJ, S.186f.). Damit wird die im 19. Jahrhundert durch Richard Wagners Schrift *Das Judenthum in der Musik* (1850) popularisierte Fantasie eines spezifisch jüdischen Tonfalls und Sprechmelodie aufgegriffen.⁵⁴ Die wiedergegebene direkte Rede Faitels weist zahlreiche jener Merkmale auf, die laut Matthias Richter in der Tradition des ›Literaturjiddischen‹ verankert sind: Literaturjiddisch ist gekennzeichnet durch eine vom Hochdeutschen abweichende Syntax, die das finite Verb in eine nicht-finale Stellung im Gliedsatz bringt, kontrahierte Formen sowie eingestreute Hebräismen bzw. Jiddismen.⁵⁵

51 In diese Reihe der Assoziationen Faitels mit tierischen und pflanzlichen Eigenschaften fällt etwa das »Gazellen-Auge von kirsch-ähnlich gedämpfter Leuchtkraft« (DoJ, S.183), das Faitel laut Erzähler auszeichnet und der Vergleich Faitels mit einem zu zähmenden Zirkuspferd (vgl. DoJ, S.210) oder einem Hund, dem zur Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit ein »Stachelhalsband« (DoJ, S.197) umgelegt wird.

52 Vgl. Kapitel 8.2.

53 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S.62–63.

54 Vgl. Dazu auch Gilman, *Body*, S.203. Gebündelt finden sich diese Zuschreibungen in Richard Wagners erstmals 1850 erschienener Schrift. Die darin formulierten Stereotype betreffend die ›jüdische Sprache‹ wurden in zahlreichen antisemitischen Schriften wiederholt und verfestigt, vgl. Richter, *Sprache*, S.71–78; vgl. dazu auch Kapitel 6.2.

55 Vgl. etwa die Analyse der Sprache der als jüdisch markierten Figuren bei Wilhelm Raabe in *Der Hungerpastor*, siehe Richter, *Sprache*, S.100. ›Literaturjiddisch‹ überschneidet sich nur teilweise mit Merkmalen eines zeitgenössisch tatsächlich gesprochenen Jiddisch. Die Spracheigentümlichkeiten literarischer Judenfiguren beziehen sich vielmehr stärker auf die spezifisch literarische Tradition der Judendarstellung, Literaturjiddisch ist daher, so Richter, »ein fiktionales jüdisches Idiom.«, siehe ebd., S.98. Literaturjiddisch muss nicht notwendigerweise in diffamierender Absicht eingesetzt werden. Dafür dass ein solche Abwertung aber in *Der operirte Jud* der Fall ist, sprechen zwei Umstände, die Richter als Gradmesser der judenfeindlichen Ausrichtung einer solchen sprachlichen Charakterisierung heranzieht: Einerseits ist Faitel der Einzige, der durch dialektale Eigenheiten charakterisiert wird. Der

Mit *Über die Kennzeichen des Judenthums* Achim von Arnims hat *Der operirte Jud'* bezüglich seiner Judendarstellung gemein, dass der ›jüdische Körper‹ als im höchsten Maße grotesker Körper dargestellt wird.⁵⁶ In der Beschreibung Faitels dominieren – wie laut Bachtin für groteske Körperdarstellungen typisch – Körperöffnungen und -höhlungen sowie Extremitäten, die über die Kontur der Silhouette des ›klassischen Körpers‹ hinausragen.⁵⁷ Darunter fallen etwa die Nase, die wulstigen Lippen und eine »bläulich-rothe, fette Zunge«, die, so die wörtliche Formulierung, »oft zur Unzeit herauskam« (DoJ, S. 186); hinzu kommt die für groteske Körper charakteristische Absonderung von Körperflüssigkeiten wie Schweiß und Speichel – Faitel, so beschreibt es der Text, rinnen fast immer »Schweißtropfen aus den Sechserlöckchen der Stirne« (DoJ, S. 164), seine Augen triefen (vgl. DoJ, S. 184), die »reichliche Speichelabsonderung« Faitels wird sogar wiederholt in beinahe wortgleichen Formulierungen erwähnt (DoJ S. 186, DoJ S. 195 sowie vgl. DoJ S. 190). Faitels asymmetrischer Körperbau, die verschobenen Proportionen, die in den Raum stehenden Glieder seines Körpers – sorgen für den Eindruck eines Hybridwesens, deren Teile viel zu disparat und unregelmäßig erscheinen, als dass sie sich zu einer ganzheitlichen Form verbinden könnten. Die mit Nonsense-Wörtern durchsetzte Sprachmischung, in der Faitel sich artikuliert, lässt zudem an die Traditionen der grotesken Sprachentstellung⁵⁸ denken, die durch die Produktion von sprachlicher Absurdität den Fokus von der Wortbedeutung auf die Wortmaterialität verschieben.⁵⁹

Erzähler referiert Faitels Geschichte in Hochdeutsch – die Sprache nicht-jüdischer Figuren wird so gut wie gar nicht in direkter Rede wiedergegeben und wenn doch, dann geschieht das auf Hochdeutsch. So erscheint Faitels Sprechweise doppelt auffällig. Die sprachliche Charakterisierung rundet zusammen mit den weiteren antisemitischen Zuschreibungen das Bild des unlauteren ›Mauscheljuden‹ ab; die Handlung, Konzeption und Figurenkostellatation tragen zu einer Charakterisierung Faitels bei, die im Einklang mit antisemitischen Überzeugungen steht, vgl. ebd., S. 129–132.

56 Vgl. dazu Kapitel 3.5.

57 Zu den Eigenschaften des ›grotesken Körpers‹ vgl. Bachtin, *Rabelais*, S. 359–362 und auch Fuß, *Groteske*, S. 74–76.

58 »Das sinnzertrümmernde Spiel mit der Sprache ist ein durchgängiges Element grotesker Literatur«, siehe Fuß, *Groteske*, S. 136–141, insb. S. 136, sowie S. 339–49.

59 Vgl. ebd., S. 139.

Die Erzählung, die nun auf diese ausführliche Beschreibung des Körpers, der Bewegungsmuster und Sprechweise Faitel Itzig Sterns folgt, ist klar als Assimilationsgeschichte identifizierbar: Faitel versucht sein stereotyp jüdisches Äußeres abzulegen, um die Chance zu erhalten, Teil der ›besseren Gesellschaft‹ Heidelbergs zu werden. Während antijüdische Topoi, die Achim von Arnim in seiner Rede *Über die Kennzeichen des Judenthums* aufnimmt, häufig auf theologischen motivierten Antijudaismus beruhen – der Begriff und die Idee der ›Rasse‹ spielt hingegen bei Arnim noch keine Rolle⁶⁰ –, dominiert bei Panizza ein durch den modernen, rassischen Antisemitismus geprägtes Judenbild. Durch die unterschiedlichen ideologischen Basistheoreme, auf die Bezug genommen wird, unterscheiden sich auch die jeweiligen Ausgangssituationen in den beiden Texten: Achim von Arnims Rede geht von der Beobachtung aus, dass durch den Wegfall herrschaftlich verordneter Abzeichen und durch kulturelle sowie soziale Annäherung von jüdischer Minderheit und nicht-jüdischer Mehrheitsbevölkerung die zweifelsfreie Identifizierbarkeit von Juden gefährdet sei.⁶¹ Dagegen wurde im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Rassentheorien – insbesondere durch die damit verbundene Vorstellung von ›rassety-pischen‹ Physiognomien – die Unterscheidbarkeit Juden/Deutsche vermeintlich wieder gesichert.⁶² Aus Arnims Text spricht einerseits der Wunsch nach einer systematischen Aufstellung eindeutiger körperlicher ›Kennzeichen‹, doch muss er andererseits selbst konstatieren, dass diese »noch keineswegs wissenschaftlich bestimmt« (ÜdKdJ, S.109) seien. Der Autor von *Der operirte Jud'* kann dagegen auf einen im 19. Jahrhundert weitgehend etabliertes Repertoire moderner antisemitischer Stereotype zurückgreifen, die durch zeitgenössische Rassentheorien und darauf basierenden Vermessungen ›jüdischer Körper‹

60 Vgl. Kapitel 3.2.

61 Zwar versucht Arnim durch scherzhaft vorgetragene ›Experimente‹ neue ›jüdische Kennzeichen‹ im Rahmen moderner wissenschaftlicher Verfahren den Körpern von Juden ›empirisch‹ festzumachen, doch bleiben diese bis zu einem gewissen Grad stets uneindeutig, vgl. Kapitel 3.7.

62 Mit dieser Verschiebung von vorwiegend religiösen und nationalen Vorurteilen zu rassistischen Stereotypen begannen sich auch die Zuschreibungen an Juden teilweise zu wandeln: Juden wurden Jack Zipes zufolge jetzt als krank, unangepasst, dämonisch, subversiv und abnormal dargestellt, vgl. Zipes, *Two Tales*, S. 5.

vermeintlich wissenschaftlich belegt sind.⁶³ Durch die Ausstattung des Protagonisten mit den entsprechenden stereotypen Zügen kann der Text ihn eindeutig als Juden markieren. Entsprechend geht die Erzählung Panizzas im Gegensatz zur Rede Achim von Arnims gerade nicht von einer zunehmenden *Unsichtbarkeit*, sondern zunächst von einer Situation der maximalen *Sichtbarkeit* ›des Juden‹ aus.

Die Geschichte Faitels kann als eine Art Umkehrung des Analyseprozesses in Arnims Rede interpretiert werden: Am Höhepunkt der Rede Arnims wird mittels ›chemischer Analyse‹ ein ›reiner Jude‹ hergestellt, mit dem Ziel ›Jüdisches‹ und ›Christliches‹ wieder eindeutig zu trennen. Zu Beginn der Erzählung Panizzas dagegen wird der Protagonist Faitel als eine Art ›reiner Jude‹ präsentiert: Ein Jude, der durch die (Über-)erfüllung zahlreicher antisemitischer Klischees sowohl für die anderen Figuren der Erzählung als auch das zeitgenössische Lesepublikum sofort als solcher identifizierbar ist. Im Verlauf der Handlung wird die Transformation des ›reinen Juden‹ Faitel zu einem ›Gemisch‹ aus Jude und Deutscher geschildert. Die Werkzeuge zu dieser Umwandlung werden wie schon bei Arnim durch die (angewandte) Wissenschaft bereitgestellt. In *Der operirte Jud'* ist es – wie der Titel bereits vermuten lässt – jedoch nicht die Chemie, sondern in erster Linie die Medizin, die durch chirurgische und orthopädische Verfahren den Transformationsprozess ermöglicht. Wie auch im Falle des entsprechend geschulten Achim von Arnim befinden sich die wissenschaftlichen Kenntnisse des studierten Mediziners Panizza ganz auf der Höhe seiner Zeit; er nimmt in seinen Beschreibungen auf neueste medizinische Entwicklungen Bezug; neben der Bluttransfusion – ein Verfahren, das damals noch in den Kinderschuhen steckte⁶⁴ – ist das insbesondere die Ende des 19. Jahrhunderts entstehende Schönheitschirurgie; diese wurde zeitgenössisch tatsächlich nicht zuletzt zur Korrektur von als ›typisch jüdisch‹ wahrgenommenen Körpermerkmalen an jüdischen, aber auch nicht-jüdischen Patient/inn/en eingesetzt.⁶⁵ Damit dient die Wissen-

63 Vgl. Efron, *Defenders*, S.15.

64 Vgl. Boaz, ›*Aryan Blood*‹, S.13–17.

65 Unter den ersten Anwendungsfällen des noch heute praktizierten Verfahrens zur verkleinernden Rhinoplastik fanden sich überwiegend jüdische, aber auch nicht-jüdische Patienten und Patientinnen, die unter als ›jüdisch‹ wahrgenommenen Nasen litten. Das

schaft und ihre praktischen Anwendungen in *Der operirte Jud'* – anders als bei Achim von Arnim – nicht der Aufdeckung der ›jüdischen Identität‹ Faitels, sondern dem Versuch ihrer Verschleierung.

Zur sprachlichen Angleichung Faitels an die Umgebung wird nach Konsultation diverser Experten ein Sprachlehrer mit Hannoveraner Dialekt hinzugezogen, der als eine Art Gegengewicht zu Faitels eigen-tümlicher jiddisch-pfälzisch-französischer Sprechweise wirken soll. Mit seiner Hilfe lernt Faitel Hochdeutsch »wie eine völlig fremde Sprache« (DoJ, S. 188).⁶⁶ Entsprechend werden die hochdeutschen Elemente in Faitels Sprachgemenge vom Erzähler »glücklich abgelauschte[...] Wortbildungen« (DoJ, S. 188) als bloße Imitationen bezeichnet.

Von operativen, kosmetischen und logopädischen Maßnahmen abgesehen versucht sich Faitel auch habituell – bis zur Mimik und Bewegungsweise – an ein mehrheitsgesellschaftliches Ideal anzugleichen, das hier immer noch nicht eindeutig nur als ›deutsch‹, sondern immer auch mitunter noch als ›christlich‹ apostrophiert wird. Faitels Anpassungsversuche beruhen auf genauer Beobachtung und heimlicher ›Kopie‹ des in der Umgebungsgesellschaft beobachteten Verhaltens (vgl. DoJ, S. 199), wie der Erzähler uns wissen lässt: »Immer vigilirte er [Faitel, Anm. K.K.] auf Neues, studierte geheime christliche Züge, copierte Mundverzerrungen, Backenaufblähungen und Agitationes [...]« (DoJ, S. 199). Er lässt sich außerdem »besonders in Damenkreisen, pathetische und sentimentale Dichterstellen vorsagen, und beobachtete scharf Mundstellung, Athmung, Augenaufschlag, Gesten, gewisse Schluchzlaute [...]« (DoJ, S. 205f.), um sie schließlich selbst ausführen zu können. Als weitere Maßnahme lädt Faitel – der mit dem Ergebnis seiner bisherigen Bemühungen unzufrieden ist – sogar Hofchauspieler ein, Darsteller von »Helden und Liebhaber[n]«, um mit ihnen »Romeo-Monologe u. drgl.« (DoJ, S. 206) zu üben.

im Vergleich zu früheren Prozeduren zur Nasenverkleinerung ungefährlichere und schnellere Verfahren, das den Vorteil hatte, dass es keine sichtbare Narbe gab, wurde durch den jüdischen Berliner Arzt Jacques Joseph – in der deutsch-jüdischen Community ›Nosef« genannt – entwickelt, vgl. Gilman, *Body*, S. 183–193.

⁶⁶ Dass auch die assimilierten Juden Deutschlands Deutsch nicht wie eine Muttersprache sprächen, sondern sich des Deutschen vielmehr bloß instrumental bedienten, ist ein ebenfalls im 19. Jahrhundert etabliertes Stereotyp, vgl. Richter, *Sprache*, S. 74–76.

Die Erzählung zeigt Faitel ganz im Sinne des Stereotyps der ›jüdischen Mimikry‹ als begabten Schauspieler und Nachahmer der Deutschen. Sie führt darüber hinaus vor, welche modernen medizinischen Methoden, die entweder bereits oder bald zur Verfügung stehen, die selbst aus dem – im antisemitischen Sinne – ›jüdischsten‹ Juden einen ›Vorzeige-Germanen‹ machen könnten. Die Erzählung schafft damit ebenso wie Arnims Rede *Über die Kennzeichen des Judenthums* ein Bedrohungsszenario, das auf der Angst beruht, ›heimliche Juden‹ könnten sich in die ›christlich-deutsche Gesellschaft‹ ›einschleichen‹.

4.2 Normierende Operationen am ›jüdischen Körper‹

Die Darstellung von Faitels Körper als entstellt und verwachsen bedient nicht nur in den einzelnen Merkmalen, sondern auch in ihrer Gesamtheit eindeutig zeitgenössisch verbreitete antisemitische Vorstellungen einer rassisch bedingten körperlichen Degeneration der Juden.⁶⁷ Neben dieser zweifelsohne an antisemitische Vorstellungen anknüpfenden Beschreibungen zeigt die Erzählung aber auch auf, welchen hohen Preis die Assimilation an das hegemoniale ›deutsche‹ Körperbild hat. Die zahlreichen ›Operationen‹, die Faitel zur Anpassung seines Äußeren an das Idealbild des ›deutschen Körpers‹ an sich vornehmen lässt, können nach Jack Zipes im übertragenen Sinn verstanden werden: Als ›Operationen‹, welche Juden an sich vornehmen lassen, um sich an die dominante Umgebungskultur und deren Körperkonzepte anzupassen, oder aber auch als Operationen, die von Vertreter/innen der nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft an den Juden vorgenommen werden, um sie in einen größeren Gesellschaftskörper zu assimilieren.⁶⁸ Durch

67 Vgl. allgemein zur Degenerationslehre: Hödl, *Pathologisierung*, S. 119–127, spezifisch auf Juden bezogen siehe Gilman, *Body*, S. 52f. und S. 123–126, sowie Ders.: *The Case of Sigmund Freud. Medicine and Identity at the Fin de Siècle*. London 1993, S. 123. Solche angeblichen Degenerationserscheinungen wurden insbesondere in der Diskussion um den Mythos der militärischen Untauglichkeit des deutsch-jüdischen Bevölkerungsanteils ins Treffen geführt, vgl. ebd.

68 Zipes, *Two Tales*, S. 37: »The operated Jew is always active, changing, trying on new bodies [...] new parts, to fit into the scheme of the perfecting world.«

das ›Wörtlichnehmen‹ dieser Operationen stellt der Text auf drastische Weise dar, »wie hegemoniale Nationalitätsdiskurse auf dem ›Körper‹ exkludierter Minderheiten ausgetragen werden«⁶⁹ – so die *Conclusio Ariana* Totzkes. Die Operationen, welchen sich Faitel Itzig Stern unterzieht, sind überaus gewaltsame Eingriffe: Er erduldet diverse schmerzhaft orthopädische und chirurgische Behandlungen – er hängt über Tage und Nächte »in der Streckschwebe, um durch das eigene Körpergewicht die skoliotischen Knochen zum Dehnen zu bringen« (DoJ, S.195); das überlange Nackenband Faitels, das Ursache für seine verkrüppelte Kopfhaltung ist, wird »durch blutige Operation verkürzt« (DoJ, S.195), sodass sein Kinn sich von der Brust hebt. Mit seinem Turnlehrer übt Faitel sich in »halsbrechenden Exercitien«, um »die in neue Charniere gebrachten Knochen« (DoJ, S.195) zu trainieren. In einem neuen Verfahren werden schließlich seine »Säbelbeine[...]« gebrochen, um sie zu begradigen (DoJ, S.196). Faitel wird zudem durch Gipse und Verbände in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Im Laufe seiner Transformation wird Faitel außerdem »ähnlich wie bei Hunden, ein Stachelhalsband, ein solches um die Hüfte, auf den bloßen Körper, gelegt, so daß er bei seitlichen Neigungen sofort heftig gestochen wurde« (DoJ, S.197). Faitel durchleidet die für ihn »schwere[n] Zeiten« (DoJ, S.195) seiner Umwandlung »mit der furchtbarsten Qual und mit größtem Heroismus, um ein gleichwerthiger abendländischer Mensch zu werden« (DoJ, S.199). Man kann diese Bemerkung als kritischen Kommentar zur zynischen Perspektive der Mehrheitsgesellschaft werten, die Faitel ebendiese ›Gleichwertigkeit‹ abspricht, solange er sich nicht vollständig angepasst hat. Im Sinne einer solchen Lesart lässt sich argumentieren – wie dies etwa Dietmar Schmidt in seinem Aufsatz *Assimilations-Experimente* tut⁷⁰ –, dass es sich bei der Erzählung Panizzas um eine radikale Assimilationskritik handelt. Eine Kritik, welche

69 Totzke, *Erlöser*, S.286.

70 Dietmar Schmidt: *Assimilations-Experimente. Oskar Panizza liest Karl Marx*. In: Bettine Menke und Thomas Glaser (Hrsg.): *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*. Paderborn 2014, S.225–249: »Panizzas Text führt nicht nur vor, wie der Versuch einer Selbsterziehung des abgesonderten konkreten Menschen zum staatspolitisch idealen Menschen scheitern muss, sondern er zeigt auch [...] die umgekehrte Bewegung: wie das Menschenideal zurückfällt auf die praktischen Bedürfnisse, denen es sich verdankt«, siehe ebd., S.245.

die Normierung auf ein gesellschaftliches Ideal im Allgemeinen anklagt und anhand Faitels gewaltsamer Umformung zeigt, was der Versuch, dieser hegemonialen Norm gerecht zu werden, für jene bedeutet, die dieser am weitesten entfernt stehen. Für einen solchen Ansatz spricht auch, dass der Text das Ideal, dem sich Faitel anzugleichen versucht, als klischeehaft und konstruiert ausweist. Über die abschließende Änderung der Haartracht Faitels etwa heißt es: »[...] ein simpler norddeutscher Haarschnitt wurde angebracht, und – der dumbe, tappige Germanen-Jüngling, wie ihn Schwind gelegentlich auf seinen Bildern gebracht hat, war fertig« (DoJ, S.200). Die Gestalt, der sich Faitel anzugleichen versucht, scheint also eher den spätromantischen, volkstümlichen Bildern Moritz von Schwinds entstiegen denn aus der Wirklichkeit gegriffen. Immer wieder stellt der Text die Lächerlichkeit des ›germanischen‹ Ideals dar, das offensichtlich in der Heidelberger Hautevolee verbreitet ist: Wenn sich etwa die ›Damenkreise‹ von Faitels inszenierten pathetischen Gefühlsausbrüchen beeindrucken lassen und ihm ein Kollege attestiert, ein »Gemüthsmensch durch und durch« (DoJ, S.206) zu sein; oder der Erzähler bemerkt, dass Faitel »sich im heroisch-teutonischen Genre, in der blond-naiven, füßlächelnden Jünglingsgangart [gefühl]« (DoJ, S.199), die offensichtlich dem zeitgenössischen ›Germanenkult‹ entspringt.

Doch werden durch die groteske Darstellung Faitels ekelhaften Körpers und seiner im Widerspruch zu seinem erwähnten Heroismus stehenden »schmierigen, niedrigen und feigen Gesinnungsweise« (DoJ, S.197) mögliche Mitleidsreaktionen aufseiten der Rezipient/inn/en unterbunden. Der Text befindet sich wieder auf einer Linie mit antisemitischen Stereotypen, wenn er Faitels Körper als zu zäh, widerstandskräftig und robust darstellt, als dass ihn die brutalen ›Verbesserungsmaßnahmen‹ tatsächlich brechen oder beschädigen könnten; die vorgenommenen ›Operationen‹ – es handelt sich häufig um neue Verfahren, die sich noch im experimentellen Stadium befinden und daher lebensbedrohlich sind – schaden ihm nicht nachhaltig: Er scheint ähnlich unzerstörbar wie die malträtiierten jüdischen Figuren in Arnims Rede. Ähnlich mitleidslos wie Arnim steht auch der Erzähler dem Protagonisten gegenüber: Er degradiert Faitel schon vor seinem Transformationsprozess zu einem »Stück[...] Menschenfleisch« (DoJ, S.190). Je

mehr ›deutsche Merkmale‹ er sich aneignet, desto mehr erscheint Faitel als ›künstlicher Mensch‹, er wird zu einem »umgekehrte[n] Golem«, so formuliert Schmidt, »ein aus ›Menschenfleisch‹ gebauter Automat.«⁷¹ Dabei sind es nicht nur die behandelnden Ärzte, sondern auch Faitel selbst, der ein rein instrumentelles Verhältnis zu seinem Körper einnimmt. Die Operationen werden zwar durch diverse Ärzte – allen voran von einem Anatomen mit dem sprechenden Namen Professor Klotz – durchgeführt; wenn es seinem Ziel dient, möglichst ›deutsch‹ zu werden, ist aber auch Faitel höchstpersönlich nur allzu bereit seinen Körper diesen Operationen zu unterziehen oder als Medizinstudent im höheren Semester sogar selbst ›Experimente‹ an ihm durchzuführen – so ist etwa die Bluttransfusion, die Faitel an sich selbst vornimmt, ein Verfahren das den Patient/inn/en zeitgenössisch häufig noch den Tod statt die Heilung brachte, da die Blutgruppen erst im Jahr 1900 durch Karl Landsteiner entdeckt wurden (vgl. DoJ, S. 202–204).⁷² Faitel geht allerdings »nach mehrtägiger Bewußtlosigkeit unversehrt aus der gefährlichen Prozedur hervor« (DoJ, S. 205). Die Transfusion ›christlichen Blutes‹ ist Teil eines – mutmaßlich erfolglosen – Versuches Faitels, sich eine ›deutsche Seele‹ anzueignen. Faitel ruft nach der Befragung der Experten – die den Sitz der Seele am ehesten noch im »Blut und seine[n] wechselnde[n] Zustände[n]« verorten – aus: »Kaaf ich mer ä christliche's Bluht« (DoJ, S. 204), wodurch an entsprechende Ritualmordvorwürfe an Juden angeknüpft wird, gerade auch weil hier wieder auf ›christlich‹ (gegenüber ›deutsch‹ oder ›germanisch‹) als Unterscheidungsmerkmal zurückgegriffen wird. Auch in diesem Punkt ist *Der operirte Jud'* Gegenstück zu Arnims ›reinem Juden‹, dem das »heimlich durch sündliche Vermischung« (ÜdKdJ, S. 125) angeeignete christliche Blut im Prozess der ›chemischen Analyse‹ wieder entzogen wird. Die starken religiösen Bezüge⁷³ an dieser Stelle zeigen, dass auch Paniz-

71 Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S. 239.

72 Zur Gefährlichkeit von Bluttransfusionen zur Zeit der Veröffentlichung der Erzählung, vgl. Boaz, ›Aryan Blood‹, S. 14–18.

73 Als die ursprünglich für das Unternehmen angeworbenen kräftigen Leute hören, dass ihr Blut für einen Juden vorgesehen sei, sprechen sie »von dem durch die Juden am Kreuz vergossenen Blut und waren nicht mehr zu bewegen, ihr Wort zu halten« (DoJ, S. 205). Somit muss sich Faitel das Blut heimlich aneignen: »[M]ehrere kräftige Schwarzwälderinnen, die zur Messe gekommen waren« (DoJ, S. 205) werden im Auftrag Faitels überredet, sich zur

zas Text nach wie vor auf antijudaistische Vorurteile zurückgreift und die Opposition ›jüdisch‹ – ›christlich‹ gegenüber ›jüdisch‹ – ›deutsch‹ immer noch aktuell ist, wenn auch in geringeren Ausmaß als Achim von Arnims Rede.

Genau wie in *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* wird außerdem auch bei Panizza die angeblich mangelnde Beseelung der Juden thematisch und gegenüber Arnim sogar noch radikalisiert. Während in *Über die Kennzeichen des Judenthums* der zerstückelte und im Kupel-lierofen wieder zusammengesetzte Jude nur über einen halben Teil Seele verfügte,⁷⁴ führen die Faitel behandelnden Experten einen wissenschaftlichen Disput darüber, ob er als Jude überhaupt eine Seele besitze (vgl. DoJ, S. 202). Auf der Suche nach aktuellen Informationen zieht man das psychologische Werk des Cambridger Professors Stokes heran, welcher »die primäre Seelenanlage bei Leuten wie Faitel nicht als geistigen Besitz, sondern als mechanische Funktion, ›rotation work‹« (DoJ, S. 203) bezeichnet, womit Faitels Reduktion auf eine seelenlose Automatenexistenz noch einmal bestätigt wird. Die anhand von Faitels Assimilationsgeschichte vorggeführte Mimikry ist also auch durch die Konzentration auf Materielles seitens Faitels – aber auch seitens seiner Umwelt – notwendig rein körperlicher Natur.⁷⁵

Ader zu lassen. Das Christentum wird hier als Glaube des ›gemeinen Volkes‹ präsentiert, das diesem möglicherweise sogar einen besseren Schutz vor Feitels Machenschaften bietet als die ›Deutschtümlelei‹ der gehobenen Schichten.

74 Vgl. zur Zuschreibung der ›Seelenlosigkeit‹ an Juden Kapitel 3.3.

75 Dafür spricht auch, dass Faitel gerüchteweise von einer »keuschen, undefinierbaren, germanischen Seele« gehört hat, »die den Besitzer wie ein Duft umkleide« – also zu riechen ist – und die sich als »Schiboleth der germanischen Nationen [...] jedem Besitzer beim Anderen sofort erkennbar« (DoJ, S. 202) vorstellt. Ironischerweise wird damit die als ›urgermanisch‹ gedachte Seele mit einem hebräisch-stämmigen Begriff – ›Schiboleth‹ – bedacht. Damit wird sie wiederum als eigentlich körperliches Merkmal definiert: Der Begriff Schiboleth wird in der Bibel-Erzählung vom Krieg zwischen Ephraimitern und Gileaditern als ein Passierwort vorgestellt, mittels dessen die Gileaditer ihre Feinde, die Ephraimiten identifizieren konnten. Schiboleth kann Strom, Fluss, Kornähre oder Ölzweig bedeuten und findet sich im Phönizischen, Jüdisch-Aramäischen und Syrischen; doch nicht die Wortbedeutung, sondern die Aussprache war für die Gileaditer in dieser Situation entscheidend. Die Ephraimiten vermochten das Schin (ש) nicht richtig auszusprechen, sie sprachen den Anlaut als alveolares »s‹ [s], nicht als post-alveolares »sch‹ [ʃ]. Nur die richtige Aussprache bedeute freies Geleit über den Fluss Jordan, der einen von den Gileaditer bewachten Grenzübergang bildete; die falsche Aussprache, die den vor der Armee von Jephta flüchtenden Ephraimiten verriet, bedeutete für sie den sofortigen Tod, vgl. AT, Buch der Richter (12, 6).

Panizza vertritt laut Walter Benjamin – wie auch E.T.A. Hoffmann, dem Panizza seinen Erzählband Visionen widmet – eine »dualistische Metaphysik [...], welche die Gestalt des Gegensatzes von Leben und Automat annimmt.«⁷⁶ In dieser Dichotomie zwischen künstlichem Automaten und Leben, toter Materie und lebendigem Geist, zwischen totem Schein und lebendigem Sein, wird das ›Jüdische‹ wie schon in von Arnims Rede auch in *Der operirte Jud'* bei Panizza mit dem Pol des bloß scheinbar Lebendigen, des Maschinellen und der toten Materie assoziiert.⁷⁷ Auch das Gedicht, das Panizza der Erzählung voranstellt, unterstützt solche Assoziationen: Am Anfang der Erzählung sind ein

»Im Wort hat der Unterschied zwischen schi und si keinerlei Bedeutung«, so Jacques Derrida, »[j]edoch ist es das verschlüsselte Zeichen, das man mit dem Anderen *teilen können* muß, und dieses Unterscheidungsvermögen [...] muß in sich selbst eingeschrieben sein, will sagen in seinen eigenen Körper ebenso wie in den Körper der eigenen Sprache, eines nach Maßgabe des anderen. Diese Einschreibung des Unterschieds in den Körper (zum Beispiel die phonatorische Fähigkeit, dies oder jenes auszusprechen) ist jedoch nicht natürlich, sie hat nichts von einer angeborenen Fähigkeit. Ihr Ursprung selbst setzt die Zugehörigkeit zu einer kulturellen und sprachlichen Gemeinschaft, zu einem Milieu, in welchem sie erlernt werden, kurz eine Verbündung voraus.« Siehe Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Wien 1986, S. 59. Damit ist ziemlich genau der Mechanismus gefasst, durch den Faitel selbst von der Mehrheitsgesellschaft ausgeschlossen ist. »Das Deutsche erkennt sich und seinesgleichen an einem Passierwort, d. h., die Sprecher erkennen sich daran, wie sie etwas Bestimmtes besprechen. Nicht zufällig wählt der Text das hebräische Wort Schibboleth, denn auf deutsche Art und Weise das Jüdische zu besprechen oder auszusprechen, ist das Passierwort ins ›Innen‹ des Deutschen. Itzig als Jude allerdings kann das Schibboleth nicht deutsch aussprechen.« Siehe Dominik Zink: *Oskar Panizzas ›Der operierte Jud'‹ als Schibboleth des Deutschen*. In: *Der neue Weltengarten. Jahrbuch für Literatur und Interkulturalität* (Hannover 2016), S. 163–178, hier S. 177.

⁷⁶ Benjamin, *Panizza*, S. 164. Benjamins Essay zu Panizza macht auf zahlreiche Parallelen zwischen den beiden Schriftstellern aufmerksam. Die zahlreichen Ähnlichkeiten zwischen Arnims Rede und Panizzas Erzählung erklären sich möglicherweise aus dem Umstand, dass sich Panizza bewusst in der Nachfolge der Romantik positioniert. Seine Texte werden daher mitunter der ›Münchener Neoromantik‹, die sich in den 1890er-Jahren in Panizzas Heimatstadt entwickelte, zugeordnet, vgl. Claudia Lieb: »*Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend*«. *Oskar Panizzas Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuromantik*. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 19 (2011), S. 90–112. Die Werke Panizzas adaptieren – ähnlich jenen der Münchner Autoren Alfred Kubin, Alexander Moritz Frey und Gustav Meyrink – zahlreiche Themen der klassischen Romantik, vgl. ebd., S. 92. Die typisch romantische Verwischung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit und die dadurch häufig produzierten ›Effekte des Unheimlichen‹ finden sich bei Panizza wieder. Nicht zuletzt das mit der Suspension alltäglicher Realitätswahrnehmung verbundene Thema des ›Wahnsinns‹ spielt eine zentrale Rolle für Panizzas künstlerisches Schaffen.

⁷⁷ Vgl. zur Assoziation von Juden mit Apparaten und Maschinen auch Kapitel 3.6.

paar Verse aus Gottfried August Bürgers *Leonore* (1773) abgedruckt; die Ballade handelt von einem in den Krieg gezogenen Verlobten, der plötzlich – nachdem Leonore während seiner Abwesenheit ihr Gottvertrauen verloren hat – wieder zu Hause auf der Schwelle steht. Auf der gemeinsamen Flucht der beiden offenbart sich, dass es sich bei dem vermeintlichen Verlobten nur um dessen Geist in Menschengestalt handelt, der Leonore mit ins Totenreich nimmt. Die zitierte Stelle beschreibt die schaurige Rückverwandlung des Verlobten in seine wahre Totengestalt: »Ha sieh! Ha sieh! Im Augenblick,/ Huhu! ein gräßlich Wunder!/
Des Reiters Koller, Stück für Stück/
Fiel ab, wie mürber Zunder./
Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf/
Zum nackten Schädel ward sein Kopf;« (DoJ, S. 182). Die Szene spielt auf die groteske Rücktransformation an, die Faitel am Ende der Erzählung vollzieht, und verbindet damit das Thema des täuschenden Schauspiels mit jenem der ›Seelenlosigkeit‹ und ›Scheinlebendigkeit‹ des Protagonisten.

In den besseren Kreisen Heidelbergs wird Faitel, nachdem er seine – zunächst erfolgreiche – Transformation durch die Blondierung seiner schwarzen Haare abgeschlossen hat, als ›Deutscher‹ wahrgenommen: Er ist auf keinem der drei Felder, auf welchen nach antisemitischer Vorstellung eine jüdische Herkunft im Alltag eindeutig abgelesen werden kann – dem Körper, der Sprache und dem Namen –, mehr als Jude identifizierbar: Faitel nennt sich jetzt Siegfried Freudenstern und gibt sich als hannoveranischer Gutsbesitzer-Sohn aus.⁷⁸ Etwaige nach wie vor bestehende Hinweise auf seine Herkunft⁷⁹ werden von seiner sozia-

78 Der neue Name Faitels erinnert wohl nicht zufällig an die jüdische Figur Samuel Freudenstein aus Wilhelm Raabes *Der Hungerpastor* (1864). An einer Stelle in der Ursprungsversion des Textes wird Faitel auch mit ›Freudenstein‹ statt des ansonsten gebrauchten ›Freudenstern‹ titulierte (DoJ, S. 214). Auch bei Raabe scheitern die Assimilationsversuche Freudensteins an den ›jüdischen Eigenschaften‹, die trotz seines hohen Grades an Assimilation immer wieder die Oberhand gewinnen, vgl. Wilhelm Raabe: *Der Hungerpastor*. Stuttgart 2001. Auch der neue ›deutsche‹ Name Faitels fungiert somit »als Symbol für deutsche Phantasien einer notwendig scheiternden Assimilation«, siehe Zink, *Schiboleth*, S. 170.

79 Faitel wird nicht nur durch den Nachnamen weiterhin als (assimilierter) Jude markiert. Er befließigt sich außerdem unter »seinen intimsten Bekannten« (DoJ, S. 204) mitunter noch in seiner ursprünglichen, jiddisch gefärbten Sprechweise. Auch wagt es Faitel aufgrund seines Glaubens an »alt-hebräische Unflat- und Abtrittgeister« (DoJ, S. 209) nicht, alleine auf die Toilette zu gehen, weshalb er sich stets einen Begleiter organisieren muss. Das nicht operativ veränderte Gesicht Faitels ist wohl der wichtigste Hinweis auf seine nur oberflächlich kaschierte jüdische Identität: »[W]er ein Auge für derlei Dinge hatte,

len Umwelt standhaft ignoriert. So kann Faitel unerkant um die Hand der Beamtentochter Othilia Schnack anhalten. Othilia wird vom Erzähler als »ein offenes, liebeiches Geschöpf« charakterisiert, das »aber mit einem starken Mädcheninstinkt« (DoJ, S. 212) ausgestattet ist. Dank dieses ›Instinkts‹ ist Othilia offensichtlich schwieriger zu täuschen als die auf Äußerlichkeiten fixierten anderen Figuren der Erzählung – ihr ist »nicht ganz wohl« in der Nähe Faitels, sie ahnt »Ungünstiges« (DoJ, S. 212):⁸⁰ Den ›heimlichen Juden‹ Faitel hinter der Fassade des germanischen Jünglings Siegfried. Die Eltern nötigen Othilia nichtsdestotrotz zum Ehebündnis mit dem vermögenden Heiratskandidaten, der dank einer Finte mit besten beruflichen und gesellschaftlichen Aufstiegschancen ausgestattet scheint. Die deutschen Figuren der Erzählung nehmen sich wie Karikaturen des durchschnittlichen deutschen Spießbürgers aus: Der Vater Othilias ist »ein ängstlicher Mann, der durch Bravheit und Rechtschaffenheit es vom Diurnisten zum Subaltern-Beamten gebracht, [...] eine ängstliche Natur, die immer horchte, nie Nein sagte, mit kleinen Schritten trippelnd hin und her ging« (DoJ, S. 212). Herr Schnack ist aber offensichtlich nicht nur duckmäuserisch, sondern auch noch geizig. Seine »schlottrige Gesichtshaut« scheint bei der Hochzeit »zurückzuschauern [...] vor den vor ihm aufgethürmten Speiseverschwendungen« (DoJ, S. 220) – während die Mutter der Braut – »eine vollbusige, schwerfällige, hier und da noch etwas gern scharmirende, aber energische und tüchtige Wirthschafterin« (DoJ,

erkannte im Profil Freudenstern's das sinnliche, fleischige, vorgemaulte Sphinx-Gesicht aus Egypten.« (DoJ, S. 218). Dass der ›feinen Gesellschaft Heidelbergs‹ diese Umstände nicht auffallen, weist wohl darauf hin, dass sie gerne an die christliche Identität des Siegfried Freudenstern glauben *will*, weil sie aus der Verbindung mit Faitel Itzig ökonomische Vorteile ziehen kann. Die an dem ›Transformations-Experiment‹ beteiligten Professoren tun außerdem ihr Möglichstes, die Vergangenheit Faitels zu kaschieren. Diese Residuen Faitels vormaliger jüdischer Identität weisen auf die nicht-assimilierbaren Anteile Faitels hin, die sich am Ende der Erzählung wieder ihren Weg an die Oberfläche bahnen.

80 Interessant ist hier eine Veränderung Ewers' gegenüber der Erstpublikation: Anstatt ›Ungünstiges‹ steht hier ›Unheimliches‹, vgl. Panizza, *Der operirte Jud'*, S. 232. Diese Kontrafaktur ist möglicherweise auf das Bestreben Ewers' zurückzuführen, Panizzas Texte in die Rubrik ›Schauerliteratur‹ einzuordnen. Gleichzeitig mildert sie die Betonung der Orientierung der deutschen Figuren an ihrem ökonomischen Vorteil und gesellschaftlichen Aufstieg ab. ›Ungünstiges‹ kann auch das Gegenteil der ›günstigen‹ geschäftlichen Gelegenheit sein, die Othilias Eltern in Faitel sehen, womit auch bei der sonst als ›unschuldig‹ dargestellten Othilia ein ökonomisches Motiv zumindest angedeutet wäre.

S. 212) – ihren Reichtum gerne zur Schau trägt. Auf der Hochzeit schüttelt sie »fleißig den Kopf hin und her«, weil in ihren Ohren zwei ihr von Faitel verehrte »taubenei-große Brillantsteine« (DoJ, S. 220) wackeln. Auch die Faitel behandelnden Experten sind hauptsächlich auf ihren finanziellen Gewinn und ihre vom Gelingen ihres ›Experiments‹ – der Umwandlung Faitels – abhängige Reputation bedacht. Die ›deutschen‹ Figuren der Erzählung sind mithin durch ihre Konzentration auf den eigenen ökonomischen Vorteil und die Verbesserung ihres gesellschaftlichen Status zu verblendet, um Faitels Herkunft zu hinterfragen oder helfen sogar aktiv mit, Faitels ›wahre‹ Identität vor den Außenstehenden zu vertuschen.

Auf der Hochzeit allerdings verwandelt sich Faitel unter dem Einfluss übermäßigen Alkoholkonsums wieder in seine alte Gestalt zurück. Der Text bestätigt hier alle jene antisemitischen Vorurteile, die sich mit dem Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ verbinden: Letztlich sei es den Juden unmöglich, ihre essenziell ›jüdische Natur‹ abzulegen, sie müsse – schon weil die Anpassung immer nur äußerlich erfolgen kann – immer wieder aus dem Inneren hervorbrechen. Noch stärker vielleicht als Arnim sogar bedient Panizzas Erzählung den Topos vom ›ekelhaften Juden‹.⁸¹ Faitel wird auf bloße Materie reduziert, die beliebig manipuliert werden kann. Wie bei Arnim erscheinen daher auch Experimente an ›jüdischen Körpern‹ legitim, zumal ›dem Juden‹ selbst unterstellt wird, er würde seinen Körper zu (ver-)formbarer Materie degradieren, geht es um seinen finanziellen Vorteil und/oder gesellschaftlichen Aufstieg. Alle Bemühungen Faitels, sich einem ›germanischen‹ Körperideal anzunähern, laufen auf angestrengte Versuche hinaus, seinen grotesken – d. h. offenen – Körper zu einem geschlossenen, klassischem Körper, einer festen Gestalt zu fügen – er wird in ein »europäische[s] Corset« gesteckt, »eingeschnürt, überwacht und streng beobachtet« (DoJ, S. 209). Doch die Voraussetzung für eine solche Transformierbarkeit liegt einerseits in der grotesken Körperlichkeit Faitels selbst begründet; dieses Groteske steigert sich andererseits jedoch im Modus des Rausches – einem grotesken Zustand der Entgrenzung – bis zu jenem Punkt, an dem es beim Hochzeitsbankett über die gewaltsam gezoge-

81 Zu diesem Topos vgl. auch Kapitel 3.5.

nen Grenzen von Faitels reformierter Gestalt hinausdrängt, um die kosmetisch und operativ ›verschönerte‹ Oberfläche zu zerstören.

Der Verlauf der Handlung von *Der operirte Jud'* – die Implikation einer unveränderlichen, statischen jüdischen Essenz, die Juden jede gelingende Metamorphose verwehrt – stützen genauso wie die große Menge an körperlichen und sprachlichen antisemitischen Klischees, die der Text aufgreift, den Befund eines literarischen Antisemitismus. Die Figur Faitels bleibt stets hässlich – seine Veränderung wird als oberflächlich beschrieben und vom Erzähler eindeutig als Betrug dargestellt: In Bezug auf die durch Faitel neu erworbene hochdeutsche Aussprache heißt es anfangs, dass es sich »zunächst nur um äußere Täuschung handelte« (DoJ, S.197), aber im weiteren Verlauf der Handlung gibt es nichts, was darauf schließen ließe, dass sich Faitels Sprachgebrauch weiterentwickelt, vielmehr fällt Faitel immer wieder in sein altes Idiom zurück (vgl. DoJ, S.201 sowie S. 204). Bezüglich Faitels Versuchen, sich eine ›deutsche Seele‹ anzueignen und seine Metamorphose damit auf sein Inneres auszudehnen, bemerkt der Erzähler, dass der »psychische[...] Erfolg [...] [a]llzu groß nicht gewesen zu sein [schien]« (DoJ, S.205), da Faitel bald nach der Transfusion schon wieder neue Anstrengungen unternimmt, sich eine ›deutsche Seele‹ zu verschaffen (vgl. ebd.). Zwar vermag es Faitel dank des Schauspielunterrichts, sentimentale Gefühlswallungen zu fingieren, doch straft ihn sein Auge Lügen, das »bei ihm matt-zerflossen, wie eine verfaulte Kirsche in der Höhle [ruhte]. Aber viele wußte er doch zu täuschen« (DoJ, S.206). Dass der Text nicht nur Faitel selbst, sondern auch die nicht-jüdischen, sich als ›deutsch‹ verstehenden (und häufig auch ›deuschtümelnden‹) Figuren der Lächerlichkeit preisgibt, indem er ihre Gier nach Geld und gesellschaftlichen Aufstieg karikiert, die sie für die Ranküne Faitels erst empfänglich macht, tut dem Befund des literarischen Antisemitismus keinen Abbruch. Die grotesk-hässliche Physiognomie, Pathognomie und Faitels (Privat-)Idiom haben in dieser extremen Ausprägung keine Entsprechung bei den nicht-jüdischen Figuren. Faitel befindet sich nicht auf Augenhöhe mit den anderen Figuren der Erzählung, er ist mehr monströser Körper als literarischer Charakter und seine Bemühungen, ein »gleichwertiger abendländischer Mensch zu werden« (DoJ, S.199), bleiben konsequenterweise erfolglos.

Doch soll sich die Analyse des Textes nicht in dem Befund des literarischen Antisemitismus erschöpfen, denn bei genauer Lektüre kann die Erzählung durchaus neue Aufschlüsse über das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ geben. So ist Faitels Nachahmungstalent, das zunächst seiner Anpassung an die Umgebungsgesellschaft dient – sobald sie unter dem Einfluss des Alkohols außer Kontrolle gerät –, überraschenderweise auch mitverantwortlich für seine ›Enttarnung‹ als Jude. In der ›Entlarvung‹ Faitels als Jude am Ende der Erzählung nimmt der jüdische Protagonist verschiedene mimetische Verhaltensweisen wieder auf, die er zuvor durch Nachahmung eines als ›deutsch‹ oder ›germanisch‹ bezeichneten Ideals mühsam unterdrückt hatte. Es scheint sich um zwei unterschiedliche Arten des mimetischen Verhaltens zu handeln, die im Erzählverlauf zum Tragen kommen: eine aktive, intentionale Anpassung an eine hegemoniale (Körper)norm, die eine Identitätsverschleierung und ein ›Durchgehen‹ als Deutscher bezweckt auf der einen, ein unkontrollierbarer, archaisch anmutender mimetischer Trieb auf der anderen Seite.

4.3 Zwei Formen der Mimesis – *Der operirte Jud'* mit Horkheimer und Adorno gelesen

Die besonderen mimetischen Fähigkeiten oder Veranlagungen, welche die antisemitische Phantasie Juden zuschreibt, werden in der Antisemitismusforschung kaum systematisch behandelt. Eine wichtige Ausnahme bildet die komplexe Antisemitismustheorie, die Max Horkheimer und Theodor Adorno unter dem Titel *Elemente des Antisemitismus* im Hauptwerk der kritischen Theorie, der *Dialektik der Aufklärung* (1947), entwerfen. Auf Basis psychoanalytischer Ansätze interpretieren Horkheimer und Adorno den Antisemitismus als Form der Projektion, die den Antisemit/inn/en zur psychischen Entlastung – zur Affekt- und Triebabfuhr – dient. Das antisemitische Ressentiment wird von den Antisemit/inn/en als Idiosynkrasie⁸² zur quasi ›natürlichen Reaktion‹

82 Siehe schon die gleiche Strategie in Achim von Arnims Rede, *Über die Kennzeichen des Judenthums*, vgl. Kapitel 3.7.

gegenüber Juden erklärt; die Antisemit/inn/en berufen sich damit auf »biologisch fundamentale Reize [...]«,⁸³ um die Aufhebung der zivilisatorischen Kontrolle über das eigene Handeln zu rechtfertigen. Laut Horkheimer und Adorno verbinden sich im Antisemitismus die projektive und die idiosynkratische Dimension, »da es darum gehe, das als unnatürlich und besonders verabscheuungswürdig zu verurteilen, was am eigenen Selbst unterdrückt sei.«⁸⁴ Auch die mimetischen Züge, die Juden zugeschrieben werden, beruhen laut Horkheimer und Adorno auf einer solchen Projektion:

Den Juden insgesamt wird der Vorwurf der verbotenen Magie des blutigen Rituals gemacht. Verkleidet als Anklage erst feiert das unterschwellige Gelüste der Einheimischen, zur mimetischen Opferpraxis zurückzukehren, in deren eigenem Bewußtsein fröhliche Urständ. Ist alles Grauen der zivilisatorisch erledigten Vorzeit durch Projektion auf die Juden als rationales Interesse rehabilitiert, so gibt es kein Halten mehr. Es kann real vollstreckt werden, und die Vollstreckung des Bösen übertrifft noch den bösen Inhalt der Projektion.⁸⁵

Die antisemitische Phantasie unterstellt Juden also abstoßende mimetische Praktiken, um den eigenen, unterdrückten Nachahmungstrieb unsanktioniert ausleben zu können, so die Argumentation. Diese These wird im Kontext der Geschichts- und Gesellschaftstheorie verständlich, die Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* aufstellen. Die Menschheitsgeschichte ist nach dieser Theorie vom Siegeszug der naturwissenschaftlich orientierten, aufklärerischen Vernunft bestimmt, die sich sukzessive gegen mythische bzw. religiöse Weltdeutungen durchsetzt. Die von der Aufklärung erzeugten Freiheitsgrade und die in ihrem Fahrwasser entstandenen neuen technischen Möglichkeiten können allerdings – orientieren sie sich an der Logik der Zweckrationalität anstatt am Menschen – zu einem Rückfall in die »Barbarei«, d. h. im Extremfall in ein totalitäres Regime und die vollständige Verding-

⁸³ Samuel Salzborn: *Antisemitismus als negative Leitidee der Moderne. Sozialwissenschaftliche Theorien im Vergleich*. Frankfurt [u.a.] 2010, S.105.

⁸⁴ Ebd., S.106.

⁸⁵ Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S.205.

lichung des Menschen führen. Horkheimer und Adorno verstehen die »organische Anschmiegung an das andere«, die Mimikry, als Teil der »biologischen Urgeschichte«;⁸⁶ sie ist ein Mittel der Selbsterhaltung aus einer Zeit vor der Subjektwerdung und Herrschaft des Ichs über seine Umwelt qua instrumenteller Vernunft. In der modernen Zivilisation jedoch werde die »[u]nbeherrschte Mimesis [...] verfemt«⁸⁷ und zu einem gesellschaftlichen Tabu:

Die Strenge, mit welcher im Laufe der Jahrtausende die Herrschenden ihrem eigenen Nachwuchs wie den beherrschten Massen den Rückfall in mimetische Daseinsweisen abschnitten, angefangen vom religiösen Bilderverbot, über die soziale Ächtung von Schauspielern und Zigeunern bis zur Pädagogik, die den Kindern abgewöhnt kindisch zu sein, ist die Bedingung der Zivilisation. [...] Alles Abgelenktwerden, ja, alle Hingabe hat einen Zug von Mimikry. In der Verhärtung dagegen ist das Ich geschmiedet worden. Durch seine Konstitution vollzieht sich der Übergang von reflektorischer Mimesis zu beherrschter Reflexion. Anstelle der leiblichen Angleichung an die Natur tritt die ›Rekognition im Begriff‹, die Befassung des Verschiedenen unter Gleiches.⁸⁸

Mimesis⁸⁹ ist für Horkheimer und Adorno allerdings nie reine Imitation, sondern ein Modus der Aneignung über eine Angleichung; sie beruht nicht auf Unterdrückung einer Differenz, sondern ist ein Akt des Austausches oder der Stellvertretung, der zwischen ein hilfloses Subjekt und das es überwältigende Objekt tritt.⁹⁰ Kennzeichnend für diese Form der Mimesis ist ihre Sinnlichkeit und Körperlichkeit, die in

⁸⁶ Ebd., S. 204.

⁸⁷ Ebd., S. 205.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Zwischen ›Mimesis‹ und ›Mimikry‹ kann sowohl in der *Dialektik der Aufklärung* als auch in Adornos Überlegungen zur Bedeutung von Mimesis aufgrund des ›Doppelcharakters‹ der beiden Konzepte insgesamt nicht trennscharf unterschieden werden: »Es wäre Begriffsspalterei, ›Mimikry‹ allein auf die Seite von Entfremdung und Verdinglichung, Mimesis auf die Seite von Versöhnung zu stellen oder ihr allein den Doppelcharakter vorzubehalten.« (siehe Josef Früchtl: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (Epistemata, Reihe Philosophie Bd. 28). Bamberg 1986, S. 39.

⁹⁰ Vgl. Anson Rabinbach: *Why Were the Jews Sacrificed? The Place of Anti-Semitism in Dialectic of Enlightenment*. In: *New German Critique* 81 (2000), S. 49–64, hier S. 56.

der Moderne laut Horkheimer und Adorno zugunsten des begrifflich-abstrahierenden Denkens der Tabuisierung anheimfallen:⁹¹ Die Mimesis beschreibt eher eine Art des körperlichen Anschmiegens an bis hin zur Vermischung *mit* der Welt – im Sinne einer Kontiguität – als eine aktive, bewusst gegenstandsbezogene Nachahmung.⁹² In der Mimesis sind Objekt und Subjekt noch nicht zu einer hierarchischen Opposition ausgehärtet, es geht nicht um ein Dominanzverhältnis, sondern um »eine sympathetische, verständnisvolle, zwanglose Affinität zwischen nichtidentischen Einzelheiten.«⁹³

Die Art der Angleichung wird außerdem im Verlauf der Entwicklung der modernen Zivilisation immer unspezifischer und abstrahiert stets weiter von ihrem Gegenstand. Mimesis ist daher nicht schlicht das Gegenteil der Ratio, die sie unterdrückt, vielmehr ist die Logik der Kalkulabilität und Äquivalenz, die diese kennzeichnet, schon in den mimetischen Praktiken angelegt: zuerst in der Identifikation mit dem Totem, dann dem rituellen Opfer, das Repräsentant und Surrogat zugleich ist, und schließlich dem Mythos der Herrschaft des menschlichen Subjekts über die Natur. »Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote.«⁹⁴ Rationalität ist mithin eine »einseitige Ausdifferenzierung«⁹⁵ von Mimesis. Beides, die Angleichung des Organismus an die unbelebte Natur wie »die Vergleichung des Verdinglichten in der wissenschaftlichen Begriffsbildung«⁹⁶ ist eine Reaktion des Schreckens auf eine Bedrohung: »Die Schutz- und Schreckfarbe heute ist die blinde Naturbeherrschung, die mit der Zweckhaftigkeit identisch ist.«⁹⁷ In der kapitalistischen Produktion als höchste Form der Entfaltung der instrumentellen Vernunft

91 »Indem es sich dem anderen eher passiv angleicht, bewahrt das nicht dominierende Subjekt der Mimesis auch das sinnliche, somatische Moment, das die Abstraktionen der idealistischen Vernunft aus der Kognition ausschließen beziehungsweise in eine höhere Rationalität sublimieren möchte.« (Siehe Martin Jay: *Mimesis und Mimetologie. Adorno und Lacoue-Labarthe*. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Frankfurt a. M. 1995, S. 175–201, hier S. 290 sowie S. 333.)

92 Vgl. Jay, *Mimetologie*, S. 179.

93 Ebd., S. 178.

94 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S. 75f.

95 Früchtel, *Mimesis*, S. 37.

96 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S. 205.

97 Ebd., S. 206.

muss »das untilgbar mimetische Erbe aller Praxis«⁹⁸ vergessen gemacht werden. Die »eigenen tabuierten mimetischen Züge« werden für die in den bürgerlichen Produktionsprozess Eingegliederten nur mehr an anderen erfahrbar, sie werden »als isolierte Reste, als beschämende Rudimente in der rationalisierten Umwelt auffallen.«⁹⁹ Die mimetischen Züge widerstehen den Universalisierungs- und Abstraktionsprozessen der Moderne und wirken daher fremd und partikulär. Vor dem Hintergrund einer auf ›objektiver‹ Messbarkeit beruhenden Leistungsethik und einer verdinglichenden gesellschaftlichen Ordnung, die persönliche Herrschaftsverhältnisse hinter sich gelassen hat, wirkt »die ansteckende Gestik der von Zivilisation unterdrückten Unmittelbarkeit – Berühren, Anschmiegen, Beschwichtigen, Zureden«¹⁰⁰ – in hohem Maße peinlich:

Anstößig heute ist das Unzeitgemäße jener Regungen. Sie scheinen die längst verdinglichten menschlichen Beziehungen wieder in persönliche Machtverhältnisse zurückzuübersetzen, indem sie den Käufer durch Schmeicheln, den Schuldner durch Drohen, den Gläubiger durch Flehen zu erweichen suchen. [...] Die undisziplinierte Mimik aber ist das Brandzeichen der alten Herrschaft, in die lebende Substanz der Beherrschten eingeprägt und kraft eines unbewußten Nachahmungsprozesses durch jede frühe Kindheit durch auf Generationen vererbt, vom Trödeljuden auf den Bankier.¹⁰¹

Gegen den »mimetische[n] Impuls«, der – fremd, aber gleichzeitig »nur allzu vertraut«¹⁰² – als Rudiment vergangener Zeiten erscheint, richtet sich die Idiosynkrasie, die der/die Antisemit/in als Vorwand nutzt, damit er/sie »der mimetischen Verlockung nachgeben kann.«¹⁰³

Dabei sind die vorgeblich jüdischen Züge laut Horkheimer und Adorno »selbst mimetische Chiffren: die argumentierende Handbewe-

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Ebd., S. 206f.

102 Ebd., S. 206.

103 Ebd., S. 208.

gung, der singende Tonfall, die Nase, [...] ein Schriftzeichen gleichsam, das dem Einzelnen den besonderen Charakter ins Gesicht schreibt.«¹⁰⁴ Über die »Riechlust« vermittelt wird die verfemte »Sehnsucht nach dem Unteren, nach der unmittelbaren Vereinigung mit umgebender Natur, mit Erde und Schlamm.«¹⁰⁵ Weil der Riechsinn anders als der Sehsinn nicht vergegenständlicht, was er wahrnimmt, lösen sich im Riechen am leichtesten die Grenzen zwischen Ich und der Umwelt auf. Was von der Zivilisation »als Schmach, als Zeichen niederer sozialer Schichten, milderer Rassen und unedler Tiere«¹⁰⁶ gebrandmarkt wurde, kann der/die Antisemit/in in der Nachahmung ›des Juden‹ gefahrlos genießen. Er/sie kann »das Schnupfern nach Herzenslust nachahmen«, da er/sie klarstellt, dass sein Wittern der verfemten ›schlechten Gerüche‹, deren Auslöschung gilt. Durch die »unbedingte Identifikation mit der versagenden Instanz«¹⁰⁷ werden die Schranken, die ansonsten die mimetische Hingabe an die Welt unterbinden, geöffnet:

Man darf dem verpönten Trieb frönen, wenn außer Zweifel steht, daß es seiner Ausrottung gilt. Das ist die Erscheinung des Späßes oder des Ulks. Er ist die elende Parodie der Erfüllung. Als verachtete, sich selbst verachtende, wird die mimetische Funktion hämisch genossen.¹⁰⁸

Faitel Itzig trägt in Panizzas Erzählung nicht nur eine markante ›jüdische Nase‹,¹⁰⁹ er ist mit einer Fülle an weiteren »mimetischen Chiffren« ausgestattet. So sind etwa Gestik, Mimik und Sprechmelodie – Faitels Sprache wird unter anderem als »Sing-Sang« (DoJ, S. 189) bezeichnet – bei Faitel extrem ausgeprägt. Gehäuft treten sie in dem »fleißigen Über-

104 Ebd.

105 Ebd.

106 Ebd., S. 209.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Von der Nase Faitel Itzigs wird behauptet, sie hätte »jene hohepriesterliche Form, wie sie K a u l b a c h in seiner Zerstörung Jerusalems' der vordersten und markantesten Figur seines Bildes verliehen« (DoJ, S. 184) hat, mithin wird auf eine mimetische Darstellung eines Juden verwiesen, die wiederum durch die »mimetische Chiffre« der Nase als besonders (und zugleich ›typisch jüdisch‹) gekennzeichnet ist.

redungs-Akt [...]« (DoJ, S.186) auf, den der Erzähler als typisch für Faitels Verhalten in Wortgefechten beschreibt:

Wenn er aber eifrig wurde und gute Opportunitätsgründe in's Feld zu führen hatte, dann bäumte er auf, hob den Kopf empor, zog die fleischige, wie ein Stück Leder sich bewegende Oberlippe zurück, so daß die obere Zahnreihe entblößt wurde, spreizte mit zurückgebeugtem Oberkörper beide Hände fächerförmig nach oben, knaukte mit dem Kopf gegen die Brust zu einigemal auf und ab, und ließ rhythmisch abgestoßene Schnedderengdeng-Geräusche hören. [...] Faitel miaute, schnarrte, meckerte und produzierte auch Schneuz-Laute sehr gern und zur richtigen Zeit, so daß man daraus immer exacter wußte, als wenn er bloß einige Worte hingeworfen, wie er dachte, und wie sein Inneres angelegt und engagiert war. Wenn sein Standpunkt zweifelhaft, sogar gefährdet war, oder wenn er von einer unwahrscheinlichen Sache den Gegner überzeugen wollte, so warf er mit eingezwicktem Bauch den rotierenden Oberkörper von der Seite des Gegners weg und zu sich hinüber, gleichsam als wolle er mit der ganzen Körperlast den Betreffenden zu sich hinüberziehen. Fleißige, angenehm grunzende Schnarrlaute begleiteten diesen Akt. (DoJ, S.186f.)

Faitels Überredungskünste beruhen mehr auf einer mimetischen Bewegung – die »unabhängig vom Urteilssinn ein bewegtes Bild von Sache und Gefühl malt«¹¹⁰ – denn auf Logik der Argumentation. Faitels hybrides Idiom scheint nicht nur nach Ergänzung durch Gesten und Körperbewegungen zur Verdeutlichung zu verlangen, vielmehr sind diese ins Monströse gesteigert, und die Körpersprache wird zur Hauptsache, während die verbale Kommunikation lediglich unterstützend hinzutritt. Die Fremdartigkeit von Faitels Sprechweise wird durch die Analogisierung mit zeitgenössisch als »primitiv« geltenden afrikanischen Sprachen – im Text als »Negersprachen« (DoJ, S.190) bezeichnet – noch unterstrichen. Diese Verknüpfung entspricht zeitgenössischen Überzeugungen: Mimetisches Verhalten galt im 19. Jahrhundert als ein Zeichen von Primitivität.¹¹¹ Als Darwin auf seiner Expedition an Board der Beagle 1832

110 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S.208.

111 Die Parallelisierung von außereuropäischen »Wilden« mit Juden waren im zeitgenössischen Kontext nicht ungewöhnlich, vgl. Kapitel 3.2. und Kapitel 8.1.

erstmalig auf die Ureinwohner des Feuerlands trifft, beschreibt er sie in seinem Bericht als außergewöhnlich mimetisch begabte Wesen; er war der Überzeugung, dass alle ›Wilden‹ diese besondere Gabe der Mimi-kry in einem ganz erstaunlichen Ausmaße besäßen.¹¹² Dieses durchaus als eindrucksvoll erlebte mimetischen Vermögen unter den ›primitiven Völkern‹ führt man zeitgenössisch auf deren als defizitär kategorisierte Sprache zurück, die den Rückgriff auf andere Kommunikationskanäle notwendig mache. Ein ähnlicher Gedanke liegt der Überzeugung zugrunde, dass das Jiddische eine minderwertige Hybridsprache wäre, weshalb die Juden ihr Gespräch mit ausgeprägter Gestik und Mimik begleiten müssten, um sich verständlich zu machen;¹¹³ der nicht kontrollierbare Hang zur exzessiven Gestikulation verrät nach antisemitischen Überzeugungen die ›jüdische Natur‹ auch noch in den assimilierten deutschsprachigen Juden.¹¹⁴

Die Figur Faitel weist noch mehr ›verräterische‹ mimetische Züge dieser Art auf: Das als für Faitel typisch beschriebene, ständige, unkontrollierbare »behagliche[...] Hin- und Herwippen des Oberkörpers« (DoJ, S.167) bleibt im Text unerklärt. Es verweist aber vermutlich auf jene Schaukelbewegungen, welche im orthodoxen Judentum mitunter das Gebet begleiten.¹¹⁵ Das zivilisierende »europäische[...] Korsett«

112 Vgl. Charles Darwin: *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the Years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. Journal and remarks. 1832–1836.* London 1839, S. 229.

113 Vgl. Geller, *Question*, S. 266f.

114 Vgl. ebd., S. 267.

115 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S. 59. Diese Bewegung wird auf Jiddisch als ›shokln‹ (schaukeln) bezeichnet. Den Reformjuden war die Form des expressiven Gebets, das von orthodoxen Juden geübt wurde, ein Dorn im Auge; darauf verweist etwa ein Eintrag in einem zeitgenössischen Sprichwörterlexikon. »Schaukeln. Was schaukelst du dich? Es witt vün dir kein Appele nit herub fallen. (jüd.-deutsch. Warschau) Spöttischer Zuruf der Reformjuden an die orthodoxen Juden, die sich beim Gebet hin- und herbewegen. Wozu das Schaukeln? Ein Apfel fällt doch von dir nicht herunter«, siehe Karl Friedrich Wilhelm Wander (Hrsg.): *Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*, 4. Bd. Leipzig 1876, S. 115. Während der ›jüdischen Renaissance‹ wurde diese Form des Gebetes bei den überwiegend traditionell lebenden ›Ostjuden‹ von Kulturzionisten teilweise wieder aufgewertet, als ›authentisches Judentum‹ interpretiert, zugleich aber orientalisiert und exotisiert, vgl. Noah Isenberg: *To Pray Like a Dervish: Orientalist Discourse in Arnold Zweig's The Face of East European Jewry*. In: Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar (Hrsg.): *Orientalism and the Jews*. Hanover, N.H. 2005, S. 94–108, insb. S. 101f.

(DoJ, S. 209) des Stachelbandes soll die als triebhaft beschriebenen Bewegungen unterbinden, die Faitel offensichtlich als eine Art mimetisches Überbleibsel aus vorherigen Generationen bewahrt hat. Doch lassen sich diese mimetischen Residuen, die ›dem Juden‹ anhaften – so legt die Erzählung nahe –, nicht für unbegrenzte Zeit unterdrücken. Die Schaukelbewegungen kehren, schon bald nachdem Faitel am Hochzeitstag das »Präservativ für seine correcte Haltung« – das Stachelband – »symbolisch« (DoJ, S. 221) zur Feier seines vermeintlich endgültigen Eintritts in die ›deutsche Gemeinschaft‹ abgelegt hat, in verstärkter Form zurück.

Dieses Hervorbrechen der primitiv-mimetischen Züge bei Faitel kündigt sich in der Erzählung allerdings schon lange vor dem Hochzeitstag an. Durch seine Inszenierung zum gefühlvollen ›deutschen Siegfried‹ weiß er, seine Umgebung zwar geschickt zu täuschen (Vgl. DoJ, S. 206). Doch kann er »seine frühere Consitution« (DoJ, S. 209) nicht vollständig ablegen. Während er untertags beobachtet und überwacht wird, ereignen sich bei Abendspaziergängen in Begleitung des Erzählers wunderliche Ausbrüche »erbgesessener Gewohnheiten, Ideenkreise, Scurrilitäten und Verschrobenheiten« (DoJ, S. 207). So pflegt Faitel, eine Art kleines Schauspiel durch Stimmenimitation aufzuführen – alle Rollen gleichzeitig übernehmend erörtert Faitel darin als Rabbi mit seinen Schülern die religionsphilosophische Frage, welchen Tätigkeiten Gott im Verlauf des Tages nachgeht; die Inhalte des Gesprächs beziehen sich auf eine Stelle aus dem Talmud¹¹⁶ – ohne dass dies explizit erwähnt würde –, an dessen dialektischen Stil der Schüler-Lehrer-Dialog sich anlehnt:

[...] er begann dann sich selbst mit veränderter, mäckender Rabbinerstimme sich selbst wie folgt zu examinieren: »Was duht Jehova zu Beginn des Dags?« – Dann antwortet sich Faitel in seiner eigenen Stimme, aber mit einem frechen, witzigen Acent: »»Er studiret im Gesätz!«« [...] – [...]

¹¹⁶ Panizza entnahm diesen Abschnitt wohl dem Werk *Entdecktes Judentum* von Johann Andreas Eisenmenger, auf den sich auch Achim von Arnim wiederholt als Quelle antisemitischen Materials bezieht, vgl. Johann Andreas Eisenmenger: *Entdecktes Judentum* [...] Bd. 1. Königsberg 1711, S. 4f. Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:vbv:12-bsb10688859-7> (Zugriff: 25.04.2021)

(wieder die erste Stimme:) »Was duht aber Jehova wiederum härnach?« – »» Hernach siset er und ernähret die ganze Wält!«« – – »Was duht er aber dann?« – – »»Dann siset er und copuliret die Männer und die Wai-ber««! [...] »Was duht der Jehova am Nachmittag? – He« – (Nun schien eine entfernte spitzige Knabenstimme von der hintersten Schulbank zu antworten): »»Am Nachmittag spielt der hailige Jehova mit dem Leviathan!«« – »Nadierlich! (fiel jetzt die Stimme des Rabbiners ein) er spielt mit dem Leviathan!« – – (DoJ, S.208)

Im Extrem zeigt sich hier das für Panizzas groteske Texte typische »Durcheinander von Physiologie und Metaphysik«¹¹⁷ – die Verbindung von dem ›höchsten‹ Geistigen, Metaphysischem mit ›niedrigsten‹ körperlichen Aktivitäten und Trieben. Was es mit dem ausführlich wiedergegebenen, rätselhaften Gespräch genau auf sich hat, wird auch später im Text nicht aufgelöst: Dass dieses ›Schauspiel‹ sich aber gerade auf Inhalte des Talmuds bezieht, den der Erzähler zu Beginn des Textes als geheimnisvoll, unerforscht und von anthropologischem Interesse charakterisiert (vgl. DoJ, S.190), verweist auf die historische Verbindung von Magie und ›archaischem‹ mimetischen Vermögen. Auch Horkheimer und Adorno verstehen magische Rituale als eine der Quellen mimetischen Verhaltens.¹¹⁸

In der zum Schluss des Schauspiels Faitels eingeführten mythischen Figur des Ungeheuers Leviathan kondensieren mehrere Bedeutungsschichten der Erzählung. Zum einen verweist das ›Spiel‹ Gottes mit dem Leviathan auf das ludisch-zweckfreie Element mimetischer Handlungen, einen unkontrollierbaren Spieltrieb und Wiederholungszwang – die auch den Antrieb hinter dem wiedergegebenen Gespräch selbst bilden: Der Erzähler stellt die Vermutung auf, Faitel wolle mit seinem Schauspiel eine »Religionsstunde recapitulieren, oder seine früheren Lehrer verspotten« (DoJ, S.207). Die Bibelstellen, die sich mit dem Leviathan befassen, enthalten eine Mahnung, die auf die Erzählung übertragen werden kann: Sie warnen vor der menschlichen Hybris, das Böse eigenmächtig besiegen zu wollen. Nur Gott könne den

117 Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S.249.

118 Vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S.26 sowie S.206.

Leviathan vernichten, wie es laut Prophezeiung am Ende der Zeit auch geschehen würde. Der Versuch aus dem »Monstrum« (DoJ, S.191) Faitel einen »gleichwertige[n] abendländische[n] Mensch[en]« (DoJ, S.199) zu machen, den die Erzählung schildert, wird in diesem Zusammenhang als Hybris der Wissenschaftler gegenüber der göttlichen Schöpfung lesbar. Als Symbol für die Apokalypse nimmt das Auftauchen des Leviathans außerdem das katastrophische Ende der Erzählung vorweg: Die Rückverwandlung Faitels im Zuge dieser Rauscherfahrung wird ihren Höhepunkt in der erneuten ›Rezitation‹ des Lehrer-Schülergesprächs finden.

Die ›primitive Mimesis‹ Faitels ist offensichtlich keine kontrollierbare Technik, die instrumental und zweckhaft zur Nachahmung und Täuschung der Umgebungsgesellschaft eingesetzt werden kann.¹¹⁹ »[D]ie somatisch sedimentierte Mimesis«¹²⁰ entzieht sich der »Herrschaft des Subjekts«,¹²¹ sie ist etwas »nicht ganz Domestiziertes«. ¹²² Sie erscheint in der Erzählung als instinktive, vererbliche Anlage. Diese Art der undisziplinierten Mimesis schließt an Formen der grotesk-dionysischen Erfahrung – den Rausch und den Exzess, die (ungezügelter) Sexualität, die Ich-Auflösung bis hin zur tatsächlichen körperlichen Desintegration – an.¹²³ Diese Form der unkontrollierbaren Mimesis ist

119 Daher ist wohl die sogenannte ›jüdische Mimikry‹, wie sie bei diversen antisemitischen Autoren des 20. Jahrhunderts konzeptioniert ist, kaum je in Zusammenhang mit Horkheimer und Adornos Antisemitismustheorie gebracht worden, wiewohl offensichtlich in der Zuschreibung besonderer mimetischer Züge an Juden ein Zusammenhang besteht. Die einzige Ausnahme ist Jay Geller, der in seinen Überlegungen zur Bedeutung des Geruchs bei Walter Benjamin das landläufige Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ und die Antisemitismustheorie Adornos und Horkheimers zusammenführt, vgl. Geller, *Question*, Kapitel 9 insb. S. 256–272 sowie S. 293–297.

120 Früchtl, *Mimesis*, S.38.

121 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S.204.

122 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. 12. Frankfurt a.M. 1975, S.170.

123 Es ist dieses dionysische Element der Mimesis, gegen das sich auch schon – neben den Aspekt der Nachahmung zweiter Ordnung – Platon wendet: »In der Antike [...] war Mimesis zunächst eine ästhetisch-technische Kategorie, die den Unterschied zwischen erzählend/berichtenden Formen, und der unmittelbaren Darstellung, sei es auf der Bühne, sei es durch Originalstimmen oder Rollen, kennzeichnete. Mimesis also muß ausgeweitet werden auf den Begriff der Darstellung; und es erscheint wichtiger, daß der Sprechende in eine fremde Rolle hineinschlüpft, sich also maskiert, als daß er etwas nachvollzieht, das außerhalb seiner Darstellung bereits gegeben wäre.« Siehe Hartmut Winkler: *Über*

es auch, die am Ende der Erzählung in einer grotesken Szene wieder aus Fایتel hervorbricht und ihn als Juden verrät, die also mittels bewusster Nachahmung des deutschen Ideals von Fایتel erzeugte Täuschung aufhebt. So durchbricht die dem Juden zugeschriebene primäre, sinnliche Mimesis die durch zivilisatorische Techniken und Triebunterdrückung – durch »Angleichung ans Tote«,¹²⁴ die »Verhärtung«¹²⁵ gegen die Natur, die Fایتel mittels wissenschaftlicher Verfahren vornimmt – erreichte Assimilation an die Umgebungsgesellschaft.

Die primitive Veranlagung zur Mimesis im Sinne eines evolutionären Schutzmechanismus,¹²⁶ die Juden im antisemitischen Diskurs zugeschrieben wird, kann jedoch – so etwa die Vorstellung Friedrich Nietzsches und Carl Schmitts – im Laufe eines über Jahrhunderte währernden Verfeinerungsprozesses zu der ihnen attestierten »Virtuosität der Mimikry«¹²⁷ gesteigert und instrumentalisiert werden.¹²⁸ Auch wenn sich die primitive mimetische Begabung nach antisemitischer Vorstellung häufig gerade insbesondere in Juden angelegt findet, ist sie also nicht mit der »entwickelten Technik« der »jüdischen Mimikry« – im Sinne der Imitation der Umgebungsgesellschaft – gleichzusetzen, mag

das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen. In: Jan-Christopher Horak (Hrsg.): *Auf der Suche nach dem Filmischen* (Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie Bd. 5). Wien 2002, S. 227–239, hier S. 229. Die Wirkung dieser Art Mimesis auf die psychische Verfassung des Darstellenden ist »auch die Gefahr, die von der dionysischen Seite der Mimesis ausgeht. Wenn Damon und Platon die Mimesis ablehnen, so im Interesse einer Vernunft, die von ihrem Anderen, dem Dionysischen, sich zunehmend abspaltet, um ihrer eigenen, abgekühlten Wege zu gehen«, siehe ebd. Gerade diese Qualität der Mimesis entdeckte die Kunst der Moderne neu für sich: »Der erweiterte, auf seine anthropologischen Ursprünge zurückgehende Mimesis-Begriff hingegen trifft darüber hinaus insbesondere die künstlerischen und literarischen Phänomene der Moderne. In ihnen finden die Auflösung eines überkommenen Literaturverständnisses und die Auflösung des traditionell-poetologischen Mimesisbegriffs zusammen. Die neu-alte Mimesis als »körperliche Anverwandlung« umfasst die reine, selbstbezügliche Darstellung, die Eigenständigkeit hervorgebrachter Welten, vor allem körperliche und sinnliche Qualitäten, sowie das künstlerische Ereignis, das ästhetische Erleben.« Katrin Ehlers: *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im »Theater auf dem Theater« (1899–1941)*. Münster [u. a.] 1997, S. 39.

124 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S. 205.

125 Ebd.

126 Vgl. Geller, *Question*, S. 267.

127 Schmitt, *DJZ*, Sp. 1198.

128 Vgl. dazu auch Schmitts Begriff der »jüdischen Mimikry« Kapitel 2.2.

diese auch auf jener beruhen oder aus ihr hervorgehen. Die Mimesis, die laut Horkheimer und Adorno für den/die Antisemiten/in in den Bann schlägt, ist jene ›primitive‹ (noch) nicht instrumentell nutzbare. Es ist, wie Michael Taussig in *Mimesis und Alterität* beschreibt, nicht so sehr »die ehrfurchtgebietende genaue Nachahmung von diesem oder jenem konkreten Wesen«, welche die Forscher an den ›Wilden‹ so fasziniert, »sondern die reine Tatsache der Mimikry selbst, Mimikry, die den Körper des Wilden recht ausmacht«. ¹²⁹ Diese Art ›Verkörperung‹ von Mimikry scheint es auch zu sein, was den Erzähler in *Der operire Jud'* fasziniert; ihn beeindruckt insbesondere die in den mimetischen Zügen Faitels scheinbar unbewusst sedimentierten, bereits abgelegten religiös-kulturellen Praktiken: Faitel sei zwar kein Talmudgelehrter, so der Erzähler über sein Interesse am Umgang mit Faitel, aber »er wusste eine Menge kleiner Gewohnheiten, Schwächen, Practiken, Scurrilitäten, die nicht in Büchern und Übersetzungen des Talmud zu finden waren, und die für mich hohen anthropologischen Werth hatten.« (DoJ, S.191) Solche »Gewohnheiten, Schwächen, Practiken, Scurrilitäten« werden als in Faitels Körper verankert beschrieben und sind damit nicht vollständig abzustreifen; sie sind »unausrottbarer« als willentliche Bewegungen, »weil sie nicht [...] vom Willen beherrscht wurden, sondern in seiner Phantasie steckten.« (DoJ, S.209) ¹³⁰ In ihrem unkontrollierten Hervorbrechen werden sie selbst zu einer Art ›Kennzeichen des Judentums‹ und charakterisieren Faitel gleichzeitig als fremdes, primitives und unergründliches Lebewesen, dessen geheimnisvolles Verhalten und Rituale es zu beobachten und untersuchen gilt.

Horkheimer und Adorno lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass es bei der Analyse des Antisemitismus nicht darum gehen kann, jüdische Eigenheiten zu untersuchen, die dem Antisemitismus bloß als Anlass für Verleumdungen und verzerrte Darstellungen dienen würden. Vielmehr nehmen sie an, »dass das Bild des Juden, das

129 Taussig, Michael: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Konstanz 2014, S.122.

130 So berichtet der Erzähler als pikantes Detail, dass Faitel »Angst vor dem Abort« hat, weil er »an die alt-hebräischen Unflat- und Abtritt-Geister« (DoJ, S.209) glaubt, aber die zur Abwehr dieser Geister nötigen »Gebete nicht mehr wußte, oder nicht mehr mit Ueberzeugung sagen konnte« (DoJ, S.210), weshalb er nie allein auf die Toilette gehen kann.

sich Antisemit(inn)en bzw. Völkische als Phantasma mit dem Ziel der Welterklärung schaffen, letztlich nur das Wesen der Antisemit(inn)en ausdrückt.«¹³¹ Daher »verschlägt [es] wenig, ob die Juden als Individuen wirklich noch jene mimetischen Züge tragen, die böse Ansteckung bewirken, oder ob sie jeweils unterschoben werden.«¹³² Daraus folgt, »dass der Antisemitismus nur durch eine Analyse der Antisemit(inn)en dechiffriert werden kann [...]«¹³³ und nicht etwa eine Untersuchung jüdischer Besonderheiten.

Wenn wir Faitel und seine mimetische Veranlagung als eine antisemitische Projektion auffassen, so stellt sich die Frage, um wessen Projektionen es sich dabei handelt. Damit verschiebt sich der Fokus von der jüdischen Figur auf den Ich-Erzähler, der die als »Comödie« (DoJ, S.183) bezeichnete Geschichte Faitel Itzigs retrospektiv berichtet; es ist jene Instanz im Text, aus deren Perspektive Faitel und seine Geschichte erzählt wird.

4.4 Nachahmung des Nachahmers

Schon Walter Benjamin bemerkte in seinem Aufsatz zu Oskar Panizza, dass fast alle Erzählungen des Autors in der Ich-Form verfasst sind.¹³⁴ In einigen Erzählungen wird das erzählende ›Ich‹ im Laufe der Erzählung immer unglaubwürdiger, da die Schilderungen Fälle psychischer Devianz behandeln und nahe liegt, dass die Ereignisse der Phantasie des Ich-Erzählers entsprungen sind – wie etwa im Fall des Fetischisten in der Erzählung *Der Corsetten-Fritz*.¹³⁵ Daneben gibt es jene Ich-Erzähler, deren Berichte von phantastischen Gegebenheiten handeln, deren Realitätsstatus unklar bleibt. In diesem Fall »provoziert die Ich-Perspektive relativ schnell Irritationen«, so Magdalena Bachmann, »wenn

131 Salzborn, *Leitidee*, S.100.

132 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S.210.

133 Salzborn, *Leitidee*, S.103.

134 Vgl. Benjamin, *Panizza*, S.163.

135 Bachmann, *Fallgeschichten*, S.205.

in die ursprünglich real bis naturalistisch anmutende Schilderung des Ich-Erzählers plötzlich ein surreal-groteskes Moment einbricht.«¹³⁶

Die Perspektivierung der Darstellungen durch einen Ich-Erzähler entspricht Panizzas persönlicher Philosophie,¹³⁷ die der Autor in seiner Schrift *Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit* 1895 – also zwei Jahre nach der Publikation des Bandes *Visionen* – darlegt. Er nimmt darin einen idealistischen Standpunkt ein, der das Geist-Körper-Problem in Richtung des Geistes auflösen soll, da alle naturwissenschaftlich-materialistischen Versuche geistige bzw. psychische Phänomene zu erklären, laut Panizza als gescheitert gelten müssen. Es geht Panizza in seinen Überlegungen weniger um ein »erkenntniskritisches Potential«, sondern vielmehr um eine »individualistische Lebensstrategie«. ¹³⁸ Aus Panizzas Perspektive ist jede geistige Wahrnehmung berechtigt – mag sie auch aus der Außenperspektive als Wahnsinn erscheinen – weil die Welt letztlich immer der ›Halluzination‹ des Einzelnen entspringe. Aus dem Blickwinkel des idealistisch-solipsistischen ›Illusionismus‹ sind daher auch Genie und Wahn schlicht nicht unterscheidbar.¹³⁹ Eine objektive Wirklichkeit oder auch nur intersubjektiv konstruierte Realität ist nach der Überzeugung Panizzas für den Einzelnen daher nicht fassbar. So ist auch jedes Individuum für sein Gegenüber nur ›Erscheinung‹, »sie also Beide sich, jeder dem Andern, ein [sic!] Illusion«. ¹⁴⁰ Die scheinbar verzerrte Umweltwahrnehmung des psychisch Kranken weist nicht weniger Realitätsgehalt auf als die des (vermeintlich) psychisch Gesunden.¹⁴¹ Als »antreibende Ursache« und »transzendentes

136 Bachmann, *Fallgeschichten*, S. 202. Typischerweise ist diese Art des Ich-Erzählers bei Panizza ein Wanderer, der sich verirrt oder spät abends nach einem Nachtlager sucht, woraufhin ihm unheimlich-fantastische Erlebnisse widerfahren. (Vgl. die ebenfalls im Band enthaltenen Erzählungen *Die Kirche von Zinsblech*, *Das Wirthshaus zur Dreifaltigkeit* oder die in dem von Ewers herausgegebenen Band *Visionen der Dämmerung* enthaltenen Texte *Die Menschenfabrik*, *Der Stationsberg*.)

137 Auf diese Entsprechung von theoretischem Entwurf und literarischer Perspektivierung weist etwa auch Bachmann hin (ders., *Fallgeschichten*, S. 203f.).

138 Spörl, *Entmündigung*, S. 247.

139 Vgl. ebd., S. 249.

140 Oskar Panizza: *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung*. Leipzig 1895, S. 50.

141 Vgl. Bachmann, *Psychiater*, S. 203.

Prinzip¹⁴² definiert Panizza den ›Dämon¹⁴³ des Einzelnen, der zugleich auch Inspirationsinstanz ist, dessen Wirken aber dem Individuum notwendig verborgen bleiben muss. Im Einklang mit dieser Philosophie steht der Umstand, dass Panizza seine Erzählungen stets als Bericht einer Ich-Instanz perspektiviert, die ihre subjektive Weltwahrnehmung darlegt, welche auch Elemente des Phantastischen, Wahn- und Rauscherfahrungen umfassen kann. Eine ›objektive‹ Perspektive, wie sie etwa ein auktorialer Erzähler repräsentieren könnte, kann es Panizzas philosophischem Programm zur Folge nicht geben.

Der Erzähler in *Der operirte Jud'* jedoch gehört auf den ersten Blick gerade nicht zu dem eben beschriebenen Typus des zweifelhaften – oder auch unzuverlässigen – Erzählers in Panizzas Texten.¹⁴⁴ Er ist vielmehr jenem Typus von Ich-Erzählern bei Panizza zuzuordnen, die aus einer

142 Vgl. Panizza, *Illusionismus*, S. 27.

143 Der Begriff ›Dämon‹ wird bei Panizza in einer Bedeutung verwendet, die zwischen modernem und ursprünglichem, antiken Wortsinn angesiedelt ist. Er wird verstanden als »Personifikation der eingeborenen Eigenschaften des einzelnen, als vergöttlichte individuelle Persönlichkeit«, also im Sinne des lat. ›Genius‹ aufgefasst – daher die Verknüpfung des ›Dämons‹ mit dem ›Genie‹, die bei Panizza hergestellt wird, siehe Ortland, *Genie*, S. 666.

144 Uwe Spörl unterscheidet vier Erzähltypen in Panizzas Erzählungen: Zum Ersten den Ich-Erzähler, der die eigenen Wahrnehmungen wiedergibt, »die der Realität mit Sicherheit nicht entsprechen«, weshalb der Übergang »zur reinen Phantastik« in diesen Fällen fließend ist. Zum Zweiten den Ich-Erzähler, der Ereignisse von zweifelhaftem Realitätsgehalt wiedergibt, bei welchen allerdings »die Frage nach der Faktizität des erzählten Geschehens [...] bloßes Spiel« bleibt, das der Romanautor mit dem Leser treibt. Dann gibt es als dritten Typus den Ich-Erzähler, der als unbeteiligter Beobachter psychopathologische Veränderungen bei einer anderen Figur wiedergibt, und schließlich den beobachtenden Ich-Erzähler, »der ein an sich groteskes Geschehen wiedergibt, das ihn nicht selbst betrifft« (Spörl, *Entmündigung*, S. 252–256). Als einen solchen Erzähler beschreibt Spörl den Ich-Erzähler in *Der operirte Jud'*. Diese Kategorisierung erscheint zum einen problematisch, weil zwischen Autor und Erzählinstanz nicht klar unterschieden wird (vgl. ebd., S. 255). Andererseits ist bei Panizza die Grenze zwischen Fantastik und Wirklichkeitsdarstellung zumeist fließend, d. h., dass klare Grenzziehungen wie in Spörls Schema nicht unbedingt hilfreich sind. Zudem wird im letzten Fall unterstellt, dass die ›homodiegetischen Erzähler‹ das Geschehen überhaupt nicht ›betreffen‹, wobei man sich fragt, ab wann ›Betroffenheit‹ anfängt und wo bloß von ›Außen‹ berichtet wird. Sollte überhaupt kein persönliches Verhältnis zwischen Figuren und Erzähler hergestellt werden, hätte sich Panizza schließlich für die auktoriale Erzählperspektive entscheiden können. Dass Panizza die Erzählperspektiven seiner literarischen Texte durchaus bewusst wählt, zeigt der für ihn ungewöhnliche Einsatz einer auktorialen Erzählperspektive in *Ein scandalöser Fall* (1893), der im Unterschied zu vielen aus der Ich-Perspektive geschilderten Vorkommnissen keinen Fall psychischer, sondern physischer Devianz verhandelt, vgl. Bachmann, *Psychiater*, S. 205f.

betont ›externen‹ Perspektive erzählen, wiewohl sie als homodiegetische Erzähler auftreten; bei diesen Erzählerfiguren handelt es sich häufig um Fremde, die sich auf Reisen befinden oder neu zugezogen sind, was einen besonderen Grad der ›Objektivität‹ zu verbürgen scheint; sie treten zudem oft als wissenschaftliche (häufig: medizinische) Experten auf.¹⁴⁵ In die letztere Kategorie fällt auch den Erzähler in *Der operirte Jud'*, der sich zu Beginn der Erzählung als Student der Medizin vorstellt.¹⁴⁶ In seinem ›Bericht‹ bemüht sich der Erzähler mittels verschiedener Verfahren, seinen Status als ›objektiver Beobachter‹ zu beglaubigen.

Schon zu Beginn der Erzählung lässt sich die »Anstrengung des Erzählers erkennen, Glaubwürdigkeit herzustellen«,¹⁴⁷ indem er sich selbst als ›Augenzeuge‹ inszeniert. Aufgrund dieser sich jedem hermeneutischen Annäherungsversuch widersetzenden ›Unergründlichkeit‹ *Faitels* zieht sich der Erzähler auf die Rolle des empirischen Beobachters zurück:

[I]ch verlasse mich auf meine fünf Sinne, die nach der gegenwärtig herrschenden literarischen Schule vollständig genügen, ein Kunstwerk zu liefern; ohne viel nach dem Warum und Wie zu fragen, oder künstliche Motivierung, oder gar transcendente Construction zu versuchen. (DoJ, S.183)

Mit diesem »Verweis auf den Naturalismus gibt er [der Erzähler, Anm. K.K.] Zeugnis von seinem Willen zur Wahrhaftigkeit: Seine Kunst soll

145 So etwa in den ebenfalls im Band *Visionen* (1893) enthaltenen Erzählungen *Eine Negergeschichte*, *Indianergedanken*, *Ein Kapitel aus der Pastoralmedizin*, *Ein criminelles Geschlecht*. Es ergibt sich in weiterer Folge oft ein Kontrast zwischen dem wissenschaftlichen Anspruch des Ich-Erzählers und den unwahrscheinlichen, ihre wissenschaftliche Weltanschauung übersteigenden Geschehnissen, mit welchen er konfrontiert ist.

146 Für diesen (pseudo-)wissenschaftlichen Zugang spricht auch die Verwendung von Fachterminologie bzw. Vokabular mit szientistischen Anklängen, insbesondere in dem Part der Erzählung, in dem *Faitels* Sprache analysiert wird (vgl. DoJ, S.187–190). Zipes vergleicht den ›klinischen Blick‹, den der Erzähler in Panizzas Text auf den jüdischen Protagonisten wirft mit Kafkas »distanted, almost scientific toying with his protagonists as they seek acceptance and identification while literally being operated on in an excruciating manner and eventually being destroyed.« Siehe Zipes, *Two Tales*, S.105.

147 Zink, *Schiboleth*, S.168.

Natur minus X sein und X soll gegen Null gehen«;¹⁴⁸ er gibt vor, nur Wahrnehmungen zu protokollieren.¹⁴⁹

Entsprechend diesem programmatischen Sensualismus erhebt der Ich-Erzähler Anspruch auf ›Objektivität‹ und ›Wissenschaftlichkeit‹. Sein Interesse an Faitel Itzig, so beeilt er sich zu Beginn der Erzählung festzuhalten, sei einem primär wissenschaftlichen Interesse geschuldet. Nicht Mitleid oder die Aussicht auf finanziellen Gewinn, wie einige Kommilitonen mutmaßen, sei es gewesen, die ihn »in die Nähe dieses grauenhaften Stücks Menschenfleisch« (DoJ, S. 190) gebracht hätten. Die hauptsächliche Motivation für den »merkwürdigen Umgang« (DoJ, S. 190), so verteidigt sich der Erzähler, sei vielmehr seine »medizinische oder besser anthropologische Neugierde« (DoJ, S. 190f.). Diese Neugierde gilt etwa dem Talmud, der als mysteriöse, geheimnisvoll-esoterische Schrift gehandelt wird: »[D]ie merkwürdigen Gerüchte, die über dieses umfangreiche Gesetzbuch in Umlauf waren«, hätten sein Interesse an dem »Religionsbuch« Faitels genährt (DoJ, S. 191).

Es entsteht sukzessive der Eindruck, die Bekanntschaft mit Faitel diene der Untersuchung eines Vertreters eines ›primitiven, exotischen Volkstammes‹; die Faszination, die Faitel auf den Erzähler ausübt, ist die des geheimnisvoll ›Anderen‹, das erforscht und untersucht werden will – auf Faitel ruht ein nachgerade kolonialer Blick,¹⁵⁰ der aus einer

148 Ebd.

149 Da diese Behauptungen mit Panizzas Philosophie sowie seinem eigenen poetologischen Programm nicht vereinbar sind, liegt es nahe, diese programmatische Stellungnahme des Erzählers als ironischen Seitenhieb auf den Naturalismus der 1880er- und 1890er-Jahre und dessen »Idee der Verwissenschaftlichung der Literatur« zu interpretieren. Zum Programm der ›Verwissenschaftlichung‹ der Literatur siehe Tom Kindt und Tilmann Köppe: *Literatur und Medizin. Systematische und historische Überlegungen anhand programmatischer Texte des europäischen Naturalismus*. In: Nicolas Pethes und Sandra Richter (Hrsg.): *Medizinische Schreibweisen. Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600–1900)*. Tübingen 2008, S. 265–283, hier S. 270. Panizza schliesse damit an die gängige »Polemik der Poeten des Fin de Siècle gegen die naturalistische Reproduktion der Wirklichkeit« an, siehe Dieter Borchmeyer: *Der Naturalismus und seine Ausläufer*. In: Viktor Žmegač (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 2. Königstein/Ts. 1980, S. 153–233, hier S. 153.

150 Als »internal outsiders« (Riegert) waren die Juden und Jüdinnen prädestiniert eine Art Stellvertreterfunktion für die indigene Bevölkerungen der Kolonien in den »colonial fantasies« (Zantop) Deutschlands einzunehmen. Solche koloniale Phantasien entwickelten sich im Deutschland des 19. Jahrhunderts trotz oder gerade wegen des Mangels an eigenen Überseekolonien, vgl. Susanne Zantop: *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation*

superioren Perspektive vermisst, taxiert und bewertet. Um seine Faszination für Faitel nachvollziehbar zu machen, vergleicht der Erzähler ihn schließlich auch mit

einem Neger, dessen Glotzaugen, dessen gelbe Augen-Bindehaut, dessen Quetsch-Nase, dessen Mollusken-Lippen und Elfenbeinzähne, dessen Geruch man mit Verwunderung wahrnimmt, und dessen Gefühle und geheimste anthropologische Handlungen man ebenfalls kennen lernen möchte [...].« (DoJ, S.191)

Die hier vorgenommene Analogisierung zwischen jüdischem Protagonisten und Schwarzen, die beide als exotische Fremde behandelt werden, ist im zeitgenössischen Kontext durchaus geläufig: »Der allgemeine Konsens der ethnologischen Literatur des späten 19. Jahrhunderts ist, dass Juden/Jüdinnen ›schwarz‹ oder, zumindest, ›schwärzlich‹ sind«,¹⁵¹ so Sander Gilman. Schwarz-Sein wurde im 19. Jahrhundert nahezu äquivalent mit ›Hässlich-Sein‹ gesetzt, schwarze Hautfarbe interpretierte man insbesondere bei Juden außerdem als Hinweis auf eine kränkliche Konstitution: »In der Mitte des Jahrhunderts wurden Schwarzsein, Jüdischsein, Kranksein und ›Hässlich-sein‹ unerbittlich miteinander in Verbindung gebracht.«¹⁵² Außerdem wurden anhand von Merkmalen wie wulstigen Lippen, Plattfüßen und Säbelbeinen weitere Parallelen zwischen Juden und Schwarzen hergestellt.¹⁵³ Diese Verknüpfungen wurden durch zeitgenössische Theorien plausibilisiert,

in Precolonial Germany, 1770–1870. Durham 1997; Susannah Heschel: *Revolt of the Colonized. Abraham Geiger's Wissenschaft des Judentums as a Challenge to Christian Hegemony in the Academy.* In: *New German Critique* 77 (1999), S. 61–85; Achim Rohde: *Der innere Orient. Orientalismus, Antisemitismus und Geschlecht im Deutschland des 18. bis 20. Jahrhunderts.* In: *Die Welt des Islams* 45 (2005) H.3, S. 370–411; Leo W. Riegert: *Subjects and Agents of Empire. German Jews in Post-Colonial Perspective.* In: *The German Quarterly* 82 (2009) H.3, S. 336–355, sowie Hess, *Germans, Jews.*

151 Sander L. Gilman: *Die jüdische Nase: Sind Juden/Jüdinnen weiß? Oder: Die Geschichte der Nasenchirurgie.* In: Maureen Maisha [u. a.] (Hrsg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland.* Münster 2005, S. 394–415, hier S. 397.

152 Gilman, *Nase*, S. 397.

153 Vgl. Hödl, *Pathologisierung*, S. 230.

welche die ›jüdische Rasse‹ zu einem Gemisch aus mehreren ›Rassen‹ – einer ›Bastardrasse‹ – erklärten, die ursprünglich aus Afrika stamme.¹⁵⁴

Während Faitel also offensichtlich zu Panizzas Pandämonium an ›abnormen‹ Figuren zählt, das sich aus »grotesken Einzelgängern und Außenseitern, hybriden Mischwesen, ethnischen Minderheiten und menschenähnlichen Tieren« zusammensetzt, so repräsentiert der Erzähler den Typus des »panoptische[n] Beobachters«¹⁵⁵ bei Panizza, dessen professionell-mitleidsloser Blick die ›Abnormitäten‹ dieser Figuren protokolliert. Bei der Beschreibung von Faitels Eigenheiten zieht der Erzähler entsprechend seinem Anspruch wissenschaftliches Vokabular heran, wodurch der Text streckenweise den Charakter einer ›wissenschaftlichen‹ Abhandlung annimmt. So suggeriert etwa die Verwendung philologischen Vokabulars eine wissenschaftliche Herangehensweise an die sprachlichen Eigenheiten Faitels. Von den »unzähligen flüchtigen und kaum andeutbaren Besonderheiten« (DoJ, S.188) der Sprechweise Faitels hebt der Erzähler nach eigenem Bekunden etwa zwei »Sprachpartikel« hervor, die der Leser »in jedem Wörterbuch vergeblich suchen würde« (DoJ, S.189):

›–menerá‹, eine Art Schnurrwort, kurz-kurz-lang mit dem Ton auf der letzten Silbe (Anapäst), wurde Substantiven angehängt, und verlieh ihnen eine Art eigenthümlicher, pathetischer Bedeutung; schloß das Substantiv mit einem Consonanten, so wurde oft ›–emenera‹ angehängt, und zwar mit solch rasselnder Geschwindigkeit, daß der Ton auf dem Substantiv blieb, und das Annex als vierkurzsilbiger Schnurrlaut (also: Doppelpyrrhichius) sich anschloß. [...] Irgend welchen deklinatorischen Charakter vermochten die beiden Annexe dem mit ihnen verbundenen Wort, wie es bei einigen Negersprachen der Fall ist, nicht zu geben. – Ganz anders war es mit dem stark nasalen ›dangèràng!‹. Dieses war Interjection, Ausrufepartikel, hatte also selbstständigen Wort- und Begriffswerth; wurde sing-sangmäßig, breit, knägensend

154 Vgl. Gilman, *Body*, S.99f.

155 Totzke, *Erlöser*, S.286. Mitunter können eine solche ›panoptische‹ Beobachtungsinstanz in Gestalt des Erzählers und die beobachtete Figur in eins fallen, vgl. ebd.

ausgesprochen, mit speichelndem Mund, schloß immer den Satz, und schien so viel zu bedeuten, als ›Gelt! hab' ich nicht recht?! – Siehste wohl! – Wer hätte das gedacht!?! – Ei, der Tausend; u. dergl. (DoJ, S.189f.)

Doch wird die Glaubwürdigkeit des Erzählers trotz – oder gerade wegen – dieser Ansprüche auf Wissenschaftlichkeit und Objektivität nicht zuletzt aufgrund offensichtlicher innerer Widersprüche und Inkonsistenzen seines Berichtes immer wieder erschüttert. Zum einen behauptet er gleich zu Beginn trotz seines Anspruchs auf ›Objektivität‹ und seiner scheinbar distanzierten Beschreibungen, Faitel sei sein »bester Freund auf der Hochschule« (DoJ, S.182) gewesen; nachdem er zunächst die Behauptung aufstellt, sein Interesse an Faitel sei rein anthropologischer Natur, räumt er außerdem später ein: »vielleicht war auch etwas Mitleid dabei« (DoJ, S.191). So unbeteiligt der Ich-Erzähler sich auch gibt, er nimmt mehr Einfluss auf das Geschehen, als der Anspruch auf bloßes Beobachten und Registrieren nahelegt. Vom Erzähler geht schließlich der wesentliche Impuls für den Entschluss Faitels zu seiner Transformation in den ›Vorzeige-Germanen‹ Siegfried Freudenstern aus. Schon »nach den ersten Tagen unserer Bekanntschaft« (DoJ, S.192) weist der Ich-Erzähler Faitel darauf hin, dass er Veränderungen an sich vornehmen müsse, wolle er ein respektabler Bürger sein, und eines Tages sagt er ihm: »Sie müssen Ihren Gang ändern; Sie sind ja vollständig contract; und dabei das Gespötte und Gelächter der Stadt!« (DoJ, S.193). Die Vorschläge des Erzählers »zu seiner Umwandlung in etwas modernem Sinne« (DoJ, S.192) – ein Euphemismus für die vollständige körperliche und habituelle Assimilation durch operative und kosmetische Anpassung an die Norm der Mehrheitsgesellschaft – finden bei Faitel »die entgegenkommendste Aufnahme« (DoJ, S.193). So wird, laut Schmidt, die Handlung der Erzählung erst nach den langen bloß »statisch«¹⁵⁶ beschreibenden Passagen, die sich Faitels Körper, Gewohnheiten und Bewegungsmustern widmen, in Gang gesetzt:

156 »Es handelt sich um ein iteratives Erzählen, das Abläufe schildert, die sich wieder und wieder vollziehen. Eine übergreifende, kausal verknüpfte, komplexere Handlungsreihe, die durch Einmaligkeit des Geschehens gekennzeichnet wäre, ergibt sich nicht.« Siehe Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S.238.

Sich dem Gelächter zu entziehen und eine aufrechte Gangart zu erlernen, sich anzupassen bis zur Unauffälligkeit – dies ist die Notwendigkeit der Assimilation, die der Erzähler dem Juden vor Augen führt und die zugleich aus den Sachverhalten, die er zur Sprache bringt, allererst eine Geschichte werden lässt. Assimilation wird zu einem gemeinsamen Anliegen des Erzählers und seines Protagonisten [...].¹⁵⁷

Aber nicht nur in der Anregung dieses Assimilationsprozesses fällt der Ich-Erzähler aus der Rolle des Beobachters und Protokollanten; er tritt auch mit dem Lesepublikum in aktiven Bezug – er richtet insgesamt 21 rhetorische Fragen und direkte Ansprachen an seinen »Leser«.¹⁵⁸ Der Erzähler vermittelt damit den Eindruck, er teile ein gemeinsames Bezugssystem mit dem Lesepublikum, aus dem Faitel als jüdisches ›Beobachtungsobjekt‹ ausgeschlossen ist. Mit den Leseransprachen und rhetorischen Fragen unterbricht der Erzähler wiederholt den Erzählfluss, obwohl er nach der Beschreibung von Faitels kuriosen Äußerungen verspricht, dass »die grauenhafte Comödie, die Itzig Faitel Stern in Heidelberg [...] aufführte, ohne Unterbrechung sich abwickeln [soll]« (DoJ, S.188).

Die Leseransprachen im Rahmen der Schilderung von Faitels körperlichen Eigenheiten betreffen die grundsätzliche Frage der Darstellbarkeit des hybriden »Monstrum[s]« (DoJ, S.191). Schon im ersten Absatz des Textes gibt der Erzähler zu bedenken, dass »[e]in Linguist, ein Choreograph, ein Aesthetiker, ein Anatom, ein Schneider nötig wären, um die ganze Erscheinung Fайтеles [...] vollständig zu begreifen und zu erklären« (DoJ, S.182). Damit proklamiert er einerseits einen wissenschaftlichen Anspruch, stellt gleichzeitig aber die wissenschaftliche Erklärbarkeit des als »Phänomen« (DoJ, S.182) bezeichneten Faitel infrage. Die Beschreibung von Faitels »Agitationes« eröffnet der Erzähler mit einer rhetorischen Frage, die als eine Form des satirischen Bezugs auf den klassischen Topos der ›Musenankunftung‹ erscheint: »Aber wer hilft mir, welcher Clown, welcher Dialect-Imitator, welcher Grimasseur, Itzig darzustellen, wenn er ging, wenn er sprach

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Die weibliche Form wird nicht verwendet.

und agierte!« (DoJ, S.184f.). Bevor er das seltsame Idiom Faitels näher charakterisiert, wirft der Erzähler wiederum die Frage nach der Möglichkeit einer mimetischen Abbildbarkeit auf: »Aber wer hilft mir die Sprache von Itzig Faitel zu beschreiben? Welcher Philologe oder Dialektkenner würde sich unterstehen, diese Mischung [...] zu analysieren?!« (DoJ, S.187f.)

Obwohl der Erzähler die mimetische Darstellbarkeit der Figur wiederholt infrage stellt, folgen auf diese Bekundungen der ›Unnachahmlichkeit‹ Faitels die zitierten detaillierten, oft mit pseudowissenschaftlichem Vokabular durchsetzten Beschreibungen seiner Eigenheiten. Die rhetorischen Fragen steigern den Eindruck der außerordentlichen Abnormität Faitels und vergrößern noch die Kluft zwischen dem unergründlichen, unfassbaren ›Juden‹ und dem Erzähler sowie dem von ihm einbezogenen Lesepublikum. Gleichzeitig aber lassen diese Leseransprachen auf das mimetische Begehren der Erzählerfigur schließen, die sich auf die genaue Nachahmung des zuvor als in seiner Monstrosität unnachahmlich deklarierten Faitel spezialisiert zu haben scheint; es geht dabei mitunter nicht nur um literarische Darstellbarkeit, sondern auch – und vielleicht noch mehr – um eine körperlich performative Imitation – darauf lässt der Rekurs auf den Clown bzw. Dialektimitator und Grimasseur schließen. Schließlich bezieht der Erzähler auch den Leser in seine performative Nachahmungstätigkeit mit ein, indem er ihn implizit auffordert, Faitels Sprechweise und seine eigentümlichen Wortkreationen zu imitieren: »Ja, lieber Leser, du darfst dir Mühe geben, soviel du willst, ›Deradáng! Deradáng!‹ auszusprechen; so fettigguttural, so weichgröhlend, so speichelnd wie Itzig Faitel Stern bringst du's nicht zusammen!« (DoJ, S.190) Sobald die Handlung der Erzählung in Gang gekommen ist, gibt der Text/Erzähler regelrechte ›Bühnenanweisungen‹, wie der groteske Faitel darzustellen wäre, die in Klammern in den Text eingefügt werden: »(Hin- und Herwippen des Oberkörpers! Aufspreizen der Hände in Achselhöhe bei leicht hockender Stellung; verzückter Blick mit Glasreflex; Entblößen der beiden Zahnreihen; reichliche Speichelabsonderung). – « (DoJ, S.189). Ein wenig später im Text gibt der Erzähler fast identische Spezifikationen von Faitels Bewegungen und Aussehen in einer Verkaufssituation: »(Aufspreizen der Hände in der Achselhöhe; Einhaken in den Westenauschnitt; pendel-

förmiges Hin- und Herwippen mit dem Oberkörper; lächelnde Mundstellung; obere Zahnreihe einblößt; reichliche Speichelabsonderung.)« (DoJ, S.194f.) An anderer Stelle stellt der Erzähler – wiederum in Klammern eingefügt – dem Leser die Information zur Verfügung, dass das typische »Deradáng, Deradáng!« Faitels »sehr breit zu sprechen« (DoJ, S.194) sei. Es geht an diesen Stellen also nicht um die Darstellung Faitels im Medium der Schrift, vielmehr wird implizit vorausgesetzt, dass die Beschreibungen in stimmliche bzw. körperliche Nachahmungen umgesetzt werden. Die groteske Gestalt Faitels scheint den Erzähler zu mimetischen Darstellungen zu reizen, die er wiederum auch seinem Leser ans Herz legt. Nicht also ›der Jude‹ ist in *Der operirte Jud'* der Nachahmer par excellence, vielmehr gibt sich der Erzähler als passionierter Nachahmer ›des Juden‹ zu erkennen. Auf diese Weise zeigt sich am Ich-Erzähler von *Der operirte Jud'* jenes mimetische Begehren, das laut Horkheimer und Adorno die Antisemit/inn/en generell auszeichnet: Die Antisemit/inn/en »können den Juden nicht leiden und imitieren ihn immerzu. Kein Antisemit, dem es nicht im Blute läge, nachzuahmen, was ihm Jude heißt.«¹⁵⁹

Ist erst mal die Aufmerksamkeit auf dieses mimetische Begehren des Erzählers gelenkt, so finden sich diverse weitere – über Intertexte eingespeiste – Hinweise auf die antisemitische Lust an der Nachahmung des vermeintlich Jüdischen in der Erzählung. So spielt etwa der Name des Protagonisten Faitel Itzig Stern nicht nur auf die Figur Feitel Itzig in Gustav Freytags notorisch antisemitischen Roman *Soll und Haben* an. Feitel Itzig Stern – der volle Name des Protagonisten in bloß leicht abweichender Schreibweise – ist identisch mit einem jüdischen Pseudonym unter dem höchstwahrscheinlich Heinrich Holzschuher,¹⁶⁰

159 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S.208.

160 Mark Gelber nimmt in einem Artikel von 1986 unter Berufung auf den Archivar Ludwig Göhring an, dass hinter dem Pseudonym der fränkische Freiherr und Landrichter Johann Friedrich Sigmund von Holzschuher (1796–1861) steht, den Göhring bereits 1828 als Verfasser identifiziert hat. Mark H. Gelber: *Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis Gustav Freytag und Thomas Mann*. In: Stephane Moses und Albrecht Schöne (Hrsg.): *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*. Frankfurt a.M. 1986, S.162–178, hier S.164. Mittlerweile legt jedoch eine vergleichende linguistische Arbeit aus dem Jahr 2008 nahe, dass eher Heinrich Holzschuher als Verfasser zumindest der frühen unter dem Pseudonym Feitel Itzig Stern

ein Sozialarbeiter, Kirchenlieddichter und Autor des frühen 19. Jahrhunderts, der zahlreiche antisemitische Schriften verfasste. Wie auch Arnims Rede *Über die Kennzeichen des Judenthums* unterstellen Holzschuhers Texte Juden unlautere Motive für ihre Emanzipation. Unter dem jüdischen Decknamen konnte der Autor seinen antijüdischen Ressentiments freien Lauf lassen. Man könnte meinen, das jüdische Pseudonym sollte – wie auch die parallel zu den deutschen Buchtiteln in hebräischen Buchstaben abgedruckten jiddischen Übersetzungen der Titel – eine ›genuin‹ jüdische Autorschaft suggerieren. So würde durch die vermeintlich jüdische Quelle den antijüdischen Unterstellungen ein höherer Grad an Glaubwürdigkeit verliehen. Doch erschien unter dem Pseudonym Feitel Itzig Stern auch ein Wörterbuch, dem der Verfasser ein Vorwort voranstellt, das aus eindeutig nicht-jüdischer Perspektive erklärt, warum ein solches Lexikon vonnöten sei.¹⁶¹ Es geht also nicht allein bzw. nicht in erster Linie darum, den Verfasser der judenfeindlichen Schriften als Juden auszugeben, viel eher lässt die äußerste »linguistische Sorgfalt«,¹⁶² die Holzschuher in der Nachahmung des lokalen jüdischen Dialekts walten lässt, auf »eine beinahe pathologische Faszination für das Judendeutsch«¹⁶³ schließen.¹⁶⁴ Der Umstand, dass die ersten literarischen Veröffentlichungen unter dem Pseudonym Feitel Itzig Stern jiddische Schillerparodien enthalten, zeigt, dass sich die Nachahmung des Jüdischen vonseiten der Antisemit/inn/en wiederum auf die Juden zugeschriebenen (karikierenden) Imitationen des/der Deutschen richten.¹⁶⁵ Die Antisemitismustheorie Horkheimers und Adornos

erschienen Schriften (vor 1850) in Betracht kommt. Die Identität des Autors der späteren Texte ist bis heute umstritten, vgl. Alfred Klepsch: *Jiddische Mundartdichtung von Nichtjuden in Franken. Das Rätsel des Itzig Feitel Stern*. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 68 (2008), S. 169– 201.

161 Möglicherweise hat Panizza aus ebendiesem Wörterbuch Holzschuhers für seine in Literaturjiddisch verfassten Passagen geschöpft.

162 Gelber, *Judendeutsch*, S. 165.

163 Ebd., S. 164.

164 Diese Schriften sind in jiddisch-fränkischer Mundart verfasst, also in ein ähnlich regional gefärbtes Jiddisch, wie es Feitel in der Erzählung spricht (hier ist es »Pfälzerisch« (DoJ, S. 188), das sich mit jiddischen Sprachanteilen vermischt).

165 Der Titel des ersten unter dem Pseudonym Feitel Itzig Stern 1826 im Selbstverlag veröffentlichten jiddischen Bandes lautet: »Drei Gedichte von dem großen Gelehrten der Nichtjuden mit Namen Friedrich von Schiller. Inhalt: Der Gang nach dem Eisenhammer, eine Ballade; Der Taucher, auch eine Ballade; und die Schlacht, keine Ballade, man nennt es

erklärt diese Faszination als mimetisches Begehren der Antisemt/innen, das sich auf imaginierte mimetische Züge der Juden richtet. *Der operirte Jud'* verweist also auf bereits vorhandene Judendarstellungen bzw. Nachahmungen und stellt damit das eigene Judenbild als gleichermaßen fiktives wie fiktionales Konstrukt aus: Faitel Itzig Stern ist kein Abbild gesellschaftlicher Realität, vielmehr steckt in ihm sowohl Holzschuhers täuschende Selbstinszenierung als jüdischer Autor als auch die Figur Feitel Itzig aus Freytags Roman.¹⁶⁶ Die Figur Faitel Itzig verweist damit aber indirekt auch auf das Bedürfnis der Antisemiten – in Gestalt Freytags und Holzschuhers – ›den Juden‹ nachzuahmen. Die Lust, die Faitel an seinen Nachahmungen empfindet, der mimetische Rausch und das ihn anschließend durchflutende »unbekannte[...] Glück« (DoJ, S. 208) wird so als Teil einer lustvollen Nachahmung Faitels (als genitivus obiectivus) dechiffrierbar. Es geht also in Panizzas Erzählung, wie Schmidt konstatiert, »nicht nur um den Juden, sondern auch um den unwillkürlichen Akt der Imagination, der Zwangsvorstellung, der Einbildung der Judengestalt«.¹⁶⁷ Schon der Titel des Erzählbandes *Visionen* lässt schließlich auf einen eingeschränkten Realitätsgehalt des Dargestellten schließen: Betrachtet man also die Ich-Erzähler-Instanz unter der Perspektive des von Panizza proklamierten ›Illusionismus‹, so ist davon auszugehen, dass auch die relativ unbeteiligt wiedergegebenen Darstellungen des Ich-Erzählers in *Der operirte Jud'* diejenigen eines subjektiven Beobachters sind, der, wie Panizza formuliert, unter dem »psychischen Zwang« seines ›Dämons‹ steht. *Der operirte Jud'* in der Gestalt Faitels ist von dieser Warte aus betrachtet lediglich Produkt der Fantasie des Ich-Erzählers und demgemäß von dessen Wünschen, Bedürfnissen und Überzeugungen bestimmt. Doch bleibt die faszi-

etwas anders, auf Hebräisch reinlich umgearbeitet von drei großen Dichtern der Judenheit, und für Gelehrte und Unwissende herausgegeben und für sechs Kreuzer verkauft von Itzig Feitel Stern. Mit einem kleinen Anhang versehen, wo die hebräischen Wörter darin stehen, wie sie heißen auf deutsch.« (Siehe Klepsch, *Mundartdichtung*, S. 166. Es ist der Beginn einer »sich über Jahrzehnte erstreckenden Serie der jiddischen Satire«, siehe ebd.

166 Daneben bezieht sich der als deutsches Pseudonym angenommene Name ›Freudenstern‹ auch noch auf Max Freudenstein aus Wilhelm Raabes Roman *Der Hungerpastor* (1864), wie bereits erwähnt, verweist also auf eine weitere Romanfigur, die hinter der assimilierten Identität Faitels steht.

167 Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S. 236.

nierende Verführungskraft des imaginierten mimetischen Subjekts stets ambivalent: Die Lust an der Nachahmung der grotesken Figur ist immer auch mit Ekel verbunden.

4.5 *Der operirte Jud'* als Abjekt

Es ist kein Zufall, dass gerade das opulente Hochzeitsmahl Anlass der Rückverwandlung Faitels ist; erstens fällt dadurch im Aufbau der Erzählung der Zeitpunkt der von Faitel als ›definitiver Eintritt‹ in die deutsche Gesellschaft erlebten Hochzeitsfeier mit der Peripetie – der Entlarvung ›des Juden‹ – zusammen. Faitels ›Täuschungsmanöver‹ wird so am Höhepunkt seines Erfolges aufgedeckt und so ein unbemerktes ›Einschleichen‹ eines Juden in die deutsche Mehrheitsgesellschaft als aussichtsloses Unterfangen dargestellt – das Bedrohungsszenario ist damit aufgehoben.

Zweitens sind das unmäßige Essen – besonders beim feierlichen Festmahl – sowie der bei Faitel durch übermäßigen Alkoholkonsum hervorgerufene Rausch groteske Motive.¹⁶⁸ Die Szenerie des Hochzeitsmahles bildet den entsprechenden Hintergrund für die Transformation Faitels in seine frühere groteske Gestalt.

Drittens wird durch die Rückverwandlung beim Hochzeitsessen das antijüdische Stereotyp aktualisiert, das bereits in den Reden der Tischgesellschaft wiederholt explizit aufgerufen wurde: Die Überzeugung, dass Juden aufgrund ihrer Speisegesetze an der ›deutschen Geselligkeit‹ rund um das gemeinsame – und verbindende – Mahl nicht partizipieren könnten.¹⁶⁹ »[D]er vorwiegend germanische[...] Charakter des Hochzeitsschmauses« (DoJ, S. 219) – das Hauptgericht ist Schweinebraten – geht auf die Anordnung von Professor Klotz zurück, der sich offenbar bemüht, Faitels neue ›germanische‹ Identität zu unterstreichen bzw. keine Zweifel an dieser aufkommen zu lassen; es wird also bewusst nicht-koschere Kost serviert. Doch nicht die Übertretung der Speisetabus, sondern die Folgen des Alkoholkonsums werden für Faitel zum Verhängnis – ein Umstand der vom Erzähler in Zusammenhang mit

168 Vgl. Fuß, *Groteske*, S. 169.

169 Vgl. Kapitel 3.1.

Faitels Judentum gebracht wird. Die sozialen Konventionen zwingen den Bräutigam, mit allen bedeutenden Gästen der Runde anzustoßen, wodurch er eine Menge Wein zu sich nimmt; der Erzähler gesteht einerseits seine Unkenntnis über Faitels Trinkfestigkeit ein, deutet aber an, dass er aufgrund seiner Herkunft vermutlich keinen Alkohol gewohnt sei, denn »[d]ie Gepflogenheiten seiner Rasse deuten auf Mäßigkeit« (DoJ, S. 221). Durch die Verknüpfung von Speisegewohnheiten und jüdischer Herkunft im Kontext mit dem Hochzeitsmahl, das Faitels Integration in die Mehrheitsgesellschaft besiegeln soll, wird auf die ursprünglich physiologische Bedeutung von ›Assimilation‹ als »Aufnahme von Nahrung durch den tierischen Mechanismus«¹⁷⁰ aufmerksam gemacht.¹⁷¹ Damit wird nicht nur die Frage nach der Verträglichkeit ›deutscher‹ Kost für den Juden Faitel aufgeworfen, sondern auch jene nach der (vollständigen) Assimilierbarkeit – und im wörtlichen Sinne – der Bekömmlichkeit und Verdaulichkeit Faitels für die Umgebungsgesellschaft.

Kurz vor der finalen Entlarvung von Faitel als Jude wird die Handlung der Erzählung durch einen seltsamen Einschub retardiert, die das Thema körperlicher Aufnahme und Abscheidung neu variiert: Der Ich-Erzähler richtet in einem Exkurs über die Lüge einen unvermittelten Appell an seine Leser. Die Lüge vergleicht der Erzähler mit einem Mantel, »dessen oberer Rand mit einem Streifen kostbaren Pelzes besetzt ist« (DoJ, S. 215), um den Eindruck zu erwecken, der ganze Mantel sei pelzgefüttert. Der Mantel wird schließlich metaphorisch als Verhüllung gedeutet, mit dem verlogene Menschen versuchten, »die löchrige und schäbige Verfassung ihrer Seele [zu] verbergen« (DoJ, S. 215). Den Männern, die zu einer solchen »Umhüllung« greifen, befiehlt der Erzähler: »[S]chmeiß dieses Buch in die Ecke, wenn Du ein Mann bist, und spuck aus!« (DoJ, S. 215f.). Der eindringliche Appell des Erzählers richtet sich also nur an den männlichen Leser; im Einklang mit zeitgenössischen Stereotypen stellt er den Frauen einen Freischein für die als

170 Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S. 226f. Erst Georg Wilhelm Friedrich Hegel wendet den Begriff ›Assimilation‹ im 19. Jahrhundert auf geistige Vorgänge an, indem er ihn als Form der Bildung durch Aufnahme und Umwandlung von Welt versteht, vgl. ebd.

171 »Die Assimilation wird essend und trinkend vollzogen, sie wird wörtlich, physiologisch verstanden«, Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S. 246.

typisch weiblich geltende Täuschung aus:¹⁷² »Nur das Weib darf lügen und sich in falsche Umhüllungen kleiden« (DoJ, S. 216). Die »germanischen Nationen« hält der Erzähler für weniger verlogen als andere Völker. Bei der Verteilung der »Lügensubstanz« nach dem Fall des »großen Lügenthurm[es] zu Babel«, so seine Erklärung, hätten die »germanischen Nationen« am wenigsten von dieser erhalten, weil davor schon so viel für die »asiatisch-romanischen Geschlechtern« (DoJ, S. 217) verbraucht worden wäre – doch sei auch bei diesen noch genug davon vorhanden. Lüge und Täuschung kann dem Erzähler zufolge nicht einfach verworfen werden: Sie ist dem Menschen gleichursprünglich, weshalb zwischenmenschliche Kommunikation kein gegenseitiges Verständnis herzustellen vermag: »Verstehen sie sich [die Menschen, Anm. K.K.] wohl? Unmöglich! [...] Die Lüge hindert sie daran. O Roßbollen und Stink-Harz, ihr seid Köstlichkeiten gegen das, was aus der Menschen Munde geht!« (DoJ, S. 216). Die typisch zeitgenössische Sprachskepsis, die hier zum Tragen kommt, wird durch einen Rückgriff auf eine eigenwillige Adaption des Prometheus-Mythos begründet: Prometheus habe die Erlaubnis, Menschen zu schaffen, nur unter einer »ausschließlichen, erniedrigenden Bedingung« erhalten, dem Menschen »eine Eigenschaft« – die Lüge – mitzugeben, die diese weit unter die Tiere stelle. »Prometheus, der nur eilte, sein Kunstwerk fertig zu sehen, sagte Ja.« (DoJ, S. 217). Dass Panizza hier die Figur des Prometheus mit Sprachkritik verbindet, ist nicht aus der Tradition des Mythos erklärbar.¹⁷³ Der rebellische Titan Prometheus gilt als Kultur- und Zivilisationsstifter, da er den Menschen dem Mythos zufolge – die älteste Version findet sich in Hesiods ca. 700 v. Chr. entstandener *Theogonie* – das Feuer brachte.

172 Zum Stereotyp der Lügenhaftigkeit der Frau, vgl. Kapitel 5.1.

173 Zwar wird die Lüge in diesem Zusammenhang in der Überlieferungstradition – in den Fabeln Aesops – erwähnt, doch ist es hier der Lehrling Dolus, die personifizierte List, nicht Prometheus selbst, der die Lüge kreierte. Dolus fertigt in Prometheus Töpferwerkstatt dieser Mythen-Version zufolge ein genaues Abbild der von Prometheus eben erschaffenen Wahrheit *aletheia*. Der Lüge fehlen allerdings die Füße, weil Dolus der Ton ausgeht – daher das Sprichwort »Lügen haben kurze Beine« vgl. dazu Johannes Park: *Interfiguralität bei Phaedrus. Ein fabelhafter Fall von Selbstinszenierung* (Millennium-Studien Bd. 66). Berlin/Boston 2017, S. 121–124. Möglicherweise verweist die Lüge auch auf die künstliche Frau Pandora, die in einigen seit der Renaissance entstandenen Mythenadaptionen als Schöpfung des Prometheus selbst interpretiert wird, vgl. Wenzel Mraček: *Vom künstlichen zum virtuellen Menschen* (Ars Viva Bd. 7). Wien 2004, S. 20.

Erst spätere Interpretationen der römischen Antike schreiben dem in Athen als Töpfergott verehrten Prometheus die Schöpfung des Menschen aus Lehm und Wasser selbst zu.¹⁷⁴ Laut Richard van Dülmen steht das »Symbol Prometheus [...] nicht nur für den Schöpfer von Technik und Zivilisation, sondern auch für den Urtraum des *homo sapiens*, ein Abbild seiner selbst zu formen [...].«¹⁷⁵ Dass Panizza für diese eingeschobene moralische Fabel den Prometheus-Mythos heranzieht, könnte also durch die Übertragbarkeit des Prometheus als Schöpfer des Menschen auf Prof. Klotz inspiriert sein; der ›moderne Prometheus‹¹⁷⁶ Prof. Klotz, empfindet sich tatsächlich als ›Künstler‹ und den ›germanisierten‹ Faitel als seine ›Schöpfung‹. Der Arzt,

dessen sorgsames Auge von Semester zu Semester mit höherem Interesse über seinem Menschenwerk wachte, mochte in seinem Beglückungsgefühl inmitten stehen zwischen einem Cirkus-Direktor, der ein schwieriges Pferd endlich für die Manege hergerichtet, und jenem erhabenen Schöpfer, der einem kalten Erdkloß Leben einhauchte. – Hatte nicht auch Klotz einem vertrackten Grippe neues Leben eingehaucht? (DoJ, S. 210)

Klotz meint durch die Transformation Faitels nicht nur einen neuen Menschen, sondern gleich eine neue ›Rasse‹ geschaffen zu haben, und treibt Faitels Heiratspläne mit dem Ziel voran, »diese kostbar-gewonnene Menschenrace fortzupflanzen. Mit dem feinsten abendländischen Reis sollte der neue Stamm oculirt werden.« (DoJ, S. 210f.). Klotz und die anderen behandelnden Ärzte bemühen sich daher auch nach Kräften, die ehemalige Identität Siegfried Freudensterns zu vertuschen. So lässt etwa Klotz in einem »anthropologischen Privatissimum« zu Schädelmessungen die Bemerkung fallen, »Freudenstern's Kopf-Bildung entspreche unter allen ihm vorgekommenen Beispielen am reinsten

174 Vgl. Mraček, *Menschen*, S. 20.

175 Richard van Dülmen: *Prolog*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*. Wien [u. a.] 1998, S. 3–22, hier S. 17.

176 Vgl. dazu: Eva Kormann: *Künstliche Menschen und der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie*. In: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 59). Amsterdam [u. a.] 2006, S. 73–90, hier S. 78–80.

der Kopfform der seit historischer Zeit in Deutschland ansässig gewesenen Hermunduren« (DoJ, S. 219). Damit versucht Klotz zu verhindern, dass jemand im unverändert gebliebenen Profil Freudensterns noch »das sinnliche, fleischige, vorgemaulte Sphinxgesicht aus Ägypten« (DoJ, S. 219) entdeckt. Die moralische Verurteilung der ›Lüge‹ durch den Erzähler in der eingeschobenen Abhandlung trifft in Übertragung auf die Handlung der Erzählung also nicht nur Faitel, sondern offensichtlich auch – und mehr noch – Professor Klotz und seinen Versuch, Faitel zu seinem »Menschenwerk« (DoJ, S. 210) zu formen.

Die Figur des Prometheus weist laut Monika Schmitz-Emans meist metapoetische Züge auf,¹⁷⁷ weil das damit verbundene Motiv des künstlichen Menschen »von jeher eine enge Affinität zum Projekt poetischer Autoreflexion«¹⁷⁸ aufweist. Die Mythen von Schöpfern von Menschen wie Dädalus, Pygmalion oder auch Prometheus sind im Laufe »ihrer Rezeptions- und Aktualisierungsgeschichte als Prototypen des Künstlers und des Dichters«¹⁷⁹ aufgefasst worden. Da die ›Menschenschöpfer‹ als Konkurrenten des ersten göttlichen Schöpfers auftreten, wird ihr Unterfangen oft als »vermessen und frevlerisch entlarvt«,¹⁸⁰ oder – wie im Fall von *Der operirte Jud'* – als ›Betrug‹¹⁸¹ verurteilt: Denn wenn die Lüge der Sprache gleichursprünglich sei, dann muss sich der Vorwurf der Lügenhaftigkeit in letzter Konsequenz auch auf die vermeintlich ›objektive‹ Erzählinstanz erstrecken, deren sprachlich verfasster Bericht ebenfalls notwendig in Täuschung mündet. Der »Motivkomplex um künstliche Menschen«¹⁸² ist im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert mit der Frage von ›Wahrheit‹ und ›Schein‹ vielfach verknüpft, weil in ihm die Frage nach der ›wahren Kunst‹ mitverhandelt wird. ›Natürlichkeit‹ galt lange als ein »zentraler ästhetischer Wert« und

177 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Die Poesie der Maschinen. Literarische Darstellungen von Automaten und Kunstmenschen in Zeichen ästhetischer Autoreflexion*. In: *Neohelicon* XXIV (1997) H. 2, S. 237–280, hier S. 240.

178 Ebd.

179 Ebd., S. 241.

180 Ebd.

181 Hier wirkt laut Schmitz-Emans das platonische Vorurteil gegen die Dichter weiter, dass sie die ›erste Natur‹ nur durch eine defizitäre Nachahmung derselben ergänzen oder zu ersetzen suchen, vgl. ebd.

182 Ebd., S. 251.

wurde meist als »Synonym für ›Lebendigkeit«¹⁸³ eingesetzt, weshalb die »wahre oder falsche Lebendigkeit«¹⁸⁴ der Automaten immer auch auf die künstlerische Fiktion selbst und deren täuschenden oder wahrhaftigen Charakter verweist: Geschichten von künstlichen Menschen sind immer auch »Parabeln über das Illusionäre, ja Betrügerische an aller schein-lebendigen Kunst.«¹⁸⁵

Der Verdacht des künstlerischen Betrugers wird im Fall der vorliegenden Erzählung mit der Darstellungsmethode und ihrem Anspruch auf ›Wahrheit‹ verknüpft: »Wenn statt des Kunstwerks eine Komödie entsteht, mag sie, die Schule die Verantwortung tragen« (DoJ, S.183), so stellt der Erzähler schon zu Beginn der Erzählung in Aussicht. Mit der ›Schule‹ ist hier der Naturalismus und sein Anspruch auf ›realistische‹, wahrhafte Wiedergabe der gesellschaftlichen Wirklichkeit gemeint.¹⁸⁶ Das ›Komödienhafte‹ – das in einen Gegensatz zum Kunstcharakter eines Werkes gebracht wird – ist also Ergebnis der reinen ›Beobachterposition‹, auf die sich der Erzähler zurückzieht. Die Erzählung ist gerade in ihrem Objektivitäts-Anspruch ebenso ›verlogen‹ und bloße ›Komödie‹ wie die Charade, die Faitel mithilfe seiner ärztlichen Betreuer aufführt und die wiederholt als Faitels »Komödie« bezeichnet wird. Die vermeintlich neutrale Beschreibung erschafft anstatt des ›Kunstwerkes‹ den komischen ›operirten Juden‹; das Anschmiegen des Textes an ›wissenschaftliche‹ Schreibweisen und sein naturalistischer Anspruch, »die Operation des Erzählens«¹⁸⁷ erzeugt erst die »Komödie«. Wie Faitel wird aus ihr kein abgerundetes Ganzes, kein Kunstwerk, sondern eine groteske Zusammenfügung: Die ›Vision‹ vom grotesken Juden ist selbst notwendig grotesk; insbesondere im Modus des Grotesken, der aufgrund seines chimärischen Charakters zur Grenzauflösung neigt, läuft das Dargestellte Gefahr, durch Darstellung affiziert zu werden: *Der operirte Jud'* muss sich daher nicht nur in der Figur Faitels, sondern auch die Erzählung selbst, den »Vorwurf der Stückarbeit« (DoJ, S.182) gefallen lassen, wie der Erzähler bereits eingangs bemerkt. Das

183 Ebd.

184 Ebd.

185 Ebd., S.252.

186 Vgl. zur Kritik naturalistischer Schreibformen bei Panizza, vgl. Kapitel 4.4.

187 Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S.239.

liegt aber nicht an der grotesken Gestalt Faitels, für deren Beschreibung die »Kräfte[...]« des Erzählers »nicht ausreichen« (DoJ, S. 182), sondern an dem grotesken Charakter der Erzählung selbst.

Mit der unmittelbaren Thematisierung der Lektüresituation im Appell an die Leser und den zahlreichen Interjektionen, Beschimpfungen und dem Aufruf ekelhafter Objekte wird das Groteske der Erzählung gerade im Exkurs zur Lüge ein weiteres Mal gesteigert: Der Fokus verschiebt sich von der Ebene der Signifikanten weiter in Richtung körperlicher Performanz. Die wiederholte Aufforderung des Erzählers, die Lüge, »diesen Dreck, wie faulen Schleim« (DoJ, S. 217) auszuspucken, kann vor dem Hintergrund des Exkurses über die Lüge also auf den gesamten Text zurückbezogen werden: Mithin ist es die ›verlogene‹ Erzählung selbst, die als das Groteske, das Verwerfliche, das Abjekte,¹⁸⁸ ausgesondert werden soll.¹⁸⁹

Das ›Abjekte‹ ist einer der theoretischen Zentralbegriffe im Werk der Psychoanalytikerin Julia Kristeva. Es steht für das, was dem Ich entgegengesetzt ist, nicht assimiliert werden kann und die Grenzen des Ichs bedroht; das Abjekte ist ekelbesetzt, einem Ekel der das Subjekt »angesichts ›unreiner‹ Körper« ergreift, etwa ein »Breachreiz [...] angesichts bestimmter Speisen.«¹⁹⁰ In antisemitischen Phantasien kann ›der Jude‹ die Rolle des Abjekten einnehmen, das gleichermaßen anziehend wie abstoßend wirkt:

The Jew becomes the feminine exalted to the point of mastery, the impaired master, the ambivalent, the border where exact limits between the same and other, subject and object, and even beyond these, between inside and outside, and disappearing – hence and object of fear and fascination. Abjection itself. He is abject: dirty, rotten.¹⁹¹

Das Abjekte ist laut Kristeva zugleich Quell des Genießens und einer dionysischen Lust, die an den vorgeburtlichen Zustand, der jeder Tren-

188 Das ›Abjekte‹ leitet sich vom lat. *Abicere*=wegwerfen und *abiectum*=weggeworfen ab.

189 Auch Schmidt kommt zu dem Schluss, dass die Erzählung letztlich selbst »ekelhaft« wird, siehe Schmidt, *Assimilations-Experimente*, S. 247.

190 Menninghaus, *Ekel*, S. 516.

191 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982, S. 185.

nung in Objekt und Subjekt vorausgeht, erinnert und die Kristeva im Anschluss an Lacan ›jouissance‹ nennt. Das Abjekte verbindet das Ich mit dem Nicht-Ich, dem Trieb und dem Tod.¹⁹² Ein solcher Lustgewinn in der Auflösung der Ich-Schranken, der Triebentfesselung und Selbstauflösung kennzeichnet die Rauschzustände, in die Faitel während seiner mimetischen Exzesse gerät. So beschreibt der Erzähler eindringlich die kindliche, wilde Freude, die Faitel seine kleine Inszenierung des Lehrer-Schüler-Gesprächs bereitet, die sich schließlich zur geheimnisvollen Ekstase steigert:

In solchen Stunden war Faitel überglücklich und geberdete sich wie ein wilder Junge. Wenn wir dann hinaus vor die Stadt kamen, nahm Faitel wohl auch gelegentlich sein weißes Taschentuch, hing es um den Hals, hielt es vorne mit zwei Zipfeln, und fing nun an in roulirenden Skalen mit heulendem Gurgellaut ganze Berge von Gesang loszulassen mit eigenthümlich jubilierend-heiterem Charakter auf einen Text, der mir fremd war; bis ihm die Augen heraustraten und der Schaum vor seinen Lippen stand, dann brach er körperlich fast zusammen und lief wie ein Trunkener, besinnungslos, neben mir her. Wenn er wieder zu sich kam, blieb er still, in sich gekehrt, tat sehr geheimnisvoll, und schien von einem unbekanntem Glück durchfluthet. – (DoJ, S. 208)

Wenn Faitel in der Phantasie des Erzählers in die Position des Abjekten verschoben wird, so verfügt er in der Vorstellung des Erzählers – wie ›der Jude‹ in der antisemitischen Phantasie allgemein¹⁹³ – über diese »entgrenzte[...] und entgrenzende[...] Lust«. ¹⁹⁴ Ist allerdings ›der Jude‹ in Gestalt Faitels als Wunschfantase des Erzählers dechiffriert, ist die Darstellung ›des Juden‹ durch den Erzähler als das eigentlich Abjekte entlarvt. Die ›jouissance‹ ist Resultat der mimetischen Nachahmung ›des Juden‹, deren Schwerpunkt von einer literarischen Darstellung immer weiter in Richtung einer Anleitung zu körperlicher Performanz verschoben wird. Der Erzähler kann sich – folgt man der Theorie Hork-

192 Vgl. ebd., S.15.

193 Vgl. ebd., S.183.

194 Menninghaus, *Ekel*, S.533.

heimer und Adornos – der tabuisierten Mimesis ohne Angst vor Sanktionen hingeben, weil die Erzählung letztlich auf den Ausschluss und die Vernichtung des operierten Juden Faitel hinausläuft und mit der vollständigen Desintegration Faitels konsequent an ihr Ende kommt. Allein die wiederholte Aufforderung an den verlogenen Leser, den ›ekelhaften‹ Text ›wegzuwerfen‹, kann als manifeste Spur eines verleugneten Bewusstseins interpretiert werden, dass die Darstellung des Juden – nicht der dargestellte Jude – das Abjekt ist.

Die Erzählung kommt konsequenterweise an ihr ›schmutziges‹ Ende, wenn Faitel »das schmutzige Ende, das jeden Betrunkenen trifft« (DoJ, S. 227) ereilt. Hier wird einerseits das skatologische Motiv als typisches Element des Grotesken¹⁹⁵ aufgegriffen, gleichzeitig auch auf den antisemitischen Topos des *foetor judaicus*¹⁹⁶ angespielt: Ein »fürchterlicher Geruch« (DoJ, S. 227) verbreitet sich im Raum, und die letzten Hochzeitsgäste fliehen mit zugehaltener Nase. Allein der betrügerische Professor Klotz bleibt zurück, als Faitels Körper – ›sein Werk‹ – sich zu einem konturlosen Stück ›Fleisch‹ auflöst:

Und schließlich, als auch die Füße des Betrunkenen vor Mattigkeit nicht mehr standzuhalten vermochten, lag zuckend und gekrümmt sein Kunstwerk vor ihm auf dem Boden, ein vertracktes asiatisches Bild im Hochzeitsfrack, ein verlogenes Stück Menschenfleisch, Itzig Faitel Stern. – (DoJ, S. 227)

Faitel hat sich – zusammen mit der Erzählung – ins Groteske aufgelöst: Das Groteske ist laut Fuß »gestaltete Ungestalt, Form im geformten Zustand ihrer Auflösung.«¹⁹⁷ Mit der – durch die finale Stellung – betonten Wiederholung des jüdischen Namens Faitel legt der Erzähler Siegfried Freudenstern zugleich wieder auf seine frühere Identität fest: Das Groteske ist damit für jüdisch und das Jüdische für grotesk erklärt. Das Groteske, das als »gestaltete[n] Ungestalt«¹⁹⁸ schon immer paradoxal ist, entspricht als ästhetische Kategorie dem was Lacoue-Labarthe und

195 Vgl. Fuß, *Groteske*, S. 164f.

196 Näheres zum Stereotyp des *foetor judaicus*, siehe Kapitel 3.5.

197 Vgl. Fuß, *Groteske*, S. 164.

198 Ebd., S. 156.

Nancy als grundlegende Eigenheit des nationalsozialistischen Judenbildes hervorgehoben haben. Demgemäß hat ›der Jude‹ »keine *Seelengestalt** (Form oder Figur der Seele) und deshalb auch keine *Rassengestalt** (Form oder Figur der Rasse): Seine Form ist formlos.«¹⁹⁹ Das machte die Erzählung in hohem Maße für das nationalsozialistische Judenbild anschlussfähig:²⁰⁰ *Der operierte Jud*³ wurde 1927 in der durch Ewers ›bereinigten‹ Version – nebst einer grob verfälschenden²⁰¹ biografischen Einleitung zum Autor – im *Völkischen Beobachter* abgedruckt.²⁰²

199 Lacoue-Labarthe, *Nazi-Mythos*, S. 184.

200 Damit ist *die Erzählung* einer von zwei Texten des Panizzas, die für die NS-Ideologie verwertbar waren: Neben *Der operierte Jud*³ kam auch Panizzas antikatholische Schrift *Der deutsche Michel und der römische Papst* (1894) zu zweifelhaftem Ruhm im NS-Staat. In einer durch den nationalsozialistischen Autor und Kulturfunktionär Kurt Eggers ›geglätteten‹ Version wurde sie mit dem Titel *Deutsche Thesen gegen den Papst und seine Dunkelmänner* 1940 wieder aufgelegt. Martin Bormann warb persönlich für das Buch und versandte es an die Elite der nationalsozialistischen Funktionäre, offensichtlich mit dem Ziel eine Auseinandersetzung mit konfessionellen Fragen in der Parteibasis zu befördern; vgl. Bauer, *Panizza*, S. 25.

201 Darin wird der Anarchist und vehemente Kritiker des deutschen Kaisers und Gesellschaft, der seine bayerische Staatsbürgerschaft nach Verbüßung seiner Haftstrafe 1869 abgab, zum heimwehkranken Patrioten umgedeutet, der aus Sehnsucht nach Deutschland aus dem Pariser Exil nach Deutschland zurückkehrte. Tatsächlich hatte sich Panizza aufgrund Beschlagnahmung seines gesamten Vermögens durch die deutsche Justiz wegen Majestätsbeleidigung zur Rückkehr gezwungen gesehen. Vgl. Bauer, *Panizza*, S. 24.

202 Genauer gesagt im Lokalteil der Münchner Ausgabe des *Völkischen Beobachters*. Vgl. Münchener Beobachter vom 8. Januar 1927 (Beiblatt zum völkischen Beobachter. Kampfblatt der national-sozialistischen Bewegung Großdeutschlands), S. 2.

5 Salomo Friedlaender und das Handwerk des Kakopäden – Die Groteske *Der operierte Goj*

Knapp 30 Jahre nach dem Erscheinen von Oskar Panizzas *Der operierte Jud'* (1893) veröffentlichte der Autor Salomo Friedlaender unter seinem Schriftstellerpseudonym Mynona¹ einen Text, der sich als literarische Antwort auf Panizzas Erzählung versteht: *Der operierte Goj* wurde erstmals 1922 – also ungefähr ein Jahr nach dem Tod Panizzas – publiziert und ist mit dem Untertitel *Ein Seitenstück zu Panizza's operiertem Jud* versehen.²

Der genaue Anlass dieser späten Reaktion Friedlaenders auf *Der operierte Jud'* ist ungeklärt.³ Wenn daraus auch keineswegs der exakte Zeitpunkt des Erscheinens hergeleitet werden kann, so ist das beinahe

1 Ein Anagramm von ›anonym‹, das Friedlaender ausschließlich für seine literarischen Texte benutzte, während er seine philosophischen Werke unter seinem Klarnamen publizierte.

2 Mynona [d. i. Friedlaender, Salomo]: *Der operierte Goj. Ein Seitenstück zu Panizza's operiertem Jud*. In: Ders.: *Trappistenstreik und andere Grotesken*. Freiburg i. Br. 1922, S. 67–90. In der Folge im Fließtext zitiert als DoG.

3 Salomo Friedlaender inskribierte sich nach seinem Abitur im Publikationsjahr von *Der operierte Jud'* (1893) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Panizza hatte einst ebenfalls an der Ludwig-Maximilians-Universität studiert und hielt sich 1893 noch in München auf. Über ein etwaiges Zusammentreffen der beiden Autoren ist allerdings nichts bekannt. Jedenfalls ist anzunehmen, dass Friedlaender der erwähnte Literaturskandal um Panizzas mit antisemitischen Konnotationen angereichertes Stück *Das Liebeskonzil* (1894) zu Ohren gekommen ist, da der nachfolgende Prozess gegen Panizza große Wellen in der Münchner Intellektuellenszene schlug, vgl. Zipes, *Two Tales*, S. 115. Zum Prozess gegen Panizza, vgl. die Einleitung zu Kapitel 4. Als einen möglichen konkreten Anlass für das Verfassen der Erzählung nennt Jack Zipes das Erscheinen von Kurt Tucholskys erster Geschichte über Herrn Wendriner unter dem Titel *Zehn Minuten*. Tucholsky veröffentlichte diese 1922 in unmittelbarer Reaktion auf die Ermordung des Reichsaußenministers Walther Rathenau. Herr Wendriner wird als typischer Fall sogenannten ›jüdischen Selbsthasses‹ dargestellt – eine Darstellung, die sich mit der Kritik konfrontiert sah, sie würde den grassierenden Antisemitismus weiter anfachen; Friedlaender könnte sich durch die problematische Judendarstellung und die Assimilationskritik Tucholskys zu einer Replik herausgefordert gesehen haben; eine Replik, in der er zugleich mit dem von Tucholsky bewunderten Autor Oskar Panizza abrechnet. Näheres dazu vgl. Zipes, *Two Tales*, S. 128f. Dieser Zusammenhang bleibt mangels konkreter Selbstzeugnisse Friedlaenders zum Schreib-anlass aber spekulativ.

stetige, bedrohliche Anwachsen des Antisemitismus und die Erstar-
kung der nationalsozialistischen Bewegung in der Weimarer Republik
sicherlich mit ein Beweggrund für die Publikation dieser Replik auf
Panizzas antisemitisch grundierten Text gewesen. Friedlaender war
selbst jüdischer Herkunft, wuchs allerdings in einem bürgerlich-assi-
miliierten Haushalt auf, genoss keine religiöse Erziehung und definierte
sich als Atheist. Ab Anfang der 1920er-Jahre trat Friedlaender in lite-
rarischen und journalistischen Texten engagiert gegen den zeitgenös-
sischen Antisemitismus auf⁴ – *Der operierte Goy* war einer der ersten
Texte, in welchen der Schriftsteller explizit Stellung gegen antisemiti-
sche Vorurteile bezog.⁵

Im Verlauf des ersten Weltkrieges hatte sich der Antisemitismus
gegenüber der Vorkriegszeit noch einmal intensiviert und ebte auch
nach Ende des Krieges nicht wieder ab; die Kriegsniederlage wurde
mittels Erfindung der ›Dolchstoßlegende‹ unter anderem den Juden in
die Schuhe geschoben,⁶ und der Antisemitismus »erreichte [...] eine
in diesem Ausmaß nicht gekannte öffentliche Wirksamkeit«⁷. Antise-
mitische Kräfte verbreiteten Unmengen an Propagandamaterial gegen
Juden, nicht zuletzt die 1919 erschienene deutsche Übersetzung der ein-
flussreichen *Protokolle der Weisen von Zion*.⁸ Während der Antisemi-
tismus bis zum Ende des Ersten Weltkrieges laut Werner Bergmann
»wesentlich einer des geschriebenen und öffentlich gesprochenen Wor-
tes gewesen [war]«,⁹ nahmen nach 1918 gewalttätige Aktionen über-
hand. Der Deutschvölkische Schutz- und Trutzbund veröffentlichte
Listen mit Zielen für gewaltsame Überfälle, antisemitische Freikorps,
Anhänger von Wehr- und Heimatverbänden, und die frühen Mitglieder

4 Vgl. Lisbeth Exner: *Fasching als Logik. Über Salomo Friedlaender/Mynona*. Mün-
chen 1996, S. 30f. sowie S. 102. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Der operierte Goy*
befand sich Friedlaender auf dem Höhepunkt seiner Publikationstätigkeit, vgl. Nike Thurn:
›Falsche Juden‹. *Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis*
Walser. Göttingen 2015, S. 276.

5 Vgl. Exner, *Fasching*, S. 332f.

6 Hartmut Berding: *Der Aufstieg des Antisemitismus im Ersten Weltkrieg*. In: Wolf-
gang Benz und Werner Bergmann (Hrsg.): *Vorurteil und Völkermord. Entwicklungslinien*
des Antisemitismus. Freiburg i. Br. [u. a.] 1997, S. 286–303, hier S. 303.

7 Berding, *Aufstieg*, S. 286.

8 Vgl. Bergmann, *Geschichte*, S. 74.

9 Ebd.

der NSDAP attackierten prominente jüdische Intellektuelle und jüdische Wirtschaftstreibende, teils auf offener Straße.¹⁰ Im Jahr der Veröffentlichung von *Der operierte Goj* 1922 überlebte der bekannte Journalist Maximilian Harden einen Überfall durch Anhänger der Freikorps nur knapp. Kurz vor dieser Gewalttat war der Reichsaußenminister Walther Rathenau einem Mord durch Rechtsextreme zum Opfer gefallen,¹¹ der tödliche Anschlag erschien als die letzte, fatale Konsequenz der antisemitischen Verleumdungen und Drohungen, welchen der Reichsaußenminister während seiner Amtszeit durchgehend ausgesetzt war.¹² Wie ein Schlag ins Gesicht musste er für jene Vertreter/inn/en des assimilierten jüdischen Bürgertums wirken, die an dem Glauben festhielten, Assimilation wäre die Lösung des Problems Antisemitismus. Schließlich hatte sich gerade Rathenau in seiner prominenten Schrift *Höre Israel!* für eine kompromisslose Assimilation der jüdischen Minderheit an die deutsche Mehrheit eingesetzt.¹³ Es zeigte sich einmal mehr, dass zunehmende Assimilation keineswegs zwangsläufig ein Abflauen des Antisemitismus zur Folge hatte.¹⁴

Das ›Seitenstück‹ Friedlaenders ist ein ›Gegenstück‹ – im Sinne einer Entgegnung – zu Panizzas Erzählung, welche die jüdische Assimilation als Form der täuschenden Verstellung darstellt, die dem unerkannten ›Einschleichen‹ eines Juden in die sich als ›deutsch‹ und ›christlich‹ verstehende Gesellschaft dient. Friedlaenders Erzählung übt auf komische Weise Kritik an solchen paranoiden Fantasien einer ›jüdischen Unterwanderung‹ der deutschen Gesellschaft, die zu diesem Zeitpunkt

10 Vgl. ebd., S. 74f.

11 Vgl. Jack Zipes: *Negative German-Jewish Symbiosis*. In: Dagmar C. G. Lorenz und Gabriele Weinberger (Hrsg.): *Insiders and Outsiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*. Detroit, Michigan 1994, S. 144–154, hier S. 145f.

12 Zeitgenössisch wurde dieser Mord als antisemitisch motiviert interpretiert, weil Rathenau aufgrund seiner exponierten Position vielfach antisemitischen Anfeindungen ausgesetzt war. Später stellte sich heraus, dass Antisemitismus nicht der hauptsächliche Beweggrund der Mitglieder der ›Organisation Consul‹ war, die Rathenau aus einem fahrenden Wagen erschossen hatten; primäres Ziel der Organisation war, die Republik durch eine Anschlagserie in den Bürgerkrieg zu treiben und die Macht im Staat zu übernehmen, vgl. Martin Sabrow [Art.]: Rathenau, Walther. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 2.2, S. 671f., hier S. 672.

13 Vgl. die Einleitung zu Kapitel 2.

14 Vgl. Thurn, ›Falsche Juden‹, S. 276.

zunehmend Verbreitung fanden.¹⁵ Die wesentliche inhaltliche Veränderung, die Friedlaender gegenüber seiner Vorlage vornahm, besteht darin, dass hier nicht ein Jude zum Deutschen sondern ein deutscher ›Goj‹ (ein jiddischer Ausdruck für Nichtjuden) zum Juden umgewandelt wird. Aus dieser Umkehrung der Verhältnisse zieht der Text sein komisches Potenzial: Es wird von dem unwahrscheinlichen Fall berichtet, dass sich ein Vertreter der Mehrheitsgesellschaft einer marginalisierten Bevölkerungsminderheit anzupassen versucht.

Das *Seitenstück zu Panizza's operiertem Jud* ist aber nicht nur als Entgegnung, sondern auch im Wortsinn als ein Pendant,¹⁶ als spiegelgleiche Ergänzung zur Vervollständigung der Erzählung Panizzas zu verstehen; die Ähnlichkeiten zwischen den Erzählungen umfassen nicht nur inhaltliche und strukturelle Parallelen in Thema und Erzählverlauf.

15 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S. 64. Friedlaender wurde selbst Opfer des aus dieser antisemitischen Paranoia entsprungenen Identifizierungswahns. In seiner 1921 veröffentlichten Literaturgeschichte *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* unterteilte der antisemitische Literaturhistoriker Adolf Bartels die Autoren penibel in Juden und Nichtjuden; Schriftsteller, über deren Herkunft Bartels nichts Genaueres wusste, versuchte er aufgrund inhaltlicher und stilistischer ›Kriterien‹ einzuordnen. Das Pseudonym *Mynona*, unter dem Friedlaender ab 1909 seine literarischen Werke publizierte, erkannte Bartels nicht als Anagramm von ›anonym‹ sondern spekulierte – wohl aufgrund der Endung auf -a – es würde sich dabei wohl um eine jüdische Autorin handeln. Die falsche geschlechtliche Zuordnung des Pseudonyms trug ihm in der Berliner Intellektuellenszene, in der Friedlaender kein Unbekannter war, gehörigen Spott ein. Trotzdem brüstet sich Bartels in seiner Schrift *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft* 1925 weiterhin mit seiner ›Entlarvung‹: »Mynona, Umkehrung von Anonym, ist Dr. S. Friedlaender, Berlin-Halensee. Ich habe also aus den Titeln der Werke ganz richtig auf die Rasse, wenn auch nicht das Geschlecht, geschlossen.« Bartels, Adolf: *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft. Eine gründliche Erörterung*. Leipzig 1925, S. 208f. Anm. 1. Permalink: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/urn:nbn:de:hebis:30:1-180558> (Zugriff: 02.09.2020). Auch in späteren Texten legte der in der Zeit des Nationalsozialismus hoch dekorierte Bartels trotz dieser Blamage immer großen Wert darauf, festzuhalten, dass es sich bei Mynona um das Pseudonym eines Autors jüdischer Herkunft handle. Genaueres zur langanhaltenden Kontroverse zwischen Bartels und Friedlaender, vgl. Detlef Thiel: *Maßnahmen des Erscheinens Friedlaender/Mynona im Gespräch mit Schelling, Husserl, Benjamin und Derrida*. Nordhausen 2012, S. 201–204.

16 Die dritte Bedeutungserklärung für ›Seitenstück‹ im entsprechenden Eintrag aus dem Grimm'schen Wörterbuch lautet: »[...] pendant, gemälde, bildwerk, das zu einem anderen stücke paszt, mit ihm eine einheit ausmacht, ihm ähnlich ist. Campe; vgl. oben zur seite stellen, setzen unter seite II, 4. in diesem sinne ist das wort besonders im übertragenen sinne in neuerer sprache sehr gebräuchlich: sein jetziges verhalten ist, bildet ein würdiges seitenstück zu seiner früheren verrätherei, steht ihr gleich.« Siehe Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854–1961. Bd. 16, Sp. 399 [Online Version], URL: www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=seitenstueck (Zugriff: 15.03.2019).

Sie erstrecken sich auch auf die Genrewahl: Im Unterschied zu Panizza – dessen Erzählung durch den Einsatz bestimmter Motive und Stilmittel als Grotteske kategorisierbar wird¹⁷ – ordnet Friedlaender seinen Text explizit in die Gattung der literarischen Grotteske ein.¹⁸ Wie auch Panizza arbeitet Friedlaender stark mit dem Einsatz – häufig bis ins Grotteske – überzeichneter Stereotypen. Sowohl die deutsche als auch die jüdische Hauptfigur entsprechen in zahlreichen Details den zeitgenössischen Klischees von deutscher bzw. jüdischer Identität, angefangen beim Namen bis hin zur körperlichen Erscheinung. Dabei stehen in *Der operierte Goj* im Unterschied zu *Der operierte Jud'* aber zumeist weniger die konkreten grotesken körperlichen Details der Figur(en) im Vordergrund¹⁹ als die Ausstellung der schablonenhaften Stereotype als solche – allen voran jenes der ›schönen Jüdin‹.

5.1 Das Stereotyp der ›schönen Jüdin‹ und die ›Mimikry‹

Die Hauptfiguren der Erzählung *Der operierte Goj*, ›die schöne Jüdin‹ Rebecka Gold-Isak und der erzantisemitische Graf Reschok werden gleichermaßen als ›wandelnde Klischees‹ eingeführt. Rebecka Gold-Isak, die jüdische Protagonistin, wird als orientalische Schönheit, als »schmachtende Odaliske mit Mandelschnitt-Augen, Ebenholzhaar, Elfenbeinhaut usw. usw.« (DoG, S.70) beschrieben. Rebecka repräsentiert damit eindeutig einen Typus, der ab dem 17. Jahrhundert in belletristischen Werken auftritt und spätestens seit Anfang des 19. Jahrhunderts zum fixen Repertoire literarischer Texte gehört, die deutsch-jüdische Beziehungen behandeln: die Figur der ›schönen Jüdin‹. Friedlaender konnte daher einen hohen Bekanntheitsgrad und

17 Vgl. Kapitel 4.1.

18 Der Titel des Bandes in dem *Der operierte Goj* enthalten ist, lautet *Trappistenstreik und andere Grottesken*.

19 Im Vergleich zu Panizza setzt Friedlaender weniger auf die Ausbeutung antijüdischer Stereotypen bezüglich der Physio- und Pathognomie. *Der operierte Goj* verleiht außerdem den stereotypen Zügen der deutschen Figuren mehr Gewicht, wodurch das bei Panizza durch die ausführliche, drastische Beschreibung der stereotyp jüdischen Figur herrschende Ungleichverhältnis in der Darstellung aufgehoben wird.

Wiedererkennungswert der Figur beim Lesepublikum voraussetzen.²⁰ »[E]s genügt«, so Florian Krobb in seiner Monografie zu diesem literarischen Typus, »die Erwähnung weniger Merkmale, um die beschriebene Figur zuzuordnen und ihre stereotype Bezeichnung mit all ihren Konnotationen zu assoziieren.«²¹ Friedlaenders Text ruft mit dem Zusatz »usw. usw.« am Ende seiner Beschreibung Rebeckas aber nicht nur zur eigenständigen Vervollständigung des Bildes ›der schönen Jüdin‹ auf; mit der Verweigerung der »fiktionalen Schließung«²² stellt er die Figur Rebecka zugleich dezidiert als (literarisches) Klischee aus.²³

Die ›schöne Jüdin‹ ist der weibliche Kontrapart zum Klischee des ›hässlichen Juden‹.²⁴ Der Einsatz dieses Typus entspricht der Funktion des Textes als Pendant zu *Der operierte Jud*: Dem ›hässlichen Fattel‹ stellt Friedlaender die ›schöne Rebecka‹ gegenüber. Den beiden jüdischen Figuren gemein ist, dass sie als ›Fremde‹ gekennzeichnet sind. »Die Sprachformel ›die schöne Jüdin‹«²⁵ impliziert laut Krobb bereits eine nicht-jüdische, männliche Außenperspektive. Während das Substantiv

20 Vgl. Florian Krobb: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* (Conditio Judaica Bd. 4). Tübingen 1993, S. 11. Schon Otto Weininger hatte in seinem misogynen als auch antisemitischen Werk *Geschlecht und Charakter* (1903) ›die Jüdin‹ zur idealen Repräsentation des Weiblichen erklärt und als »wollüstige Odaliske« (der Begriff ›Odaliske‹ fällt auch bei Friedlaender) einerseits und als »kinderreiche Hausmutter« andererseits charakterisiert, siehe Weininger, *Geschlecht*, S. 429. Der Name Rebecka spielt möglicherweise auf die Figur einer tragischen ›schönen Jüdin‹ desselben Namens in Walter Scotts historischem Roman *Ivanhoe* (1920) an, der sich zeitgenössisch großer Popularität erfreute. Die Figur ist bei Scott ebenfalls mit zahlreichen ›orientalischen‹ Zügen ausgestattet, vgl. dazu Anna-Dorothea Ludewig: *Between Orientalization and Self-Orientalization. Remarks on the Image of the ›Beautiful Jewess‹ in Nineteenth and Early-Twentieth-Century European Literature*. In: Ulrike Brunotte [u. a.] (Hrsg.): *Orientalism, Gender and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*. Berlin [u. a.] 2015, S. 221–229, hier S. 224.

21 Krobb, *Schöne Jüdin*, S. 11. Spezifisch in Bezug auf *Der operierte Goj* vgl. Aron Hampe [Art.]: *Der operierte Goj*. (Kurzgeschichte von Salomo Friedlaender. 1922). In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus*. Bd. 7, S. 373–375, hier S. 373. Allgemein zur ›schönen Jüdin‹ vgl. auch Ulrike Brunotte: ›All Jews are womanly, but no women are Jews.‹ *The ›Femininity‹ Game of Deception: Female Jew, femme fatale Orientale, and belle Juive*. In: Dies., *Orientalism*, S. 195–220, hier S. 203.

22 Thurn, ›Falsche Juden‹, S. 286.

23 Vgl. Hampe, *Goj*, S. 373f.

24 Vgl. Elvira Grözinger: *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*. Berlin/Wien 2003, S. 7f.

25 Krobb, *Schöne Jüdin*, S. 14f.

›Jüdin‹ die Fremdheit der Figur und das Trennende in der Beziehung zwischen christlichem Mann und jüdischer Frau betont, liegt im Epitheton ›schön‹, das auf die Attraktion der Figur auf den christlichen Mann verweist, schon die Möglichkeit der Überwindung dieser Trennung geborgen.²⁶ Die ›schöne Jüdin‹ fungiert häufig als Mediationsfigur zwischen Juden und (deutschen) Christen.²⁷ Texte, die mit dem Motiv ›der schönen Jüdin‹ arbeiten, erzählen im Regelfall von der Faszination und der sexuellen Anziehung, die eine jüdische Frau auf christliche, männliche Figuren ausübt. Die Geschichten enden oft mit der Konversion, Abkehr von der eigenen Familie und jüdischen Gemeinde, Selbstverleugnung oder gar dem Tod der jüdischen Frau.²⁸ Denn da der christliche Mann der mächtigeren Bevölkerungsgruppe und dem dominierenden Geschlecht zugehört, geht stets eine Art von »Sogwirkung«²⁹ von der christlichen Mehrheit auf ›die schöne Jüdin‹ aus. ›Hässlicher Jude‹ wie ›schöne Jüdin‹ sind durch eine »attractiveness of difference«³⁰ gekennzeichnet, die sich oft in exotisierenden und besonders häufig orientalisierenden Beschreibungen niederschlägt.³¹ Doch ist diese Attraktivität im Falle des weiblichen Geschlechts eine manifest erotische. Diese erotische Anziehungskraft ›der schönen Jüdin‹ wird in Friedlaenders Text als Motivierung für die Transformation des deutschen Protagonisten der Erzählung, des antisemitischen Graf Kreuzwendedich Reschok, genutzt. Die ›Sogwirkung‹ wirkt hier also genau umgekehrt im Verhältnis zu landläufigen Darstellungen der ›schönen Jüdin‹ und spielt auf das um 1900 ebenfalls virulente literarische Kli-

26 Vgl. ebd., S. 5.

27 Vgl. Brunotte, *Femininity*, S. 203.

28 Vgl. ebd.

29 Krobb, *Schöne Jüdin*, S. 19.

30 Sander L. Gilman: *Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the ›Modern Jewess‹*. In: *The German Quarterly* 66 (1993) H. 2, S. 195–211, hier S. 202.

31 Zur starken Orientalisierung der ›schönen Jüdin‹ um 1900 vgl. Ludewig, *Orientalization*, S. 223–226 sowie Brunotte, *Femininity*, S. 203–206. Allgemein zur Identifizierung von Juden als ›Orientalen‹, vgl. Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar: *Orientalism and the Jews. An Introduction*. In: Kalmar/Penslar, *Orientalism*, S. xiii–xv; Zur Orientalisierung der Juden in den Bibelwissenschaften seit dem 18. Jahrhundert und darüber hinaus: Rohde, *Innerer Orient*.

schee der gefährlichen, rachsüchtigen Verführerin, der *femme fatale*,³² an. Für das beginnende 20. Jahrhundert ist eine Überlagerung des misogyn gefärbten Typus der *femme fatale* mit dem exotisierenden Typus der ›schönen Jüdin‹ nicht ungewöhnlich³³ – insbesondere in der bildenden Kunst feiert die *juive fatale*,³⁴ deren Beziehung mit dem christlichen Mann »aus den wechselseitigen Macht- und Unterwerfungsphantasien der beteiligten Personen ihren Reiz bezieht«,³⁵ Konjunktur.³⁶ Wie die häufig mit männlichen Zügen versehene *femme fatale* wird auch *juive fatale* maskulinisiert: Als Abweichung von der um 1900 immer noch häufig vertretenen Norm der passiven Hausfrau³⁷ in Gestalt der »sexually active ›phallic‹ woman«³⁸ ist sie Projektionsfläche für (männliche) Fantasien devianter weiblicher Identität und Sexualität.³⁹ Damit bildet die ›juive fatal‹ wiederum ein Gegenstück zu den häufig effeminierten männlichen Judengestalten⁴⁰ in der zeitgenössischen Kunst und Literatur, die als das ›Andere‹ des strikt heterosexuell gedachten ›arischen‹ Mannes auftreten.

Auch die Darstellung des Grafen Kreuzwendedich Reschok weist stark stereotype Züge auf, nicht zuletzt was seine antisemitische Einstellung betrifft. Das ›Kreuz‹ im Vornamen des jüngsten Sprösslings

32 Zum Typus der *femme fatale* vgl. Ortrud Gutjahr: *Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900*. In: Irmgard Roebeling (Hrsg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa ...: Frauenbilder der Jahrhundertwende* (Frauen in Geschichte und Gesellschaft Bd.14). Pfaffenweiler 1989, S.45–76.

33 Vgl. Gilman, ›*Modern Jewess*‹, S.198 sowie S. 205.

34 Laut Görzinger löst das Stereotyp der ›juive fatale‹ um 1900 jenes der ›belle juive‹ ab (vgl. Görzinger, *schöne Jüdin*, S.23.) Krobb jedoch gibt zu bedenken, dass die beiden Typen nicht so einfach von einander getrennt werden können und natürlich auch die ›juive fatal‹ als außerordentlich schöne Jüdin gezeichnet wird, vgl. Krobb, *Schöne Jüdin*, S.6.

35 Krobb, *Schöne Jüdin*, S.4.

36 Vgl. ebd., S.249.

37 Vgl. Brunotte, *Femininity*, S.207.

38 Ebd.

39 Vgl. ebd.

40 Zur Effeminisierung jüdischer Männer, vgl. Benjamin Baader [u. a.] (Hrsg.): *Jewish Masculinities: German Jews, Gender, and History*. Bloomington/Indianapolis 2012, S.2, sowie Susannah Heschel: *Sind Juden Männer? Können Frauen jüdisch sein? Die gesellschaftliche Definition des männlich/weiblichen Körpers*. In: Sander L. Gilman [u. a.] (Hrsg.): ›*Der schejne Jid*‹. *Das Bild des ›jüdischen Körpers‹ in Mythos und Ritual*. Wien 1998, S.86–96. Zur Überschneidung von Orientalisierung und Effeminisierung im Judenstereotyp, vgl. Rohde, *Innerer Orient*, S.384–398.

der Adelsfamilie – das in diesem Kontext sowohl für das Kreuz Jesu als auch für das Hakenkreuz stehen kann – ist als ein Hinweis auf die Überblendung von Resten christlicher Tradition durch nationalsozialistisch-antisemitisches Gedankengut bei dem Grafengeschlecht der Reschoks lesbar. Der zweite Teil des Namens – ›wenedich‹ – weist auf die spätere Konversion des Grafen voraus.⁴¹

Der Antisemitismus, so wird eingangs der Erzählung beschrieben, hat bei dem gräflichen Geschlecht der Reschoks eine lange Tradition. Sorgsam bewahren sie ihre »seit Jahrtausenden verbrieft und versiegelte Rassereinheit« (DoG, S. 67), die sie mit Stolz vor sich hertragen. Sie definieren sich selbst als ›Arier‹, die antisemitische Agitation sehen sie als Teil ihrer »ordentlichen Privilegien« (DoG, S. 67) an. Vertreter der Familie sitzen als »Antisemitenhäuptlinge« (DoG, S. 67) im Parlament und agitieren gegen Mischehen zwischen Vertretern des preußischen Adels und »jüdisch-arischen Mestizen« (DoG, S. 68), denen es gelänge, »sogar die Umgebung des Monarchen mit dem Pesthauch ihres verfemten Blutes zu vergiften« (ebd.). Der Text kehrt hier die doppelte Bestimmung von Blut im Sinne der Rassenideologie einerseits und als aristokratische Legitimationsform andererseits heraus. Die Vorstellung von ›reinem Blut‹ findet sich in beiden Konzepten wieder. Das ›jüdische Blut‹ wird im antisemitischen Denken als giftig und gefährlich verteufelt; dem ›bösen‹ ›jüdischen Blut‹ wird die ›Reinheit‹ des ›arischen Blutes‹ gegenübergestellt. Der im antisemitischen Vokabular von einer Bezeichnung für den Inzest zu einem Begriff für den sexuellen Kontakt zwischen Deutschen und Juden (bzw. anderen ›nicht-arischen Völkern‹) verschobene Terminus der ›Blutschande‹ zeigt, dass »die Bilder des ›bösen Blutes‹ sexuell aufgeladen [waren].«⁴² Bei den Reschoks kommt das Gewicht, das bei Adelsfamilien zumeist auf die Bewahrung einer ungebrochenen, aristokratischen Blutlinie gelegt wird, dem Erhalt des ›reinen Blutes‹ im Sinne rassistischer Ideologie zu – wobei die Formulierung der »seit Jahrtausenden verbrieft[e]n und versiegelte[n] Rassereinheit« nicht nur als parodistische Übertreibung, sondern auch als

41 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S. 65.

42 Christina von Braun: *Blut und Tinte*. In: Dies. und Christoph Wulf (Hrsg.): *Mythen des Blutes*. Frankfurt a.M. 2007, S. 344–362, hier S. 345.

komischer Kommentar zur opportunistischen Umdeutung des Nachweises einer aristokratischen Abstammung zum ›Arierausweis‹ verstanden werden kann.

Die körperlichen Charakteristika des Klischee-›Ariers‹ Kreuzwendedich Reschok leitet der Erzähler aus der antisemitischen Vorstellung des ›jüdischen Körpers‹ her: Die physiognomischen Eigenschaften des gräflichen Geschlechts werden als das Ergebnis einer ›Abstraktion‹ von »jedem jüdischen, jedem orientalischen Typus« (DoG, S. 67) bezeichnet. Der Text zeigt damit auf, dass die Definition dessen, was Antisemit/inn/en als ›deutsch‹ bzw. ›arisch‹ gilt, auf der Abgrenzung von dem Stereotyp ›des Juden‹ als eine Art ›Anti-Typus‹ beruht und die Bestimmung des Eigenen damit in Abhängigkeit vom verworfenen ›Anderen‹ steht. Auch die Beschreibung von Kreuzwendedichs körperlicher Erscheinung vermag Friedlaender unter Bezug auf die zeitgenössische Vorstellung ›rassetypischer‹ Physiognomien ins Grotteske zu wenden:

Dünne Lippen, preußisches Kinn, stolzer Nacken, fabelhaft schlanke Haltung; Beine, die in ihrer Unschuld nicht X noch O kannten (so recht nach dem Gusto des Nibelungen W. Jordan), auf aristokratischen und zugleich pangermanischen Füßen standen und mit ihnen einen Gang wie vom Olymp herab schritten. Vor allem aber hatten sie keine Schlitzaugen von schwarzbrauner Glut, sondern rein und eisig leuchtende offene, wahre Himmelbläue aus ihren herrischen Blicken, deren Gewalt durch das Monokel ins Unwahrscheinliche gesteigert wurde. – (DoG, S. 67f).⁴³

Der Text parodiert hier die Begeisterung nationalsozialistischer Ideologie für griechische Antike und Germanenkult, deren Klischeehaftigkeit durch Montage teils widersprüchlicher mythischer Versatzstücke ausgestellt wird. Im Falle der Grafenfamilie steigert sich die Widersprüch-

43 Mit der Bezeichnung ›Nibelungen-Jordan‹ ist der deutsche Politiker und Schriftsteller Carl Friedrich Wilhelm Jordan gemeint, der eine zeitgenössische Adaption des Nibelungen-Epos verfasst hatte. Er wurde durch Auftritte in der ganzen Welt populär, in denen er Teile des Gedichts aus dem Gedächtnis rezitierte, vgl. Clifford Albrecht Bernd [Art.]: Jordan, Wilhelm. In: *Neue Deutsche Biographie* Bd. 10. Berlin 1974, S. 605–606 [Online-Version] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118931873.html#ndbcontent> (Zugriff: 29.11.2018).

lichkeit dieser Mischung durch die Kombination von adeligem Elitismus und gleichzeitiger Volkstümelei, die der Text bildhaft in Szene setzt. Die hyperbolische, sich steigernde Aufzählung der ›arischen‹ Eigenschaften Graf Reschoks findet schließlich im zeitgenössischen durchaus banalen Statussymbol des noblen Herren und militärischen Würdenträgers, dem Monokel, ihre Klimax bzw. Antiklimax.

Die Familie Reschok schickt Kreuzwendedich nach Bonn, wo er bei den ›Borussen‹ – gemeint ist die antisemitische Corpsverbindung Borussia Bonn – ein paar Semester verbringen soll, um dann die für ihn vorgesehene Offizierslaufbahn einzuschlagen. Die Mahnungen der Familie an Kreuzwendedich, ›rasserein‹ zu bleiben, scheinen zunächst überflüssig: Kreuzwendedich ist so fanatisch antisemitisch, dass er seine Utensilien nur bei antisemitischen Fabrikanten kauft und sich eine Bibel anfertigen lässt, in welcher alle hebräischen Namen ins Deutsche ›übersetzt‹ sind (vgl. DoG, S. 68f.); ein begeisterter Christ ist Kreuzwendedich jedoch nicht – denn »[w]ie bei all diesen Herrschaften war eine Aversion gegen das Christentum, ›das jüdische Propfpreis auf indischem Stamm‹ in ihm latent« (DoG, S. 69). Der Grafensohn brennt vielmehr für nordische Mythologie, nennt seinen Diener Bör, hält zwei Raben, Hugin und Munin, als Haustiere und hat bereits einschlägige ›germanische‹ Namen für seine noch ungeborenen Kinder ausgesucht (vgl. DoG, S. 68). Der Judenhass des jungen Grafen ist mithin nicht religiös motiviert, sondern gründet entsprechend der zeitgenössischen Tendenz auf einer rassistischen Ideologie.

Die Judenphobie des Grafen führt zu einem eigentümlichen Verhalten, das paranoide Züge aufweist:⁴⁴ Um jeden Kontakt mit Juden zu vermeiden, hält er seinen Diener Bör dazu an, ihn während seiner regelmäßigen Spaziergänge mittels einer Trillerpfeife zu warnen, »sobald sich etwas Hebräisches zeigte« (DoG, S. 69); die englische Dogge des Grafen ist auf »Judenwaden« (DoG, S. 70) abgerichtet und der Raabe Hugin krächzt beim Anblick eines Juden den »Borkumer Antisemitenchoral«⁴⁵ (DoG, S. 70). Um jüdische Schulen und Gebetshäuser macht

⁴⁴ Vgl. Jacobs, *Aliens*, S. 65.

⁴⁵ Die bekannte Kurklinik auf der Insel Borkum warb damit, keine Juden als Gäste aufzunehmen. Auf Borkum gab es jedoch auch noch ein von der Klinik-Kapelle täglich gespieltes

der Graf, der sich beim Ausgehen durch ein Hakenkreuz auf der Rockklappe als frühes NSDAP-Mitglied ausweist,⁴⁶ schon vorsorglich einen großen Bogen. Rebecka kommt das Verhalten des Grafen zu Ohren und sie beschließt mittels täuschenden Manövers »Rache«⁴⁷ (DoG, S.70) für diese abfällige Behandlung der Juden zu nehmen.

In *Der operierte Gog* wird auch das antisemitische Stereotyp, demgemäß Juden jederzeit anhand eigentümlicher Merkmale und ihrem vermeintlich spezifischen Geruch, dem sogenannten *foetor judaicus*,⁴⁸ identifiziert werden könnten, zu Beginn der Erzählung überaffirmiert, wenn es heißt: »Wie ein Jude ausschaut, weiß jedes arische Kind, ja jedes Haustier wittert ihn euch heraus.« (DoG, S.67) Jede Art von ›jüdischer Mimikry‹ muss unter diesen Voraussetzungen fehlschlagen. Rebecka, die den Grafen in der Verkleidung als deutsche Adelige mit dem klischeehaft germanischen Namen Baronesse Freia-Rotraud von Isagold überrascht, wird auch schnell als Jüdin erkannt. Zwar werden die auf die Identifikation von Juden getrimmten Begleiter des Grafen – Dogge, Diener und Rabe – bei diesem Zusammentreffen im ersten Moment von Rebeckas Schönheit geblendet und können ihren Herren nicht rechtzeitig vorwarnen; doch erkennen sie nach dieser kurzen Verzögerung die Jüdin in der Baronesse, »[s]o unbeirrbar zielsicher funktionierten hier die Instinkte« (DoG, S.70), so der Kommentar des Erzählers zur schnellen ›Entlarvung‹ der Baronesse als Jüdin. Der Graf selbst kann Freia-Rotraud von Isagold allerdings nicht als Jüdin identifizieren und bemerkt auf die Reaktion seiner Begleiter hin überrascht, dass er »nichts riecht« (DoG, S.71). Das vermeintlich unfehlbare ›jüdische Kennzeichen‹ ist an Rebecka für ihn nicht wahrzunehmen. Dieser Umstand kann als erstes Anzeichen der leidenschaftlichen Liebe zu Rebecka gelten, die in diesem Augenblick in dem Grafen entzündet wird: Das vermeintlich sichere jüdische ›Identifikationsmerkmal‹ wird so als Ergebnis deutscher Idiosynkrasien und damit als willkürlich ent-

antisemitisches Motto-Lied, in dem die Gäste den Ausschluss der Juden fröhlich besangen, vgl. Jacobs, *Aliens*, S.70.

46 Vgl. ebd., S.65.

47 Rachsucht sowie Heuchelei und manipulative Strategien sind Attribute, die stereotyp sowohl mit Juden als auch Frauen verbunden werden, vgl. Gilman, *Body*, S.207.

48 Vgl. zu diesem Stereotyp siehe auch Kapitel 3.5.

larvt. Schon bei dem ersten Zusammentreffen zeigt sich auf der somatischen Ebene, dass der Graf Rebecka ›gut riechen kann‹, was in diesem Fall bedeutet, dass er eben »nichts riecht« (DoG, S.71).

Mit Rebeckas Charade wird das erste Mal in der Erzählung eine Form der Täuschung, die als ›jüdische Mimikry‹ – im Sinne einer äußeren Anpassung zum Zweck der Täuschung der Umwelt – kategorisierbar wäre, in der Erzählung thematisiert; schließlich ist das Ziel der Verkleidung Rebeckas, als Deutsche ›durchzugehen‹, um sich an dem antisemitischen Grafen zu rächen. Das Mimikry-Problem wird in Friedlaenders Erzählung jedoch durch die Besetzung des jüdischen Parts mit einer Frau – wodurch sich die Erzählung in einem zentralen Aspekt von *Der operirte Jud'* unterscheidet – von der Kategorie ›Rasse‹ teilweise auf die Kategorie ›Geschlecht‹ verschoben. Dass Rebecka ihre Verwandlung in die deutsche Baroness »mit kolossaler Leichtigkeit« (DoG, S.70) gelingt, kann als ironische Referenz auf das Juden zugeschriebene ›Mimikry-Vermögen‹ gedeutet werden, aber ebenso gut als Verweis auf eine entsprechende weibliche Eigenschaft.⁴⁹ Bereits Nietzsche zählte die Frauen neben den Juden zu den Schauspielerfiguren und kommt in seinen Überlegungen *Vom Probleme des Schauspielers* (1887) zu dem Schluss »[d]aß sie ›sich geben‹ selbst noch, wenn sie – sich geben...«⁵⁰ Das angebliche Talent der Frauen zur Täuschung und Verstellung wird um 1900 in medizinischen und anthropologischen Schriften – genau wie im Fall der ›jüdischen Mimikry‹ – aus biologischen Anlagen hergeleitet. Zeitgenössisch verbreitet war etwa Paul Julius Möbius' Werk *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900). Darin stellt der Psychiater die Behauptung auf, Verstellung und Lüge wären typisch weibliche ›Waffen‹. Auf ihren Einsatz angewiesen seien die Frauen, weil ihre intellektuelle Leistungsfähigkeit aufgrund des kleineren Gehirnes im Vergleich zum Mann eingeschränkt wäre.⁵¹ Im Gegensatz zur ›jüdischen Mimikry‹, die nach antisemitischer Vorstellung die ›jüdische Natur‹ immer nur verdeckt, wiewohl sie als

49 Vgl. Cha, *Humanmimikry*, S.235–239.

50 Nietzsche, *Wissenschaft*, www.nietzschesource.org/eKGWB/FW-361 (Zugriff: 14.03.2019).

51 Vgl. Stephanie Catani: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925* (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Bd.28). Würzburg 2005, S.58f.

Teil dieser Natur imaginiert wird, gibt es den entsprechenden zeitgenössischen Theorien zufolge keinen weiblichen ›Wesenskern‹. Während es in der antisemitischen Fantasie also nur nötig ist, ›dem Juden‹ die Maske abzureißen, um dahinter seine wahre Gestalt zu erkennen, findet sich hinter der Maske der Frau bloß gähnende Leere. »Weiblichkeit erscheint so als leere Hülle«, so Urte Helduser, »durch die sie zur Projektionsfläche für immer neue Bilder werden kann.«⁵² Gerade diese Identitätslosigkeit macht die Frauen in der Vorstellung Otto Weiningers besonders formbar: „Das Weib ist nichts, [...] nur darum kann es alles werden [...] Aus einer Frau kann man machen, was man will.«⁵³ In der mit »kolossaler Leichtigkeit« vorgenommenen Verwandlung Rebeckas überschneiden sich laut Sander Gilman zwei Stereotype: ein inkludierendes im Fall der Frauen und ein exkludierendes im Fall der Juden.⁵⁴ Die Schönheit ›der Jüdin‹ kann zur Herstellung eines Grades an ›Mimikry‹ dienen, der dem ›hässlichen Juden‹ nicht zugänglich ist.⁵⁵ Das Geschlecht macht laut Gilman einen Unterschied bezüglich der ›Erkennbarkeit‹ einer Person als Jude;⁵⁶ während im Stereotyp ›des hässlichen Juden‹ gerade seine Erkennbarkeit an bestimmten Merkmalen im Vordergrund steht, ist ›die schöne Jüdin‹ »ambiguously identifiable«, so Gilman: »One of the most fascinating problems in tracing the stereotype of the ›Jew‹ in turn-of-the-century German culture is the evident difference which gender makes in the visibility of the Jew.«⁵⁷ So scheint die Darstellung als ›Orientalin‹ im Falle der Jüdinnen noch häufiger und noch stärker der Betonung ihrer Fremdheit zu dienen, ist sie doch im Vergleich zum klischeehaften ›hässlichen Juden‹ weniger klar physisch als ›Andere‹ markiert.⁵⁸ Das geht so weit, dass Jüdinnen

52 Urte Helduser: ›Maskerade‹ als ›weibliche Natur‹. *Literatur und Geschlechterdiskurs um 1900*. In: *Der Deutschunterricht* 52 (2000) H. 2, S.15–26, hier S. 25.

53 Weininger, *Geschlecht*, S.394.

54 Vgl. Gilman, ›*Modern Jewess*‹, S.195.

55 Vgl. Susanne Omran: ›*Frauenbewegung und Judenfrage*‹. *Diskurs um Rasse und Geschlecht nach 1900*. Frankfurt a.M./New York 2000, S.65.

56 Vgl. Gilman, ›*Modern Jewess*‹, S.195.

57 Ebd. Gilman kommt daher bezüglich der Identifikation Rebeckas durch die Dogge Graf Reschoks zum Schluss: »What the ›jewsiffing‹ dog smells is as much the feminine as it is the Jew«, siehe Gilman, *Body*, S.207.

58 Vgl. Gilman, ›*Modern Jewess*‹, S.195.

weniger als Juden sondern als eine Art »intermediate group« behandelt werden.⁵⁹ Durch die starke Orientalisierung der ›schönen Jüdin‹ wird eine Art *tertium comperationis* zum Judentum und der Weiblichkeit dieser Figur geschaffen, das ihre doppelte Fremdheit zu beschreiben vermag ohne auf die typischen Klischees zurückzugreifen die männliche Juden betreffen.⁶⁰

In *Der operierte Goy* werden die traditionellen Rollen von ›schöner Jüdin‹ und ›christlicher Liebhaber‹ allerdings auch im Hinblick auf den Reiz des Exotischen teilweise verstauscht: Nach dem Zusammenreffen mit dem Grafen ist die schöne Rebecka »fasziniert von seiner feindseligen Fremdartigkeit« (DoG, S. 72). Der antisemitische Adelige wird hier parodistisch als das aus Perspektive der Minderheit gleichwie anziehende als auch seltsam-geheimnisvolle ›Fremde‹ apostrophiert. Es werden ihm also Eigenschaften zugeschrieben, die normalerweise mit der ›schönen Jüdin‹ in Verbindung gebracht werden.⁶¹ Die dem Grafen vorerst noch unbewusst bleibende Anziehungskraft der schönen Rebecka wiederum sorgt dafür, dass er – ganz im Gegensatz zur traditionellen Rollenverteilung zwischen ›schöner Jüdin‹ und nicht-jüdischem Heiratsanwärter – im weiteren Verlauf der Geschehnisse bereit ist, seine deutsche Identität aufzugeben und sich den bislang verhassten Juden anzupassen: Die Konversion zum Judentum und eine darüber hinausgehende körperliche und kulturelle Assimilation des Grafen an die Juden stellt Rebecka als Bedingung für die eheliche Verbindung mit dem Grafen.

Aus dem Umstand, dass der Vertreter der Bevölkerungsmehrheit die Assimilation an die diskriminierte Minorität anstrebt, zieht der Text – neben der Übererfüllung zeitgenössischer Stereotypen – einen Großteil seiner komischen Wirkung.⁶² Diese Umkehrung ist im zeitgenössischen Kontext zweifach komisch. Erstens weil Rebecka jüdischer Herkunft ist und zweitens weil sie als Frau, der traditionell die passive Rolle in Beziehungen zugeschrieben wird, die aktive Rolle in der Beziehung zum Gra-

59 Vgl. Ludewig, *Orientalization*, S. 222.

60 Vgl. Brunotte, *Femininity*, S. 204.

61 Zur erotischen Anziehungskraft der ›schönen Jüdin‹, die aus ihrer Konstruktion als geheimnisvolle Fremde und Exotin entspringt, vgl. Ludewig, *Orientalization*, S. 222–226.

62 Vgl. Thurn, ›Falsche Juden‹, S. 283.

fen einnimmt. Die Komik dieser ungewöhnlichen Konstellation wird noch dadurch gesteigert, dass es sich bei dem Bräutigam in spe um einen eingefleischten Antisemiten handelt. Das ›Auf-den-Kopf-stellen‹ der etablierten Verhältnisse ist ein groteskes Stilmittel, das Friedlaender in seinen Texten mit Vorliebe einsetzt.⁶³ Die groteske Verkehrung⁶⁴ eignet sich besonders für Grotesken »mit satirischer Tendenz«⁶⁵ wie *Der operierte Goj*, weil sie ihren Gegenstand weitgehend intakt lässt und er daher leicht entschlüsselt werden kann.⁶⁶ Die Voraussetzung für den Erfolg dieser Verkehrung ist die Konstruktion von Parallelen zwischen jüdischer und deutscher Familie, die sie als »Gegenbilder« erscheinen lassen und zugleich ihre Gemeinsamkeiten hervorkehren.⁶⁷ »Jedes Phänomen hat ein Vorzeichen, plus oder minus, dieses Vorzeichen kann wechseln«,⁶⁸ so die Überzeugung Friedlaenders. Mittels des Verfahrens der grotesken Verkehrung wird in *Der operierte Goj* sukzessive eben jenes Vorzeichen, die »asymmetrische Markierung«⁶⁹ der beiden Pole – die zeitgenössisch höhere Bewertung des ›Deutschen‹ gegenüber dem ›Jüdischen‹ – aufgehoben, die ihre Umkehrbarkeit im Alltagsverständnis verdeckt.⁷⁰

5.2 Groteske Verkehrung der Verhältnisse

Nachdem Rebecka sich entschlossen hat, Graf Reschok aus Rache zu heiraten, illustriert der auktoriale Erzähler zunächst die Schwierig-

63 Vgl. Robert Samke: *Verkehrung als Prinzip. Über einige Grotesken Mynonas*. In: *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* 5 (2010), S. 111–121.

64 Zu dem Verfahren der Verkehrung als bevorzugtes Verfahren der Groteske, das die Struktur seines Gegenstandes zugleich »verfremdet und bewahrt«, vgl. Fuß, *Groteske*, S. 245–298, hier S. 246.

65 Ebd.

66 Vgl. ebd.

67 Diese Konstruktion von einander diametral entgegengesetzten Positionen lässt sich zu Friedlaenders Philosophie des kritischen Polarismus in Bezug setzen, vgl. Kapitel 5.5

68 Salomo Friedlaender: *Contre Cœur*. In: Ders.: *Prosa*, hrsg. v. Hartmut Geerken Bd. 1 *Ich verlange ein Reiterstandbild. Grotesken und Visionen*. München 1980, S. 159–161, hier S. 159.

69 Fuß, *Groteske*, S. 255. »Indem sie abwechselnd beiden Polen die homologe Position zuweist, hebt sie die asymmetrische Markierung auf, die ihre Verkehrung verhindern soll [...]. Die positiv bewertete Seite der Dichotomie wird zur negativen – et vice versa.«

70 Vgl. ebd.

keit des Unterfangens durch den ironischen Vergleich der Familien Gold-Isak und Reschok mit den Häusern Montague und Capulet aus Shakespeares Drama *Romeo und Julia*. Deren Versöhnung sei ein »Kinderspiel« (DoG, S.72) gewesen, gemessen an der Herkulesaufgabe, die jüdische und die antisemitische ›arische‹ Familie durch eine Ehe zwischen Rebecka und Kreuzwendedich zu verbinden. Mittels Verweis auf das Shakespeare-Drama stellt der Text die Familien als ebenbürtige Antagonisten dar; bekanntermaßen heißt es in den ersten Zeilen des Prologs von *Romeo und Julia*: »Two households, both alike in dignity [...] /From ancient grudge break to new mutiny [...]«.⁷¹ So stehen sich auch die jüdische und die deutsche Familie in der Erzählung in einem wichtigen Aspekt als ›gleich an Würdigkeit‹ gegenüber: Beide halten hohe Stücke auf die »Rassereinheit« (DoG, S.71) ihrer Vorfahren. Als »jüdische[s] Gegenstück« (DoG, S.71) zur Familie Reschok hat sich auch die Familie Gold-Isak »seit der Zerstörung Jerusalems und der Zerstreuung des jüdischen Volkes durch alle Länder [...] niemals mit fremdem Blute vermischt« (DoG, S.71).⁷² Die unterschiedliche Herkunft der Familien lässt die Ähnlichkeiten bezüglich des hohen Wertes, welchen sie der Reinheit ihrer Blutlinie beimessen, noch stärker hervortreten.⁷³

Rebecka hat die schwierige Aufgabe, ihre Eltern von der Legitimität der Verbindung mit dem Grafen trotz dessen deutscher Herkunft und den daraus erwachsenden Folgen für die ›Rassereinheit‹ der Nachkommen zu überzeugen. Die Eltern werden antisemitischen Konventionen entsprechend dargestellt: Die Familie ist – wie es das Judenstereotyp will – enorm reich.⁷⁴ Die Mutter Hagar »watschelt händeringend mit beringten Händen« (DoG, S.73) umher – eine Formulierung, die in komprimierter Form das Klischee vom jüdischen Parvenu, der sei-

71 William Shakespeare: *Romeo and Juliet*, hrsg. von René Weis (The Arden Shakespeare Third Series). London [u. a.] 2012, S.123.

72 Der Zusatz »allerdings war das mehr mündliche Überlieferung« (DoG, S.71) – was die Familie Gold-Isak von der Familie Reschok, deren ›Rassereinheit‹ eine »seit Jahrtausenden verbrieft und versiegelte« (DoG, S.67) ist, letztlich doch abhebt – lässt sich als komischer Kommentar auf die dem Judentum mitunter zugeschriebene ›orale Kultur‹ lesen, vgl. Thurn, ›Falsche Juden‹, S.185.

73 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S.164.

74 Vgl. ebd., S.165.

nen Reichtum allzu sehr in den Vordergrund rückt, mit der Vorstellung einer besonders expressiven jüdischen Körpersprache verbindet. Ironisch wird im Text der Kontrast zwischen Assimilationsanspruch und tatsächlichem Assimilationsgrad kommentiert: Hagar »rief dabei andauernd und zwar in reinstem Hochdeutsch ›Wehe geschrieen, du gerechter Gott, mein Kind ist mesch...‹« (DoG, S. 73). Offensichtlich entschlüpft Hagar hier beinahe der jiddische Ausdruck ›meschugge‹. Zudem weist ihre Rede eindeutige Merkmale des ›Literaturjiddischen‹⁷⁵ auf. Der im Erzählerkommentar behauptete Grad der sprachlichen Anpassung an die Mehrheitsgesellschaft reflektiert den Assimilationsanspruch seitens Hagers und dekuviert ihn zugleich auf ironische Weise als weit überzogen.

Während sich die Mutter also bemüht, ihren Assimilationsgrad durch den Gebrauch des Hochdeutschen unter Beweis zu stellen, spricht der Vater, »dessen Vorname zufällig auch Isak war« (DoG, S. 73), in betont breitem ›Literaturjiddisch‹. Zum Leidwesen der Mutter gestattet er Rebecka die Hochzeit mit dem Grafen, stellt allerdings eine entscheidende Bedingung auf: Der Goj muss zum Juden werden. Das bedeutet für ihn Beschneidung und alles »Zubehör, als Kaftan, Payes, Zizekanfaus« (DoG, S. 73). Wenn Rebecka jedoch den Grafen zum Mann nähme, ohne dass dieser sich beschneiden lasse, dann, so droht der Vater, »wern wir Dir geben unsern gut jüdischen Fluch, daß dein Schoß soll verdorren« (DoG, S. 73).

Der Vater erfüllt damit ein weiteres antijüdisches Klischee: Oft wird der jungen, ›schönen Jüdin‹ eine Vaterfigur beigelegt, die »meist antagonistisch zur positiven Tochter angelegt ist«,⁷⁶ entsprechend mit stereotyp jüdischen Zügen ausgestattet wird und in der Regel mit aller Härte die Einhaltung der Traditionen von der Tochter fordert.⁷⁷ Rebecka, die sich hier in einer Oppositionsbeziehung zum Vater befindet,

75 Zum ›Literaturjiddischen‹ vgl. Kapitel 4.1.

76 Anna-Dorothea Ludewig: ›Schönste Heidin, süßeste Jüdin!‹. Die ›Schöne Jüdin‹ in der europäischen Literatur zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert – ein Querschnitt. In: Medaon. Magazin für jüdisches Leben und Bildung 2 (2008) H. 3, S. 1–15, hier S. 7. Online unter: <https://www.medaon.de/de/artikel/schoenste-heidin-suesseste-juedin-die-schoene-juedin-in-der-europaeischen-literatur-zwischen-dem-17-und-19-jahrhundert-ein-querschnitt/> (Zugriff: 15.11.2021).

77 Vgl. ebd.

wird wieder als Freia Rotraud – also ihr ›germanisches‹ Alter-Ego – bezeichnet. Sie erschrickt über die vom Vater aufgestellte Bedingung für die Heirat, denn »Isak Gold-Isak gehörte zum Unglück den Birnbaumianern an, die erst im Ostjuden den echten Juden schätzen; denen der westlich kultivierte Jude, z. B. der katholisierende Bubermartin, bereits den jüdischen Dekadent bedeutet« (DoG, S. 73). Das Verständnis dieser satirischen Bemerkung erfordert relativ genaue Kenntnis des zeitgenössischen Kontexts. Die kommentarlose Einführung von Buber und Birnbaum lässt vermuten, dass der/die implizite Leser/in von Friedlaenders Erzählung zumindest einigermaßen über aktuelle innerjüdische Auseinandersetzungen Bescheid wissen muss, um Martin Buber als auch Nathan Birnbaum als Vertreter des Kulturzionismus zu identifizieren.

5.3 Exkurs: Nathan Birnbaum und die ›jüdische Renaissance‹

Nathan Birnbaum war schon vor Martin Buber politisch aktiv, er wird als der Begründer des österreichischen Zionismus⁷⁸ gehandelt, nicht zuletzt weil er den Begriff ›Zionismus‹ selbst prägte.⁷⁹ Birnbaum verstand die Juden als distinkte ethnische Einheit mit einer einzigartigen Geschichte und Kultur, die sich von *Eretz Israel*, dem historischen Heimatland der Juden, herleitet. Den Juden obliege es daher, nach Palästina zurückzukehren und das Land erneut in Besitz zu nehmen, um so eine nationale Gleichstellung mit den anderen Völkern zu erreichen. Nur durch die Gründung eines jüdischen Staates könnten die Juden den Respekt der anderen Nationen erlangen, wodurch schließlich auch der Antisemitismus verschwinden würde, so die Überzeugung Birnbaums.⁸⁰

Die Ausrichtung der jüdischen Mittelklasse in Westeuropa auf Integration in die lokale Mehrheitsgesellschaft verdammt Birnbaum als

78 Vgl. Robert S. Wistrich: *The Clash of Ideologies in Jewish Vienna (1880–1918) The Strange Odyssey of Nathan Birnbaum*. In: The Leo Baeck Institute Year Book 33 (1988) H. 1, S. 201–230, hier S. 201.

79 Vgl. Jess Olson: *Nathan Birnbaum and Jewish Modernity Architect of Zionism, Yiddishism, and Orthodoxy*. Stanford, California 2013, S. 60.

80 Vgl. Wistrich, *Clash*, 201f.

Assimilationssucht – so lautet auch der Titel seiner 1884 erschienenen ersten Publikation. Das Assimilationsbestreben brandmarkte er als Selbstverleugnung, als kulturellen und politischen Selbstmord.⁸¹ Die antisemitische Denunziation der Assimilation als ›jüdische Mimikry‹ hatte in den Augen Birnbaums daher eine gewisse Berechtigung, wie sie Robert Wistrich beschreibt: »According to Birnbaum, antisemites justifiably saw in this Jewish ›mimicry‹ and self-dissolution a clear sign of moral inferiority and the admission of weakness rather than an expression of equality.«⁸²

Die Einheit des jüdischen Volkes, welche die Basis für seine Idee des Zionismus bildete, begründete Birnbaum nicht mit dessen religiösem Erbe oder einer abstrakten jüdischen Identität, wie sie sich in Zeiten des Liberalismus nach der jüdischen Emanzipation entwickelte. Er argumentierte vielmehr, wie auch viele andere Zionisten seiner Zeit, entsprechend den zeitgenössischen Diskursen mit dem ›wissenschaftlichen‹ Konzept der ›Rasse‹.⁸³ Dem Vorwurf vonseiten der liberalen Juden, Birnbaum bestärke damit die antisemitischen Überzeugungen, begegnete er mit dem Argument, dass es gerade die Verweigerung der Akzeptanz der distinkten, ursprünglichen, nationaljüdischen Identität seitens des assimilierten Judentums sei, welche den völkischen Antisemitismus befördere.⁸⁴

Die Annahme eines naturgegebenen ›rassischen‹ Unterschieds zwischen Juden und anderen Nationen war ein zentrales Element in Birnbaums frühem Zionismus und sollte es auch in späteren Phasen bis zu einem gewissen Grad bleiben. Dieser Bezug auf die ›Rasse‹ unterschied ihn von seinen Vorläufern, die nationale Differenzen noch nicht mit dem ›Rassencharakter‹ begründet hatten.⁸⁵ Aufgrund der Annahme eines unveränderlichen, natürlichen ›Rasseunterschieds‹ zwischen Juden und Deutschen waren für Birnbaum auch alle Versuche der Assimilation gefährlich und zum Scheitern verdammt. Der Gedanke der Assimilation beruhe auf einer Verwechslung kulturell begründeter

81 Vgl. ebd., S.203.

82 Vgl. ebd.

83 Vgl. ebd., S.206.

84 Vgl. ebd.

85 Vgl. Olson, *Birnbaum*, S.57.

und daher veränderlicher Eigenschaften mit ihrer unveränderlichen ›rassischen Basis‹.⁸⁶ Ab den 1890er-Jahren wandte Birnbaum jedoch sein Interesse zunehmend vom Zionismus ab und den zeitgenössisch als ›Ostjuden‹ bezeichneten, in Osteuropa ansässigen, jüdischen Minderheiten zu; die Geschichte, Kunst, Kultur und vor allem das Jiddische waren für Birnbaum der paradigmatische Ausdruck jüdischer Nationalkultur in der Diaspora, welche die Basis für seinen ›Diaspora Nationalismus‹ bilden sollte.⁸⁷

Weite Teile der jüdischen Bevölkerung in Osteuropa gestalteten ihren Alltag auch nach der Jahrhundertwende noch nach traditionellen Glaubensregeln und lebten relativ separiert von der Umgebungsgesellschaft, häufig in sogenannten Shtetln, und sprachen im Alltag Jiddisch (die Ritual- und Gebetsprache waren Hebräisch und Aramäisch). Bis ins 18. Jahrhundert hatten sich die in Osteuropa angesiedelten Juden nicht erheblich von den in Westeuropa lebenden Glaubensgenossen unterschieden – weshalb sie nicht als distinkte Einheit wahrgenommen worden waren, insbesondere nicht aus jüdischer Binnenperspektive.⁸⁸ Doch mit der Aufklärung und der jüdischen Emanzipation in Westeuropa änderte sich das Bild. Im Rahmen der Emanzipationsbewegung löste sich dort die räumliche Segregation der Juden zunehmend auf und im Gegenzug für rechtliche Besserstellung legte ein Großteil von ihnen die distinkten kulturellen Merkmale inklusive der jiddischen Sprache überwiegend ab. Vor allem in Deutschland war dieses *Qiudproquo* als systematisches ideologisches Programm ausformuliert.⁸⁹ Die Kehrseite dieser Entstehung eines assimilierten jüdischen Bürgertums Ende des 18. Jahrhunderts in Westeuropa bildete ein zunehmender Antagonismus zwischen west- und osteuropäischen Juden, der zur Entwicklung des Stereotyps des ›Ostjuden‹ führte. ›Ostjuden‹ galten als schmutzig, laut, vulgär, unmoralisch, als rückständige ›Kaftanjuden‹, die zusammengedrängt in hässlichen, dunklen Ghettos hausten. Der ›Ostjude‹ ist laut Aschheim daher genauso ein Produkt der Moderne und Aufklä-

86 Vgl. ebd., S. 61.

87 Vgl. Wistrich, *Clash*, S. 224.

88 Vgl. Stephen E. Aschheim: *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800–1923*. Madison, WI. [u. a.] 1982, S. 3.

89 Vgl. ebd., S. 5; vgl. auch Einleitung zu Kapitel 3.

nung wie der ›deutsche Jude‹, der ›französische Jude‹ oder der ›englische Jude‹.⁹⁰ Das »symbolic construct«⁹¹ des ›Ostjuden‹ wurde nicht zuletzt durch die westeuropäischen Juden mitgestaltet, welche durch die jeweilige Mehrheitsgesellschaft aufgerufen waren, die alte jüdisch nationale Solidarität vollkommen durch ein Zugehörigkeitsgefühl zu den jeweiligen Nationen ihrer Herkunft zu ersetzen.⁹² Insbesondere die deutschen Juden sahen sich durch die räumliche Nähe der osteuropäischen Juden – teilte doch Deutschland mit Polen, wo viele der sogenannten ›Ostjuden‹ lebten, eine Grenze – zu einer Distanzierung veranlasst.⁹³

Assimilation bedeutete mithin nicht nur, sich möglichst an die Umgebungsgesellschaft anzugleichen, sondern auch sich vom ›Ostjuden‹ abzusetzen, der sinnbildlich für die überwundene traditionelle, national-jüdische Kultur stand.⁹⁴ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der ›Ostjude‹ zunehmend mit dem ›Ghettojuden‹ gleichgesetzt. Das Bild vom ›Ghetto‹ als düsterer, bedrohlicher Ort assoziierte man seit der Aufklärung nicht mehr nur mit räumlicher, sondern auch mit geistiger Enge und Verschlossenheit.⁹⁵ Das ›Ghetto‹ stand für alle der Aufklärung und der Moderne entgegengesetzten negativen Eigenschaften, die Juden und Jüdinnen zu Fremden in Europa gemacht hätten: strenge talmudische und rabbinische Erziehung, die den ›alten Hass‹ auf die Christ/inn/en fördere, unehrliche Geschäftspraktiken, ökonomische Ausbeutung der Christ/inn/en, Schnorrertum etc.⁹⁶ Für die deutschen Juden war die Kritik am Ghetto zunächst auch Selbstkritik; erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde sie exklusiv gegen die ›Ostjuden‹ gerichtet, als das jüdische Bürgertum Deutschlands zuversichtlich war, alle Spuren des Ghettos an sich ausgelöscht zu haben.

Die abwertende Haltung der in Westeuropa angesiedelten assimilierten Juden gegenüber den osteuropäischen Juden sollte jedoch um

90 Vgl. Aschheim, *Brothers*, S. 3.

91 Ebd.

92 Vgl. ebd., S. 4f.

93 Vgl. ebd., S. 4: Mit der Annexion der westlichen Provinzen Polens 1772 und Posens 1793 und 1795 durch Preußen verschärfte sich für die deutschen Juden die ›Ostjuden-Problematik‹ weiter.

94 Vgl. ebd., S. 5.

95 Vgl. ebd., S. XVI.

96 Vgl. ebd., S. 6.

1900 bei einigen westlich-assimilierten jüdischen Denkern und Intellektuellen – wie Nathan Birnbaum – durch eine Aufwertung im Zuge des Zionismus ersetzt werden.⁹⁷ Zionist/inn/en – nicht zuletzt die prominente Führungsfigur des Zionismus Theodor Herzl – sahen west- und osteuropäische Juden wieder als *ein Volk* an.⁹⁸ Viele zionistische Theoretiker/innen schlossen in ihren Schriften nichtsdestotrotz an die zeitgenössisch in Deutschland herrschenden Diskurse an, in welchen die osteuropäischen Juden als vom Ghettoleben degenerierte Massen von Schnorrern und Hausierern konstruiert wurde:⁹⁹ »[...] Western Zionists shared the liberal ambivalence to the ghetto masses and mirrored the cultural biases and the very assimilationist Jews whose position they were criticizing.«¹⁰⁰ Während die Antisemit/inn/en die sozialen Probleme unter den verarmten osteuropäischen Juden jedoch als Teil der unveränderlichen ›jüdischen Natur‹ sahen, war es Ziel des Zionismus, die osteuropäischen Juden durch körperliche Arbeit und Bildung zu ›reformieren‹.¹⁰¹ Ihre Befreiung aus Diskriminierung, die Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Lebensbedingungen und das Ende von sozial schädlich kategorisierten Verhaltensweisen schienen den Zionist/inn/en als Lösung – umgesetzt werde dieses Programm am besten im zu schaffenden Judenstaat.¹⁰² Die Kulturzionist/inn/en, zu welchen sich Martin Buber und auch Birnbaum ab den 1890er-Jahren zählten, forderten demgegenüber, dass der Zionismus sich zu allererst als eine »kulturelle Regenerationsbewegung«¹⁰³ zu verstehen habe, deren Ziel in der ›nationalen Wiedergeburt des jüdischen Volkes‹ läge.¹⁰⁴ Der Ausgangspunkt für eine solche Wiedererschaffung einer national-jüdischen Kultur lag für die Kulturzionisten im Osten Europas: Die ›Ostjuden‹

97 Vgl. ebd., Kapitel ›Zionism and the Ostjuden. The Ambiguity of Nationalization‹, S.80–99.

98 Vgl. ebd., S.83.

99 Vgl. ebd., S.85–91. Auch Birnbaum vertrat in der frühen Phase seines zionistischen Engagements eine solche kritische Sicht auf das osteuropäische Judentum, vgl. Wistrich, *Clash*, S.207.

100 Aschheim, *Brothers*, S.85.

101 Vgl. ebd., S.86f.

102 Vgl. ebd., S.86–88.

103 Stefan Vogt: *Subalterne Positionierungen. Der deutsche Zionismus im Feld des Nationalismus in Deutschland 1890–1933*. Göttingen 2016, S.41.

104 Vgl. ebd., S.41f.

erschieden ihnen als positives Spiegelbild zu den von Selbsthass zerfressenen assimilierten ›Westjuden‹. Insbesondere nachdem jüdische Soldaten im ersten Weltkrieg an der Ostfront in direktem Kontakt mit den orthodoxen osteuropäischen Juden getreten waren, steigerte sich diese Aufwertung teilweise zu einer regelrechten Glorifizierung der ›Ostjuden‹.¹⁰⁵ Während sich die assimilierten Juden unter allen Bedingungen – insbesondere dem fortschreitenden antisemitischen Diskriminierungen – an die Mehrheitsbevölkerung anbiere, hätten sich die in Armut und Unterdrückung lebenden osteuropäischen Juden ihre Integrität als Juden bewahrt, so die Überzeugung der Kulturzionisten.¹⁰⁶ Ihre Lebensart könne daher als Modell für eine selbstbewusste jüdische Kultur erhalten, wie sie auch unter den westeuropäischen Juden geschaffen werden müsse, ehe überhaupt an die Besiedlung von Palästina zu denken war. Birnbaum war ein Pionier dieser Aufwertung des ›Ostjudentums‹¹⁰⁷ – das er »als festgefügtes jüdisches Lebens- und Kultursystem« mit dem Westjudentum »als jüdische Gemeinschaft ohne eigenes jüdisches Lebensgesetz«¹⁰⁸ kontrastierte.

Worauf Friedlaender in der oben zitierten Passage anspielt, ist also der Umstand, dass für Kulturzionisten Birnbaum die ›Ostjuden‹ als die ›authentischeren‹ gleichsam ›jüdischeren‹ Juden gegenüber den assimilierten Juden des Westens galten. Dass die Rede des Vaters in ›Literaturjiddisch‹ wiedergegeben wird, ist daher nicht nur der ironischen Aufnahme antisemitischer Klischees seitens Friedlaenders geschuldet, sondern intradiegetisch wohl auch Konsequenz der Begeisterung Isaks für Birnbaum. Birnbaum war der zeitgenössisch wohl prominenteste Verfechter des Jiddischismus, der Aufwertung der jiddischen Umgangs-

105 Vgl. Aschheim, *Brothers*, S. 84 und das Kapitel ›The Cult of the Ostjuden. The War and Beyond‹, S. 185–214.

106 Vgl. ebd., S. 189.

107 Zu dieser Umwertung schreibt Wistrich: »Birnbaum was in fact the first German-speaking intellectual to transform the image of the despised Schacherjuden and Schnorrer into a counter-myth of vibrant folk creativity«, siehe Wistrich, *Clash*, S. 229.

108 Nathan Birnbaum: *Noch einmal West- und Ostjudentum*. In: Ders.: *Um die Ewigkeit. Jüdische Essays*. Berlin 1920 (Ursprüngl. abgedruckt in ›Freistatt‹ Aug. u. Okt. 1913 sowie Jan. u. Apr. 1914.), S. 91–125, hier S. 109.

sprache der osteuropäischen Juden zur vereinigenden jüdischen Kultur- und Nationalsprache der Diaspora-Juden.¹⁰⁹

Allerdings hat gerade auch Martin Buber, der im Text als ›katholizierend‹ bezeichnet wird, mit seiner Ausrufung einer ›jüdischen Renaissance‹ wesentlich zu diesem Kult um die ›Ostjuden‹ beigetragen und stand damit nicht hinter seinem Mentor Birnbaum zurück, dessen Schriften starken Einfluss beim jungen Buber hinterlassen hatten.¹¹⁰ Insbesondere die Chassidim, Anhänger einer mystischen Glaubensströmung in Osteuropa, die sich gegen die Dogmatik der Ultraorthodoxie und die Macht der Rabbiner in den traditionellen jüdischen Gemeinden richtete, waren Gegenstand dieses Kultes. Für Buber verkörperten die Chassidim eine mystische Religiosität ohne dogmatische Religion, die er als Versteinerung und leeres Formelwesen ansah; das Konzept der ›Renaissance‹, das Buber von Jacob Burckhardt entlehnt,¹¹¹ meint unter anderem eine Favorisierung der enthusiastischen Spiritualität der Chassidim gegenüber der ›Tyrannei des Gesetzes‹, als welche die Herrschaft der Rabbiner in den jüdischen Gemeinden und ihre Interpretationshoheit über das jüdische Gesetz Buber galt.¹¹² Bei dem suggerierten Näheverhältnis von Buber zum Katholizismus in *Der operirte Goj* handelt es sich wohl um einen scherzhaften Seitenhieb auf den bekannten Religionsphilosophen vonseiten Friedlaenders,¹¹³ der zugleich den blinden Fanatismus der Gold-Isaks illustriert. Wenn Isak als Gold-Isak Birnbaumianer fordert, Graf Reschok solle vor seiner Verehelichung mit Rebecka ›Jude werden‹, dann geht es um die Anpassung an das ›symbolische Konstrukt‹ des gegenüber den westeuropäisch-assimilierten Juden als authentisch begriffenen ›Ostjuden.‹

109 Vgl. Wistrich, *Clash*, S. 202 und S. 226–230.

110 Vgl. Vogt, *Subalterne Positionierungen*, S. 50.

111 Vgl. Asher D. Biemann: *The Problem of Tradition and Reform in Jewish Renaissance and Renaissancism*. In: *Jewish Social Studies*, New Series 8 (2001) H. 1, S. 58–87, hier S. 59f.

112 Vgl. ebd., S. 64 und S. 81.

113 Friedlaender kannte Buber persönlich und nahm in diversen Werken auf Buber Bezug. Da Friedlaender selbst vom Zionismus – gleich welcher Couleur – und der Beschwörung eines ›authentischen Judentums‹ nichts hielt, erfolgen diese Bezüge fast immer in Form der beißenden Satire auf die zeitgenössische Buber-Begeisterung oder Kritik an dem religiösen Mystizismus Bubers selbst, vgl. Salomo Friedlaender: *Experiment Mensch. Friedlaender/Mynona Brevier* hrsg. v. Detlef Thiel. Herrsching 2014 (Friedlaender/Mynona Studien Bd.1), S. 245–247.

Der Bezug auf die Idee der ›jüdischen Rassereinheit‹, die in einigen zionistischen Strömungen vertreten wird, sowie auf den zeitgenössisch mit dem ›Ostjudentum‹ verknüpften jüdischen Nationalismus im Kulturzionismus, ermöglicht es Friedlaender, die Familien Reschok und Gold-Isak bzw. deutsche und jüdische Identität als polare Gegensätze einander gegenüberzustellen.¹¹⁴ Damit wird der Assimilationsauftrag an den deutschen Grafen durch Isak plausibilisiert. Friedlaenders Erzählung weist damit auch auf Parallelen in den zeitgenössischen Konstruktionen von Identität anhand essentialistischer Begriffe wie dem biologischen Konzept der ›Rasse‹ hin. Die Parallelisierung weist also auf zeitgenössisch wohl als komisch wahrgenommenen Entsprechungen zwischen nationaljüdischen Spielarten des Zionismus oder ›Ostjudenkultes‹ und antisemitischem Gedankengut hin.

5.4 Umgekehrte Assimilation und ›deutsche Mimikry‹?

Rebeckas ambivalente Gefühle für den Grafen bilden ein Gemisch von »Haß, Eitelkeit, Wut mit Liebe« die ihre Sehnsucht »nach Überwindung« nähren, »d. h. aber nach gänzlicher Assimilation und Einverleibung des Gegners« (DoG, S. 72) – wie es im Text wörtlich heißt. ›Assimilation‹ wird also wie schon bei Achim von Arnim und Oskar Panizza mit dem Thema der Nahrungsaufnahme verbunden, wobei sich Friedlaender die Assoziationen, die dieser Verbindung zugrunde liegen, für seine Sprachspiele aneignet. Die Erzählung macht sich an dieser Stelle die Polyvalenz des Begriffes ›Assimilation‹ zunutze; er wird hier in seiner transitiven Form – ›etwas assimilieren‹ – gebraucht. In Verbindung mit dem Begriff der ›Einverleibung‹ verweist der Text auf die biologische Bedeutung der ›Assimilation‹, welche die Nahrungsaufnahme durch stoffliche Umwandlung und Angleichung der Nahrung an den Organismus bezeichnet.¹¹⁵ ›Assimilation‹ war in dieser Bedeutung seit

114 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S. 64. Zu der Bedeutung von polaren Gegensätzen in Friedlaenders Philosophie und deren Bezügen zum literarischen Werk, vgl. Kapitel 5.5.

115 Vgl. Alex Horstmann: *Das Fremde und das Eigene – ›Assimilation‹ als hermeneutischer Begriff*. In: Alois Wierlacher: *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdenforschung*. München 2001, S. 371–409, hier S. 384.

der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch, erst ab ca. 1900 kam der Begriff in der heute gängigeren soziologischen Bedeutung in Mode.¹¹⁶ In seiner reflexiven Form wurde er insbesondere in Zusammenhang mit dem Prozess der jüdischen Emanzipation im Sinne von (völliger, weitestgehender) Anpassung verwendet: Von den deutschen Juden und Jüdinnen verlangte man, *sich* an die deutsche Bevölkerungsmehrheit *zu assimilieren*.

Da der Terminus ›Assimilation‹ in *Der operierte Goj* auf die Beziehung von Deutschen und Juden angewandt wird, kann davon ausgegangen werden, dass der Text bewusst *beide* Bedeutungen des spannungsgeladenen Begriffes aufruft: sowohl die transitive biologische als auch die reflexive soziologische. Ein solcher Einsatz des Terminus ›Assimilation‹ zeigt auf, dass im soziologischen Begriff die biologische Bedeutung latent fortlebt, sich also auch hinter dem soziologischen Begriff ein potenziell gewaltsames, auf die Aneignung und Auslöschung ›des Fremden‹ gerichtetes Begehren verbirgt. Assimilation ist so verstanden eine Art gesellschaftlicher Kannibalismus, die als eine Form der Überwindung von kultureller, religiöser, ›rassischer‹ usw. Fremdheit durch Einverleibung abzielt.¹¹⁷ Gleichzeitig spielt der Text hier auf das erotische Moment der kannibalischen Sehnsüchte einer solchen ›Einverleibung‹ an, indem er sie als triviale Metapher für die sexuelle Vereinigung benutzt. Im »Akt des Essens« verbinden sich bekanntermaßen »Aspekte des Alimentären und des Sexuellen«, weshalb für Freud der Kannibalismus auf das »aggressive Potential der Libido verweist«.¹¹⁸ Darauf deu-

116 Vgl. Jutta Aumüller: *Assimilation. Kontroversen um ein migrationspolitisches Konzept*. Bielefeld 2009, S. 30.

117 Vgl. etwa Abdelmalek Sayad: *Qu'est-ce que l'intégration?* In: *Hommes et migrations* 1182 (Dezember 1994), S. 8–14. Der Begriff ›Assimilation‹ kam in den 1990er-Jahren in der Soziologie zunehmend unter anderem genau wegen dieser biologischen Konnotation in die Kritik; weil er in seiner früheren Verwendungsweise »gedankliche Anleihen aus dem Bereich organischer Gesellschaftstheorien« aufnimmt, also weil er auf der Vorstellung sprachlicher und kultureller Homogenität des Nationalstaates beruht und die vollständige Anpassung und Aufgabe der kulturellen Eigenheiten der Minderheit bzw. der Einwanderer/innen fordert, wurde er in der Soziologie vielfach durch andere Begriffe wie etwa ›Integration‹ ersetzt, vgl. Aumüller, *Assimilation*, S. 36–46.

118 Christine Künzel: *Kannibalisches Begehren. Liebe, Erotik und der Wunsch nach Einverleibung*. In: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 121–139, hier S. 123, zur literarischen Tradition dieses Metaphernkomplexes vgl. Walter Pape: ›Das ist harte Rede/Wer kann sie hören?‹ *Metaphorik und Reali-*

ten nicht zuletzt die zahlreichen Ausdrücke die in diversen Sprachen vom Bereich der Nahrungsaufnahme in jenen der Erotik und Sexualität übertragen werden.¹¹⁹ Der Status dieser Metaphern bleibt allerdings aufgrund der »typische[n] Doppelstruktur und Polyreferenz des Antrophagiediskurses«,¹²⁰ so Daniel Fulda, prekär; sie laufen stets Gefahr, in ihrem buchstäblichen Sinn verstanden werden – zumal im Kontext der Groteske, welche körperliche Vorgänge wie Nahrungsaufnahme, Sexualität und Ausscheidung zu ihren bevorzugten Motiven zählt.¹²¹

Dem Einspruch, es handle sich bei Rebeckas Wunsch nach ›Einverleibung‹ doch um nichts als ein abgedroschenes sprachliches Bild, kann mit Walter Pape entgegengehalten werden, dass sich der »Diskurs des Kannibalismus« gerade aus dieser »ständigen Interferenz zwischen Zeichen, Bild *und* ›Realität‹ [speist].«¹²² Der Wunsch nach ›Einverleibung‹ ist daher auch als eine Anspielung auf die keineswegs metaphorisch verstandenen Kannibalismusvorwürfe lesbar, mit denen das Judentum schon seit Jahrhunderten in Zusammenhang mit dem Pessahfest konfrontiert ist.¹²³ Freilich wird dieser Vorwurf hier ironisiert, indem er – sich die etablierte Assoziation von Nahrungsaufnahme und Sexualität zunutze machend – in einem expliziten Zusammenhang mit sexuellem Begehren eingesetzt wird. Durch die Beschreibung solcher aggressiven Einverleibungsfantasien verstärkt der Text außerdem Rebeckas Charakterisierung als *femme fatale*. Unter dem Verweis auf die schwarze Witwe und die Gottesanbeterin sowie auf die tödlichen Folgen, die der Sexualakt für die Männchen dieser Arten hat, wurden auch der Sexualität der *femme fatale* mitunter kannibalische Züge verliehen.¹²⁴

tät der Anthropophagie: Eucharistie, Medizin, Liebe. In: Fulda/Pape, *Das Andere*, S. 303–339, hier insb. S. 328–338.

119 Vgl. Künzel, *Begehren*, S. 122f.

120 Fulda, *Einleitung*, S. 28.

121 Vgl. Fuß, *Groteske*, S. 313. Die prominenteste De-Metaphorisierung derartiger traditioneller Liebesmetaphorik in der Literatur mündet in die Zerfleischung des Achill durch die Amazonenkönigin in Kleists Drama *Penthesilea* (1808).

122 Pape, *Metaphorik*, S. 308.

123 Vgl. Baudy, ›*Kinderfresser*‹, S. 260. Vgl. zu dem Vorwurf der Menschenfresserei an Juden auch Kapitel 3.2.

124 Der Literaturwissenschaftler Mario Praz formuliert in Bezug auf die Figur des Vamps, von ihm als eine Ausformung der *femme fatale* verstanden, griffig: »Der sexuelle Kannibalis-

Die Erzählung *Der operierte Goj* stellt mithin eine Inversion der üblichen Konstellation dar, in der die ›schöne Jüdin‹ sich an die deutsche Mehrheitsgesellschaft assimilieren muss bzw. ihr assimiliert wird. Mit der Aufdeckung der kannibalischen Züge des Wunsches Rebeckas, sich den Grafen Reschok zu assimilieren, wird im Rahmen dieser Verkehrung auch die Forderung nach Assimilation der Juden innerhalb der realen gesellschaftlichen Machtverhältnisse als eine gewaltsame ›Einverleibung‹ verstehbar. Der Appell zur Assimilation vonseiten der Mehrheitsgesellschaft an die Minderheit der Juden, der in die Forderung nach völliger Angleichung und Aufgabe jeglicher Besonderung mündet, kann als Begehren der deutschen Mehrheitsgesellschaft nach ›Einverleibung‹ – und damit Auslöschung – des Fremden ins Eigene dechiffriert werden. Dieser Wunsch nimmt vor allem in Bezug auf die jüdische Frau – die in Literatur und Malerei entsprechend als begehrenswerte ›schöne Jüdin‹ auftritt – nicht selten die Gestalt des Wunsches nach sexueller Inkorporation an.¹²⁵ Was aber den stereotypen männlichen ›hässlichen Juden‹ betrifft, so unterstellt dieses Konstrukt dem Juden eine unüberwindbare Andersartigkeit. Innerhalb einer als homogene Einheit gedachten Nation wird er trotz etwaiger Assimilationserfolge als ›Fremdkörper‹ wahrgenommen und von vornherein für ›nicht-assimilierbar‹ befunden. Njeri Githire spricht im Zusammenhang von Kolonialbeziehungen von einer Dialektik von kolonisierendem Kannibalismus und Anthropemie (von griech. *emein*, sich erbrechen). Er argumentiert, dass kannibalistischen und anthropemischen Mechanismen, die sozialen Einschluss und Ausschluss regulieren, nicht

mus ist hier das Monopol der Frau.« Siehe Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1963, S.144.

¹²⁵ Dieser Zusammenhang ist den *Colonial Studies* seit Langem bekannt. Dass umgekehrt auch Rebecka dem kannibalisch-erotischen Begehren ausgesetzt sein kann bzw. die Rollen von Mann/Frau und Jüdin/Christ – entsprechend der grotesken Logik der Verkehrung, die Friedlaenders Text allgemein verfolgt – durchaus austauschbar sind, zeigt sich später im Text im Zuge des Hochzeitsmahls, das mit Pessah zusammenfällt. Der ehemalige Graf Reschok hält seiner frisch angetrauten Braut Rebecka »eine runde Opfermazze zum Anbeißen hin, und Rebecka sah dabei selber zum Anbeißen aus« (DoG, S.78). Das anlässlich des Pessahfestes hergestellte ungesäuerte Brot, bevorzugter Verdachtsgegenstand bei Kannibalismus-Vorwürfen seitens der christlichen Mehrheit an die Juden, wird hier umgekehrt mit erotisch-kannibalischen Gelüsten des (christlichen) Mannes gegenüber der ›schönen Jüdin‹ verbunden.

notwendigerweise in Konflikt miteinander stehen, sondern sich häufig vielmehr ergänzen.¹²⁶ Im Falle des ›hässlichen Juden‹ und ›der schönen Jüdin‹ könnte man von einer tendenziell dichotomen Zuordnung der beiden Mechanismen nach Geschlecht sprechen.

Im Unterschied zum prototypischen ›hässlichen Juden‹ Faitel Itzig Stern in *Der operirte Jud'*, dessen Hochzeit mit Otilie platzt, als er sich in seine ursprüngliche ›jüdische‹ Gestalt zurückverwandelt, erweist sich Graf Kreuzwendedich Reschok aber als durchaus ›assimilierbar‹ und das in zweifacher Hinsicht: Rebecka wird sich ihren sehnlichen Wunsch der ›Einverleibung‹ erfüllen, wodurch schließlich »gräfllich Reschok'sches Leben aus ihrem jüdischen Schoß entkeimt[...]« (DoG, S. 72). Anders als dem zum ›Germanen‹ umgewandelten und wieder zurückverwandelten Juden Faitel sind dem Grafen also Nachkommen beschieden. Gleichzeitig aber wird der Graf erfolgreich in die jüdische Gemeinde und ins Judentum insgesamt ›inkorporiert‹. In der kannibalen Metapher der ›Einverleibung‹ spiegelt sich allerdings, dass diese Eingemeindung des Grafen nur um die Vernichtung seiner kulturellen Identität zu haben ist. In der ambivalenten Gefühlsmischung Rebeckas in Bezug auf den Grafen, verbinden sich Hass und Liebe, Wollust und Mordlust, Vernichtungsfantasie und Kinderwunsch, sodass ›Assimilation‹ schließlich mit ›Annihilation‹ gleichbedeutend wird.¹²⁷ Während Faitel am Schluss der Erzählung Panizzas aus der deutschen, nicht-jüdischen Gesellschaft gleichermaßen wieder ›ausgespien‹ wird, endet Graf Reschok »fully absorbed by the Jewish community [...], so that cultural assimilation ultimately comes to mean cultural annihilation.«¹²⁸

Die vollständige Transformation des Grafen zum Juden vollzieht sich auf mehreren Ebenen und in mehreren Stufen, wobei sie im Unterschied zur Verwandlung Faitel Itzigs explizit auch eine seelische Dimension – in Form der Psyche – umfasst, die Kreuzwendedich Reschok im Gegensatz zu Faitel Itzig Stern zu keinem Zeitpunkt abgesprochen wird.

Rebecka bemerkt beim Zusammentreffen mit dem Grafen, dass dieser ihr zwar hoffnungslos verfallen ist; sie weiß aber auch, dass sein anti-

126 Vgl. Njeri Githire, Njeri: *Cannibal Writes. Eating Others in Carribean and Indian Ocean Women's Writings*. Urbana [u.a.] 2014, S. 77.

127 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S. 66.

128 Ebd.

semitisches Bewusstsein das Wissen um diese Liebe zu einer Jüdin hartnäckig unterdrücken wird. Rebecka entwirft daraufhin eine »Strategie, die sich geschickt die Psychopathologie des Antisemitismus zunutze macht«. ¹²⁹ Sie geht vom Verdacht aus, der Antisemitismus sei vielleicht gerade »das unheimlichste Mittel, um das Gegenteil heranzuzüchten: das jäheste Umschlagen ins andere Extrem« (DoG, S.74). ¹³⁰ Abermals referiert Rebecka auf den sowohl in Pannizzas als auch in Friedlaenders Text strapazierten Begriff des ›Blutes‹, wenn sie spekuliert, ob ein solcher Hass seinen Verfechter nicht »in aller Heimlichkeit langsam aber sicher zur intimsten Blutverwandtschaft, ja Identifikation mit den Objekten seines Negierens« (DoG, S.74) prädisponiere. Die im Text an dieser Stelle eingestreuten populärpsychologischen Begrifflichkeiten weisen auch schon auf die Lösung von Rebeckas Problem voraus. Sie sorgt dafür, dass Graf Reschok auf der Couch Sigmund Freuds landet, wo seine Liebe zur jüdischen Schönheit ihm durch den Großmeister der Psychoanalyse zu Bewusstsein gebracht wird: »Dieser echte Feigenblattvernichter beraubte die gräflich Reschok'sche Seele so anatomisch sicher ihres Schurzfelds, daß der Graf mit einem furchtbaren Aufschrei in die Arme seines herbeieilenden Dieners sank.« (DoG, S.74).

Am Anfang der späteren körperlichen Umwandlung des Grafen Reschok steht damit ein psychologischer Vorgang, der dem antisemitischen Grafen zur Einsicht in seine Liebe zur Jüdin Rebecka verhilft. Die Theorie Rebeckas, die sich zumindest im Fall Kreuzwendedich Reschoks als richtig erweist, impliziert jedoch, dass der Graf nicht erst seit dem Zusammentreffen mit ihr eine besondere Identifikation mit den Juden aufweist. ›Heimlichkeit‹ ist eine Qualität, die in *Der operierte Goj* nicht so sehr mit assimilierten Juden verbunden wird, wie es bei Achim von Arnim und Panizza geschieht, sondern im Gegenteil mit dem Antisemiten, dessen Hass und Verachtung »in aller Heimlichkeit [...] zur Identifikation mit dem Objekt seines Negierens« (DoG, S.74) übergeht. Derjenige, vor dem die heimliche Passion für ›den Juden‹

129 Hampe, *Der operierte Goj*, S.374.

130 Wenn Rebecka den Antisemitismus als »jüdischer als das Judentum« (DoG, S.74) bezeichnet, dann steht sie dem Philosophen Friedlaender, der behauptet polare Gegensätze seien stets als Produkt einer vorgängigen Einheit zu betrachten, gar nicht so fern. Zu Friedlaenders Philosophie siehe Kapitel 5.5.

die aus der Nähe von Abscheu und Begehren im Antisemitismus entsteht, verborgen werden muss, ist der Antisemit selbst. Nicht die assimilierten Juden täuschen ihrer Umgebung eine falsche Identität vor, der Antisemit täuscht vielmehr sich selbst über den Ursprung seiner paranoiden Fantasien, die ihn allerorten ›heimliche Juden‹ vermuten lassen. Die Vermeidungsstrategie des Grafen in Bezug auf ein Zusammentreffen mit allem was er als ›jüdisch‹ definiert, wird retrospektiv als Angst vor einer Aktualisierung dieser Identifikation des Antisemiten mit den Juden erkennbar. Die Angst vor der Begegnung mit Juden ist nach Sander Gilman zeitgenössisch als Angst vor der Kastration dechiffrierbar. Die Beschneidung, als eine Art der Kastration interpretiert,¹³¹ wurde zeitgenössisch, folgt man Gilman Sander, wahrscheinlich als *die* wesentlichste Differenz zwischen Juden und Nicht-Juden aufgefasst. Die Beschneidung stellte letztlich auch den heimlichen Ankerpunkt für alle sichtbaren ›Unterscheidungsmerkmale‹ zwischen Juden und Nicht-Juden dar:

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde aus dem Körper des Juden der Körper des männlichen Juden, und die Unveränderlichkeit dieses Zeichens von männlicher Differenz war der Psyche des Juden eingeschrieben. Die Fantasie vom Anderssein der männlichen Genitalien wurde aufwärts verschoben – zu den sichtbaren Körperteilen, auf Gesicht und Hände [...].¹³²

In seiner Fixierung auf männliche Juden – die den deutlich androzentrisch gefärbten antisemitischen Diskurs insgesamt betrifft – vergisst Reschok offensichtlich, Vorkehrungen gegen die Begegnung mit einer *Jüdin* zu treffen, deren Gefährlichkeit für ihn mindestens ebenso sehr aus ihrer Weiblichkeit wie aus ihrem Judentum entspringt. Und so kommt es zur ersten symbolischen Kastration – qua »höhnischem Medusenblick« (DoG, S.71) der jüdischen *femme fatale*.¹³³ Die zweitesymbo-

131 Vgl. zu Assoziation zwischen Kastration und jüdischer Beschneidung siehe auch Kapitel 3.5.

132 Sander L. Gilman: *Freud, Identität und Geschlecht*. Frankfurt a.M. 1994, S. 45.

133 Auch die mythische Medusa war neben Judith, Delilah, Eva, Undine, Melusine und Salome eine der männervernichtenden Frauenfiguren, die im Zuge der Konjunktur der

liche Kastration – eine Feminisierung, die sich in der Ohnmacht des Grafen ausdrückt – erfolgt durch die psychoanalytische Behandlung. Die Psychoanalyse – zeitgenössisch als ›jüdische Wissenschaft‹ interpretiert¹³⁴ – bringt dem Antisemiten Reschok seine heimliche Identifikation mit den Juden zu Bewusstsein, weshalb die Erkenntnis mit dem Raub des ›Feigenblattes‹¹³⁵ durch den »Feigenblattvernichter« Freud und der »anatomisch sicher« vorgenommenen Entfernung des »Schurzfelles« (DoG, S. 74)¹³⁶ seiner Seele in Verbindung gebracht wird. Dies kann wiederum als komische Anspielung auf die Beschneidung gelesen werden. Der Moment der symbolischen Kastration (die Entfernung des ›Schurzfelles‹) fällt hier mit dem Augenblick der Feststellung, unter dem ›Feigenblatt‹ bereits beschnitten – d. h. mit den Juden identifiziert – zu sein, in eins.

Erst nach dieser psychischen Transformation werden körperliche Änderungen am Grafen vorgenommen, welche seine Braut als Voraussetzung für die Eheschließung verlangt: »Werde du erst Jude, schlechthin Jude, Jude bis zum Exzeß, mit Kaftan, Gebetriemen und langen Locken« (DoG, S. 75). Zunächst eignet sich Kreuzwendedich das Judentum auf der religiösen und kulturellen Ebene an. Er studiert Hebräisch, macht sich mit jüdischen Gebräuchen und den religiösen Geboten vertraut, besucht Synagogen, tritt schließlich offiziell zum Judentum über und lässt die Beschneidung – jetzt im wortwörtlichen Sinne – vornehmen.

femme fatale um 1900, zu erneuter Beliebtheit gelangten, vgl. Gutjahr, *Lulu*, S. 52. Zum tödlichen Anblick der Medusa als »Symbol des Grauens« und seinem Zusammenhang mit der kindlichen Kastrationsangst schreibt Freud: »Kopfab schneiden = Kastrieren. Der Schreck der Meduse ist also Kastrationsschreck, der an einen Anblick geknüpft ist.«, vgl. Sigmund Freud: *Das Medusenhaupt*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud Bd. 17 *Schriften aus dem Nachlass 1892–1898*. London 1955, S. 45–48, hier S. 47.

134 Vgl. Gilman, *Body*, S. 205–209 sowie Geller, *Bestiarium*, S. 111.

135 Aus Feigenblättern macht das erste Paar nach dem Sündenfall sich Schurze: »Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan und sie wurden gewahr, dass sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze.« 1. Mos. 3, 7.

136 Die Assoziation eines entweder aus Fell oder Leder angefertigten, kurzen (Arbeits-)schutzrockes mit der Vorhaut ist schon durch die Formulierung der als »anatomisch sicher« bezeichneten Entfernung gegeben. Der Schurz steht etymologisch in Zusammenhang mit kurz (vgl. Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch: www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=schurz).

Doch dieses Bekenntnis zum Judentum vonseiten Graf Reschoks geht Rebecka nicht weit genug. Als er – immer noch mit Monokel ausgestattet – wieder bei Rebecka vorstellig wird, wirft sie ihm vor, seine »jüdische Seele« hätte »den infernalischem-arischem Rosche-Leib noch gar nicht echt ergriffen!« (DoG. S. 76). Zwar ist mit der Beschneidung bereits eine ›Operation‹ an Reschoks Körper vorgenommen, doch war schon der erste Appell Rebeckas an Kreuzwendedich, »mit Haut und Haaren, bis ins Mark [s]einer arischen Knochen hinein Jude« (DoG, S. 75) zu werden, als Wunsch nach einer tiefergehenden Modifikation verstehbar. Rebecka illustriert dem Konvertiten – der nun den Namen Moses angenommen hat – anhand von Gemälden, worin das Ziel der körperlichen Umformung seines ›arischen Körpers‹ besteht. Nur indem dieser sein Aussehen den »mosaischen Männer[n]« in den Bildern der Maler Jacob Steinhardt, Arthur Segal und Marc Chagall angleiche, könne der Graf seine Liebe ausreichend unter Beweis stellen. Tatsächlich haben Chagall und Steinhardt alttestamentarische Motive bearbeitet und dem osteuropäischen Judentum in ihrem Werk Tribut gezollt.¹³⁷ Bemerkenswert erscheint, dass sich der ehemalige Graf Reschok Bildern anzugleichen hat, die sich keinesfalls als realistische Abbildungen verstehen. Jacob Steinhardt, Arthur Segal als auch Marc Chagall gelten als expressionistische bzw. dem Expressionismus nahestehende Künstler und sind Vertreter einer modernen Kunst, die sich von dem Anspruch einer ›realistischen‹ Wiedergabe des Motivs verabschiedet hat. Die Angleichung des Grafen an den ›Ur-Juden‹ wird damit offen-

137 Vgl. zu jüdischen Motiven bei Marc Chagall und Jacob Steinhardt: Lea Weik: *Jüdische Künstler und das Bild des Ewigen Juden. Vom antijüdischen Stereotyp zur jüdischen Identifikationsfigur*. Heidelberg 2015, S. 180. Arthur Segals (geb. als Aron Segalu im rumän. Iași) Stil änderte sich mehrfach, entwickelte sich vom Neimpressionismus über den Expressionismus hin zu einem pädagogischen Naturalismus und ist laut Exner schwer zu kategorisieren. Die von ihm ab 1916 entwickelte und sein Hauptwerk bestimmende ›Theorie der Gleichwertigkeit‹ ist nach eigenen Angaben von Friedlaenders Philosophie der schöpferischen Indifferenz beeinflusst, vgl. Exner, *Fasching*, S. 248–254. Segals Erwähnung in Zusammenhang mit Steinhardt und Chagall ist wohl eher der persönlichen Freundschaft zwischen Friedlaender und Segal sowie Segals osteuropäisch-jüdischer Herkunft geschuldet als entsprechenden jüdischen Motiven bei Segal. Ein etwaiger Einfluss des osteuropäischen Judentums auf sein Werk kann nur auf einem sehr abstrakten Level argumentiert werden, vgl. Tom Sandqvist: *Ahasverus at the Easel Jewish art and Jewish Artists in Central and Eastern European Modernism at the Turn of the Last Century*. Frankfurt a.M. 2014, S. 416–471.

bar als eine Anpassung an eine bestimmte Vorstellung vom Judentum bzw. vom jüdischen Körper: Der ›Ur-Jude‹ ist als ein künstliches/künstlerisches Konstrukt ausgestellt.¹³⁸

Angesichts der »krummwüchsige[n] Bocher« (DoG, S.76),¹³⁹ die ihm Rebecka als Vorbild vor Augen hält, wirft Moische ihr vor, »Unmögliches« zu verlangen. Doch diese verweist ihn an den Orthopäden Professor Friedlaender, der in dem Gegenstück zum *operirten Jud'* die Rolle des Professor Klotz einnimmt.¹⁴⁰ Diesem hat man nun »die perverse Aufgabe gestellt, gewissermaßen umgekehrt, als Kakopäde zu verfahren« (DoG, S.76). Der vormalige Graf Reschok unterzieht sich bei Professor Friedlaender einer Reihe von orthopädischen Operationen, die ihn dem antisemitischen Stereotyp des Juden annähern, das bei Panizza durch Faitel repräsentiert wurde. Seine blonden Haare werden abrasiert und durch »galizische [...] Haartracht« (DoG, S.71) in Form einer Perücke ersetzt. Die Nase wird mit Höcker und überhängender Spitze versehen, die Beine und das Rückgrat werden verkrümmt, um das »statische Prinzip des Reschok'schen Feudalleibes [...] ins Jüdische zu erschüttern« (DoG, S.70). Moische begibt sich auf den stereotypen Plattfüßen daraufhin nach Rumänien, wo er das Jiddische »und die dazu gehörige Gebärdensprache« bei einem Wunderrabbi erlernt, so dass er »mit Armen, Beinen und der Zunge nach dem Herzen Jehovas« (DoG, S.77) spricht.¹⁴¹ Schließlich muss Graf Moische Reschok auf Intervention seiner Familie seinen Adelstitel ablegen. Auf der Suche

138 Implizit klingt damit auch die Kritik an, dass die Maler durch die Darstellung »krummwüchsigen Bocher« ungewollt Klischees vom ›jüdischen Körper‹ bestätigen, ebenso wie Kulturzionisten den Begriff der ›Rasse‹ stärken, der von Antisemit/inn/en gegen Juden und Jüdinnen gewendet wird.

139 Das jiddische Wort ›Bocher‹ bezeichnet einen jungen unverheirateten Mann, der oft auch Talmud-Student bzw. Schüler ist, das Wort ist auch in die deutsche Umgangssprache eingegangen: Heinz Küpper (Hrsg.): *Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache*. Stuttgart 1982–1984, S. 441–442.

140 Dass Friedlaender sich hier mit seinem Klarnamen selbst in die Erzählung einschreibt, ist möglicherweise eine weitere Referenz auf Panizza, der ebenfalls immer wieder als ›Dr. Panizza‹ in seinen eigenen Erzählungen auftaucht, vgl. Thurn, ›Falsche Juden‹, S. 288.

141 Aus der Beschreibung der Transformation geht wiederum hervor, wie zentral das Stereotyp des ›Ostjuden‹ als eine Art idealtypischer Jude für das Stereotyp des jüdischen Körpers im Allgemeinen ist. Die Haartracht wird als galizisch bezeichnet, und für das Erlernen des Jiddischen samt der ihm attribuierten exaltierten Körpersprache ist ein chassidischer Wunderrabbi in Rumänien offensichtlich die beste Adresse.

nach einem neuen Nachnamen für Moische macht »ein Witzbold« (DoG, S.77) die Entdeckung, dass Reschok umgekehrt Koscher heißt und so wird Kreuzwendedich Graf Reschok der Börsenmakler Moische Koscher – eine weitere groteske Inversion, die das scheinbar Gegensätzliche als eng Zusammengehöriges, als zwei Seiten einer Einheit erkennbar macht.¹⁴²

Es folgt die Hochzeit und das Hochzeitsmahl, doch im Unterschied zu Panizzas *Der operirte Jud'* ist sie nicht der Schauplatz einer Rückverwandlung. Die Störung, die das Hochzeitsmal erfährt, verantworten die Burschenschafter aus der studentischen Verbindung der Borussen. Von der Familie Reschok aufgewiegelt, stürmen sie gemeinsam mit dem ehemaligen Diener des Grafen, dem als germanischer Gott Odin verkleideten Riesen Bör, die Hochzeitsfeierlichkeiten. Doch diese Störung ist schnell unter Kontrolle gebracht. Der vom Brautvater bestochene Bör treibt die Borussen aus dem Saal und direkt in die Hände der Polizei, die sie in Haft nimmt. Das Einzige, was auf eine etwaige Unvollständigkeit der Verwandlung des Grafen Reschok hinweisen könnte, ist der Umstand, dass er seinen Gebetsmantel (Talles) anstatt um die Schultern oder Kopf und Schultern sich »seltsamerweise um die Lenden geschlungen« (DoG, S.78) hat. So ist er möglicherweise ein Residuum jenes (germanischen) Lendenschurzes, der die »Blöße« des Grafen – seine Liebe zur Jüdin, die aus der Identifikation des Grafen mit dem Gegenstand seines Hasses entsprang – bedeckte.

Doppeldeutig ist auch der laut Erzähler »gar nicht so unkorrekt[e]« Ausruf »Gott meiner Väter!« (DoG, S.78), der Moische Koscher erfährt, als er den als Odin verkleideten Riesen erblickt. Doch von diesen als Freud'sche Fehlleistungen interpretierbaren, komischen Lapsi wird die neue Identität des Grafen nicht nachhaltig erschüttert. Zur Erklärung dieser wesentlichen Abweichung von Friedlaenders *Der operierte Goj* zur Erzählung Panizzas finden sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung mehrere Interpretationsansätze.

142 Die »einfache Verkehrung« erfolgt unter der Voraussetzung, dass »[z]wischen den Gegensätzen« eine »enge Relation gegenseitigen Ausschlusses bei gleichzeitiger wechselseitiger Definition [besteht]«, weshalb sie »ein[en] gemeinsamen Bezugspunkt« erfordert. Wiewohl sie dadurch »in der dichtotomen Struktur befangen [bleibt]« führt sie letztlich zu einer »Liquidation der Dichtomie.« Siehe Fuß, *Groteske*, S.245.

Laut Gilman wollte Friedlaender durch den Verlauf der Erzählung zeigen, dass es für einen ›Arier‹ möglich ist, seinen Körper und seine Psyche umzuformen, um ein Jude zu werden, und zwar gerade kraft jüdischer Wissenschaft – als welche die Psychoanalyse zeitgenössisch galt – und jüdischer Gelehrsamkeit: »[T]he Aryan can become a Jew and live happily ever after.«¹⁴³ Sander Gilman zieht daraus den Schluss, dass selbst der Zurückweisung der biologischen Bestimmtheit der Juden, die Friedlaender mit der Erzählung verfolgt, die Überzeugung einer biologischen Basis jüdischer Identität eingeschrieben ist: »the basic ethnographic argument, the biological basis in defining the Jew, persists even in his rebuttal.«¹⁴⁴ Friedlaender sei zu sehr in zeitgenössischen Diskursen befangen, um die biologistischen Überzeugungen vollständig abzuschütteln, weshalb er auch weiterhin dem Stereotyp eines ›rassetypischen‹ Körpers aufsitze, selbst wenn dieser als veränderbar erscheint. Außerdem bleibt laut Gilman in Friedlaenders Text letztlich auch offen, ob Graf Reschok ein *echter* Jude geworden sei, oder bloß ein verkleideter ›Arier‹.¹⁴⁵

Tatsächlich ist es bemerkenswert, dass sich im Falle von Friedlaenders Erzählung auch ein jüdischer Charakter zumindest kurzzeitig in einen ›arischen‹ verwandelt, während es bei Panizza keinen deutschen Charakter gibt, der sich in einen jüdischen verwandeln würde. Lediglich bei der Verkleidung Rebeckas als Baroness Freia-Rotraud von Isagold liegt auch eine Täuschungsabsicht vor, während im Falle Graf Reschoks bzw. Moische Koschers eine solche fehlt. Der Erzähler in *Der operirte Goj* legt nahe, dass die Rückverwandlung Siegfried Freudensterns in Faitel Itzig Stern eine Form der Bestrafung für seine ›Lügenhaftigkeit‹ ist: Er gibt sich als Christ bzw. Nicht-Jude aus und verschweigt seine Herkunft auch gegenüber seiner Braut und deren Eltern. Eine solches Moment der Täuschung gibt es bei Moische Koscher gegenüber der Brautfamilie nicht: Es geht ihm weniger darum, als Jude ›durchzu-

143 Gilman, *Body*, S. 207.

144 Ebd.

145 Gilmans Interpretation scheint hier in sich widersprüchlich zu sein, weil er den zunächst behaupteten Erfolg der Transformation des ›Ariers‹ in den Juden, der Grundlage für seine These, dass die Verwandlung nur in einer Richtung möglich sei, gleich wieder in Zweifel zieht, wie auch Thurn bemerkt, vgl. Thurn, ›Falsche Juden‹, S. 291.

gehen«, sondern darum, durch seine Bereitschaft, sich in einen Juden zu verwandeln, die Auflage der Familie Gold-Isak für die eheliche Verbindung mit Rebecka zu erfüllen. An keiner Stelle wird thematisiert, dass sich der Graf in die jüdische Gemeinde einschleichen oder die Eltern der Braut täuschen müsse, um an sein Ziel zu kommen. Vielmehr ist seine Umwandlung vom ›germanischen Recken‹ zum ›prototypischen Juden‹ in aller Munde:

Rebeckas Triumph war unermeßlich, und sie wachte darüber, daß alle Welt, besonders die große, davon erfuhr. Die Grotke drang bis in die allerhöchsten Kreise. Bei Hofe und in der Gesellschaft war von nichts mehr anderem die Rede. (DoG, S.78)

Moische Koschers Rückverwandlung wäre somit keine ›Entlarvung‹. Es fehlt bei der Verwandlung Graf Reschoks daher ein wesentliches Element, das für die ›(jüdische) Mimikry‹ bezeichnend ist: Die Täuschungsabsicht. Die Bezeichnung der Verwandlung Kreuzwendedich Reschoks als Grotke kann als ein Metakommentar verstanden werden, der sowohl die Inversion der üblichen Machtverhältnisse durch die Assimilation des Deutschen an die Juden als auch die Erzählung *Der operierte Goj* selbst bezeichnet. All das ändert nichts an dem von der Vorlage abweichenden Sachverhalt, dass Moische Koscher im Gegensatz zu Siegfried Freudenstern keine Rücktransformation erfährt und seine Veränderung vergleichsweise umfassender bzw. tiefgreifender ist als jene Faitels, weil sie auch die seelische Dimension umfasst.

Außerdem bleibt offen, ob es nicht auch von der Haltung derer abhängt, an die sich der jeweilige Heiratskandidat angleicht, ob die Transformation glückt. Auch wenn es vordergründig nur Sache des/der Assilant/en/in ist, ob seine/ihre Angleichung an die Aufnahmegesellschaft von Erfolg gekrönt wird. Wäre Faitel Itzigs Herkunft in *Der operierte Jud'* allgemein bekannt gewesen, so würde er wohl – unabhängig von seiner unvoreilhaften körperlichen Erscheinung – schon aufgrund seiner jüdischen Herkunft von der Heidelberger Gesellschaft ausgeschlossen worden sein und wäre erst gar nicht als Heiratskandidat für die Beamtentochter Ottilia infrage gekommen. Graf Reschok wird hingegen von den Eltern Rebeckas nach seiner Verwandlung zum Juden

trotz seiner Herkunft und sogar seiner ehemaligen antisemitischen Überzeugungen als Ehemann für die Tochter akzeptiert. Die geglückte vollständige ›Assimilation‹ wird von Rebecka und ihrem Umfeld vielmehr als Triumph der Juden interpretiert, als ›Einverleibung‹ des Feindes – was nicht zuletzt auch das aggressive Potential hinter der Forderung nach ›Assimilation‹ seitens der Mehrheitsgesellschaft gegenüber der jüdischen Minderheit offenlegt. Es ist ein Machtbeweis. Aber im Gegensatz zur zeitgenössischen deutschen Gesellschaft, scheint es, trotz des Bestehens der Familie Gold-Isak auf der ›Reinheit des Blutes‹ keinen Rassismus gegenüber Nicht-Juden zu geben, solange sie zu umfassender, auch körperlicher Angleichung bereit sind. Die Forderung nach einer solchen Angleichung stellt im Falle des Grafen Reschok zugleich eine Art Rache Rebeckas und ihrer Familie für seinen (ehemaligen) Antisemitismus dar: »Gerade du bist uns diese Genußtuung schuldig« (DoG, S. 75), schleudert Rebecka dem Grafen entgegen, nachdem sie ihn zu seiner vollständigen Umwandlung zum Klischee-Juden aufgerufen hat.

Doch diese Forderung bedeutet eben keine prinzipielle Zurückweisung der Assimilationsmöglichkeit; die jüdische Gemeinde in Friedlaenders Erzählung unterscheidet sich damit in einem wesentlichen Aspekt von antisemitisch denkenden Teilen der deutschen Mehrheitsgesellschaft, die eine Möglichkeit der Anpassung durch Assimilation – und mag sie die völlige Aufgabe jeglicher kultureller Eigenheit bedeuten – prinzipiell in Abrede stellt. Dadurch trägt sie entscheidend zum Gelingen der Verwandlung Kreuzwendedich Reschoks bei.

Die zweite Interpretation des Erfolges von Graf Reschoks Transfiguration ist jüngerer Datums und geht von Gilmans Interpretation genau entgegengesetzten Annahmen aus. Sowohl Nike Thurn als auch Joela Jacobs verstehen den Umstand, dass Graf Reschok sich nicht wieder in einen ›Arier‹ zurückverwandelt als Beweis für eine anti-essentialistische Position Friedlaenders: »Die Transformation gelingt, die behaupteten Grenzen zeigen sich als performativ (und operativ) verhandel- und irritierbar«,¹⁴⁶ kommentiert Thurn Reschoks Verwandlung. Die Behauptung Gilmans, dass auch Friedlaender dem Glauben einer

146 Thurn, ›Falsche Juden‹, S. 292.

biologischen Basis der (sozialen) Realität anhing, hält sie entgegen, dass gerade das *Glücken* der Verwandlung des Grafen das Gegenteil beweist.¹⁴⁷ Laut Thurn gelingt Friedlaender dieser Perspektivwechsel mittels der grotesken Operation der Umkehrung der üblichen Verhältnisse zwischen Mehrheitsgesellschaft und Minderheit: »Durch ihren Übertretungsversuch von der *anderen* Seite gelingt die Sichtbarmachung der Willkürlichkeit der zeitgenössischen Ideologien und durch sie errichteten Grenzen.«¹⁴⁸

Tatsächlich liegt es nahe, davon auszugehen, dass wenn die Grenze zwischen jüdischer und ›arischer‹ Identität von dem Grafen erfolgreich überschritten werden kann, diese grundsätzlich überwindbar ist. Indem er zeigt, dass zwischen den ›Rassen‹ gewechselt werden kann, stellt der Text laut Thurn »die zeitgenössischen essentialistischen Identitätskonzepte in Bezug auf ›Rasse‹«¹⁴⁹ generell infrage.

Auch Jacobs geht wie Thurn davon aus, dass der Text mit der erfolgreichen Verwandlung des Grafen in einen Juden zeige, dass die Kategorie ›Rasse‹ eine mithilfe der Pseudowissenschaft der Rassenlehre konstruierte soziale Kategorie sei.¹⁵⁰ Jacobs nimmt in ihrer Interpretation der Erzählung und ihres Abschlusses sogar an, dass die deutsch-jüdische Ehe hier als Weg in eine Gesellschaft präsentiert wird, in der die Kategorie ›Rasse‹ überhaupt obsolet ist.¹⁵¹

In der Erzählung Friedlaenders wird allerdings keineswegs die In-Existenz von ›Rassen‹ behauptet, sondern lediglich die Grenzen zwischen ihnen werden als mittels medizinischer und kosmetischer Methoden überschreitbar gezeigt – und diese Grenzüberschreitung wird konkret nur durch die Transformation in der Richtung von der Mehrheitsgesellschaft zur jüdischen Minderheit vorgeführt. Die Verwandlung des jüdischen Charakters in einen deutschen gelingt dagegen nicht überzeugend – wie anhand der Durchschaubarkeit der Verkleidung Rebeckas als Baronesse Isar-Gold ersichtlich wird – daher kann nicht von einer generellen ›performativen Überschreitbarkeit‹ die Rede

147 Vgl. ebd., S. 290f. [Hervorh. im Original].

148 Ebd., S. 292.

149 Ebd.

150 Vgl. Jacobs, *Aliens*, S. 65.

151 Vgl. ebd., S. 64.

sein. Friedlaender behält das Konstrukt der ›Rasse‹ bzw. der ›rassisch‹ bestimmten Physiognomien und seiner zweifelsfreien Identifizierbarkeit bei, um es allerdings durch Überaffirmation gleichsam ›auszuhöhlen‹. Dieses Verfahren steht in engem Zusammenhang mit Friedlaenders Theorie der Grotteske.

5.5 Messianische Grotteske bei Salomo Friedlaender

Friedlaenders Vorliebe für die Grotteske entwickelte sich schon lange vor der Publikation von *Der operierte Goj*. Zwischen 1909 und 1935 publizierte Friedlaender zahlreiche grotteske Prosatexte unter seinem Pseudonym *Mynona*.¹⁵² Friedlaender ist damit einer der wichtigsten Autoren auf dem Gebiet der ›literarischen Grotteske‹ im frühen 20. Jahrhundert¹⁵³ – ein Begriff den Friedlaender im Übrigen selbst geprägt hat – wahrscheinlich angeregt von Scheerbart übertrug Friedlaender den bisher kunsttheoretischen Terminus ›Grotteske‹ erstmals auf lite-

¹⁵² Zunächst wurden Friedlaenders Reflexionen über die Grotteske unter dem Titel *Mynona* in der von ihm zusammen mit Anselm Ruest herausgegebenen Zeitschrift *Der Einzige* veröffentlicht siehe Salomo Friedlaender: *Mynona*. In: *Der Einzige* 1 (Berlin, 1919) H. 27/28, S. 326–327. Der Zeitschrift war wie vielen anderen Zeitschriftenprojekten des Spätexpressionismus nur eine kurze Lebenszeit beschieden: Am 19. Januar erschien die erste Ausgabe, die letzte am 1. November 1919, vgl. Exner, *Fasching*, S. 138 sowie 176–182. Mit dem Verfassernamen *Mynona* überschrieben ließ Friedlaender den Beitrag 1921 noch einmal in der von der Galerie Flechtheim herausgegebenen Werner-Heuser-Mappe *Köpfe* erscheinen; 1922 wurde der Text, diesmal unter dem Titel *Grottesk*, in dem zur Werner-Heuser-Mappe gehörigen Sammelband ein drittes Mal veröffentlicht, vgl. Werner Heuser: *Köpfe. Elf Holzschnitte von Werner Heuser mit einem Vorwort von Mynona. Galerie Alfred Flechtheim* (Ausgaben der Galerie Flechtheim; Mappe 9) Berlin [u. a.] 1921, und *Mynona: Grottesk*. In: Wilhelm Kielmansegg (Hrsg.): *Querschnitt durch 1921. Marginalien der Galerie Flechtheim*. Berlin [u. a.] 1922, S. 54–55. Zur Publikationsgeschichte vgl. Exner, *Fasching*, S. 318f. sowie Dies.: *Ein grottesker Humorist*. In: Pamela Kort (Hrsg.): *Grottesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*. München [u. a.] 2003, S. 128–136, hier S. 130. Der Titel der Erstveröffentlichung weist darauf hin, dass die Hinwendung zur literarischen Grotteske bei Friedlaender eng mit seinem Pseudonym ›Mynona‹ – ein Anagramm von anonym – verknüpft ist, vgl. Exner, *Fasching*, S. 318.

¹⁵³ Vgl. Vivian Liska: *Messianic Endgames in German-Jewish Expressionist Literature*. In: Sascha Bru [u. a.] (Hrsg.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (Studien zur europäischen Avantgarde und Moderne Bd. 1). Berlin 2009, S. 342–358, hier S. 351.

rarische Texte. Im Umkreis des Berliner Frühexpressionismus, in dem Friedlaender sich bewegte, stießen der Begriff der ›literarischen Groteske‹ sowie die mit ihm bezeichneten Texte des Autors auf große Resonanz.¹⁵⁴ Als einziger expressionistischer Schriftsteller hat Friedlaender außerdem eine theoretische Reflexion über die Groteske verfasst.¹⁵⁵ Die Grundannahme Friedlaenders lautet, dass die Groteske, um als solche erkennbar zu sein, sich immer auf eine Norm beziehen muss:

Damit man [...] etwas als verzerrt, entstellt, verrenkt, als seltsam, anormal, hässlich empfinde und beurteile, muss es sich von einem normalen Muster abheben, das wir als schön, ordentlich, richtig, proportioniert ansehen und einschätzen; es muss dagegen kontrastieren.¹⁵⁶

Nur aus diesem Kontrast ergebe sich erst die groteske Wirkung. Als der Standard, von dem sich die Groteske abhebt – und in dieser Formulierung zeigt sich Friedlaenders normativer Anspruch –, solle jedoch nicht einfach das »Vertraute, Gewohnte, von Natur Sympathische«¹⁵⁷ dienen. »[D]as Urbild der Reinheit und Richtigkeit«, über dessen verzerrte Abbildung in der Groteske wir lachen, können wir laut Friedlaender nur erahnen. Alle menschlichen Normen sind für ihn gegen dieses ›Urbild‹ »nur Jargons, Gewohnheiten, Provinzialismen.«¹⁵⁸

Friedlaender betont, dass dieses »urmusterhafte Paradies«¹⁵⁹ nicht in der äußeren Realität, wie sie sich den Wahrnehmungssinnen darbietet, zu finden ist, sondern im Inneren des Menschen selbst liegt. Gemäß der von Friedlaender im Anschluss an seine unorthodoxe Interpretation von Immanuel Kant entwickelten Philosophie sind die Sinneswahrnehmungen bloß Ablenkung vom Eigentlichen, von einer Wahrheit, »deren Entdeckung für ihn [für Friedlaender, Anm. K.K.] zusammenfällt mit der Wiedergewinnung der Identität.«¹⁶⁰ Das (reine) Ich, das

154 Vgl. Exner, *Fasching*, S. 318f.

155 Vgl. ebd. Infolge bezeichneten auch andere expressionistische Autoren ihre Theaterstücke, Prosatexte oder Gedichte als ›Grotesken‹, vgl. ebd., S. 319.

156 Friedlaender, *Grotesk*, S. 54.

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Peter Cardorff: *Friedlaender (Mynona) zur Einführung*. Hamburg 1988, S. 108.

Individuum, setzt Friedlaender als Nullpunkt, dessen Selbstdifferenzierung im Akt der »Polarisation«¹⁶¹ die äußerlich sichtbare Welt mit all ihren sinnlich erfahrbaren Phänomenen und Unterschieden erst schafft. Die Welt ist mithin »eine Aktion des Selbst«,¹⁶² wobei das Ich diese Ausdifferenzierung benötigt, um seine Identität zur Geltung zu bringen. Das Ziel ist Friedlaenders philosophischem Ansatz gemäß nicht, diese polaren Unterschiede auszulöschen, sondern sie auszubalancieren, um »das Selbst als absolute Indifferenz, schöpferisches Nichts, Heliozentrum, Weltmittelpunkt zu konstituieren und zu erleben [...]«.¹⁶³ Friedlaender versucht so – in den Worten Exners – »monistische Philosophie beziehungsweise mystisches Einheitsstreben mit einem der Erfahrungsvielfalt gerecht werdenden Denken zu verbinden.«¹⁶⁴ Seine Idee der »polaren Einheit« leitet er aus der »Struktur des Denkens in Gegensätzen« ab; von der Neigung des Denkens zur Konstruktion von Dichotomien schließt Friedlaenders auf eine aus Polaritäten bestehende Welt, »setzt also das Prinzip der Welterklärung mit der Welt gleich.«¹⁶⁵ Unter der »Formel der Polarität« kann »Identisches als Divers, Diverses als identisch begriffen werden [...]«.¹⁶⁶

Friedlaenders philosophisches Hauptwerk *Die schöpferische Indifferenz* stellt Bezüge zwischen kreativem Schaffensprozess und Polaritätstheorie her: »Kunst«, so die utopische These, »vernichtet heteronom vorhandene Wirklichkeit und erschafft von sich aus original (und zwar polar) aus persönlicher Indifferenz ihren eigenen Sinnenschein.«¹⁶⁷

Insbesondere in der Groteske wird diese Differenzierung »aktiv betrieben [...] Groteskes Durchspielen der Möglichkeiten [...] heißt ausagieren der Widersprüche, Herauspressen der Differenz, damit

161 Salomo Friedlaender: *Schöpferische Indifferenz*. München 1918, S. XIV.

162 Cardorff, *Friedlaender*, S. 12.

163 Ebd.

164 Exner, *Fasching*, S. 199.

165 Ebd., S. 58.

166 Salomo Friedlaender: *Fingerzeig zur Wiederbelebung der Metaphysik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Hartmut Geerken und Detlef Tiehl Bd. 2 *Philosophische Abhandlungen und Kritiken 1896–1946*. Teil 1. Herrsching 2006, S. 134–142, hier S. 135–136. Die Philosophie Friedlaenders entsprach durchaus im Zeitgeist um 1900, der »polaristische Interpretationsparadigmen« bevorzugte, wie etwa Otto Weiningers Entgegensetzung von männlichem und weiblichen Prinzip in *Geschlecht und Charakter*. Siehe Exner, *Fasching*, S. 99.

167 Friedlaender, *Indifferenz*, S. 75.

Schaffung des gereinigten Selbst, des Nichts an Welt.«¹⁶⁸ Das Selbst erfährt seine Herrschaft über die Differenz in der »Niederkonkurrenzierung der (falschen) Wirklichkeit durch die (selbstgestaltete) Wahrheit, des Gegebenen durch das Mögliche.«¹⁶⁹ Mit dem Begriff ›schöpferische Indifferenz‹ wird also die Möglichkeit einer Art Versöhnung der Polaritäten in Form einer nicht-hegelianisch gedachten Aufhebung im kreativen Akt bezeichnet.¹⁷⁰ Mit der Aufhebung der Polaritäten durch die »Wiedervereinigung von Sein und Möglichkeit im ungeteilten, vernünftigen Selbst«¹⁷¹ wird das »Paradies« zugänglich. Die Grotteske, welche soziale und ästhetische Konventionen parodiert, eignet sich im Besonderen zur Aufhebung der Polaritäten.¹⁷² In der Grotteske zollt der Künstler einerseits dem ›realen‹ gesellschaftlichen Leben Tribut, verfügt dabei aber andererseits über größere Freiheit als in anderen literarischen Gattungen.¹⁷³

Die Aufgabe des »grotesken Humoristen« besteht laut Friedlaender darin, »die Erinnerung an das göttlich geheimnisvolle Urbild echten Lebens dadurch aufzufrischen, dass er das Zerrbild dieses verschlossenen Paradieses bis ins Unmögliche absichtlich übertreibt.«¹⁷⁴ Der Friedlaender'sche Grotteskenschreiber produziert also gewissermaßen Grottesken zur zweiten Potenz. Er lässt die Alltagswelt noch einmal doppelt so verzerrt, hässlich, anormal, entstellt etc. wirken, wie sie es im Kontrast zum »göttlich geheimnisvolle[n] Urbild« ohnehin schon ist. Durch Härte, Zynismen und Paradoxien soll die Grotteske den »fast unausrottbaren Philister in uns« aus seiner Gemütlichkeit herausreißen. Indem sie die unerkannten Karikaturen, die unseren Alltag kennzeichnen, »bis in das Grotteske eben übertreibt (...)«, verjagt die Grotteske diesen inneren Philister »aus dem gewählten Paradies seiner Gewöhnlichkeiten.«¹⁷⁵

Der Grotteskenmacher, der sich mit der Übertreibung der Verzerrung der bereits gegenüber dem paradiesischen Urzustand verzerrt vor-

168 Cardorff, *Friedlaender*, S.109.

169 Ebd.

170 Vgl. Liska, *Endgames*, S.351.

171 Cardorff, *Friedlaender*, S.109.

172 Vgl. Liska, *Endgames*, S.351.

173 Vgl. Cardorff, *Friedlaender*, S.110.

174 Friedlaender, *Grottesk*, S.54.

175 Ebd.

gefundenen Welt von der Wahrheit des Ichs entfernt, muss nach Friedlaender notwendig selbst zum Heuchler werden,

wie ein Clown, der eine Kreidedecke über sein Antlitz legt, um seine menschlichen Gefühle nicht mehr zu verraten. [...] Der Grotteskenmacher ist davon durchdrungen, dass man diese Welt hier, die uns umgibt, gleichsam ausschweifeln muss, um sie von allem Ungeziefer zu reinigen; er wird zum Kammerjäger der Seelen. Aus einer Art Schamhaftigkeit macht er aber den Vorhang über seinem Allerheiligsten so starr und fest und stickt so groteske Gestalten hinein, dass er eher abschreckt als anmutet.¹⁷⁶

Das Hässliche ist also eine Art hermeneutisches Mittel, das den Leser wie den Schreiber der Grotteske die Hässlichkeit der Welt, wie sie sich den Sinnen präsentiert, erkennen lässt. Die »hässlichste Maske«, die Schminke des Clowns¹⁷⁷ und der Vorhang mit den grotesken Gestalten sind Metaphern für die Funktion der Grotteske, die Wahrheit gleichermaßen zu verbergen als auch sichtbar zu machen. Die Täuschung dient hier der Wahrheitsfindung. Friedlaenders Grottesken sind in einem Raum der Gegensätze und »der damit verbundenen und vorurteilsgebundenen Einseitigkeiten« angesiedelt, »die durch entsprechende Darstellung und Beleuchtung fragwürdig gemacht werden sollen (...)«, zielen aber damit auf die »letzte Identität«¹⁷⁸ ab, in der sich das »verschlossene Paradies« wieder öffnet; der »optimistische Utopist[...]« Friedlaender versuche, so Hartmut Geerken, »dieser Endzeitsituation mit dem Mittel der Grotteske näherzukommen«.¹⁷⁹

176 Ebd., S. 54f.

177 Friedlaender bezeichnete sich auch als selbst »Synthese aus Kant und Clown (Chaplin)« siehe Brief vom 1. Aug. 1922, zit. nach Exner, *Fasching*, S. 319. Die symbolische Außen-seiterposition des komisch-tragischen Imitators, des bewusst übers Ziel hinausschießenden Nachahmers hat das Potenzial die »Realität« als verzerrte Nachahmung des unsichtbar bleibenden »Ideals« zu entlarven. Es wäre sicher ein fruchtbares Unterfangen, Bezügen zwischen der häufig mit utopischen Konnotationen versehenen Figur des Clowns bei anderen deutsch-jüdischen Schriftstellern wie Siegfried Kracauer und Theodor Adorno nachzugehen.

178 Joseph Strelka: »Die Tiefe ist Innen« oder Der Grotteske-Erzähler Mynona. In: *Colloquia Germanica* 5 (1971), S. 267–282, hier S. 279.

179 Hartmut Geerken [Art.]: Expressionistische Märchen. In: Kurt Ranke: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* Bd. 4,

Das Groteske wird im Fall von *Der operierte Goj* durch eine Verkehrung der etablierten Verhältnisse erzeugt.¹⁸⁰ »Die Karikatur des echten Lebens«, die Friedlaender dem zeitgenössischen Alltag entnimmt, um sie ins Groteske zu übertreiben, ist das soziale Konstrukt der als biologisch gedachten Kategorie ›Rasse‹.¹⁸¹ Friedlaender lässt die »zeitgenössischen Ordnungsprinzipien«¹⁸² auf den ersten Blick allerdings fortbestehen: Auch in *Der operierte Goj* werden die Figuren entlang von rassistischen Zuschreibungen konstruiert und mit einer Menge auch physisch wahrnehmbarer ›Rassenunterschieden‹ ausgestattet. Die ›rassischen‹ Eigentümlichkeiten bewirken, dass auch im *Seitenstück zu Panizza's operiertem Jud'* das *passing* eines Juden als Deutscher bzw. einer Jüdin als Deutsche nicht erfolgreich sein kann bzw. Mimikry bleibt, wie anhand der schicksalhaften Begegnung des Erzantisemiten Graf Reschok mit der jüdischen Hauptfigur, Rebecka Gold-Isak, vorgeführt wird. Am Ende der Erzählung wird das Konstrukt der ›Rasse‹ nicht aufgehoben, sondern vollständig ins Groteske verzerrt.

Nach der Hochzeit lassen sich Moische Koscher und Rebecka Gold-Isak als »enragierte Zionisten« (DoG, S.79) in Palästina nieder und zeugen fünf Kinder, denen sie jiddische Namen geben. Seitdem, so der Erzähler, sei

der Antisemitismus merklich abgeflaut. Man ängstigt sich vor gewissen Orthopäden, denen keine noch so stolze Rassenreinheit widersteht. Prof. Friedlaender hat einen ungeheuren Zulauf; er hat ein Maskenverleihinstitut, welches nicht bloße Kostüme, sondern Haut und Haar, Knochen und Muskeln zur Verkleidung anfertigt. Ein westlicher Exkaiser ließ sich neulich in einen Neger transformieren, um der bolschewistischen Meute zu entgehen. Der verschwundene Zar Nikolaus lebt heute als harmloser Rabbi in der Nachbarschaft Moische Koscher's [...] Man baut nicht mehr dogmatisch auf Rassenunterschiede. Rassenblut hat aufgehört ein besonderer Saft zu sein. Professor Friedlaender zieht es auf Flaschen und transfundiert es ungescheut genug. (DoG, S. 79f.)

Berlin/New York 1984, S. 694–699, hier S. 697.

¹⁸⁰ Vgl. Thurn, »Falsche Juden«, S. 283.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Ebd.

Die Voraussetzung für den Erfolg des grotesken »Maskenverleihinstituts« und der Furcht vor »gewissen Orthopäden« (DoG, S.79) ist die Transformation des Grafen Kreuzwendedich Reschoks, insofern baut diese Botschaft am Ende der Erzählung wesentlich auf deren erfolgreichen Verlauf. Doch die Grenzen zwischen den »Rassen«, die mit der Vorstellung einer rassistisch bestimmten, biologisch determinierten Physiognomie verknüpft sind, bleiben bestehen. Allerdings können diese Physiognomien und selbst das Blut beliebig ausgewechselt werden und fungieren daher tatsächlich als »Verkleidung«. Die Mimikry, die mittels der Verkleidung geübt wird, bezieht sich allerdings nicht nur auf ein Äußeres, das die innerste »rassische Natur« – ob nun im Blut oder in der Seele verortet –, lediglich überdecken würde. Von einer »Verkleidung« kann nur noch in Bezug auf Herkunft und ursprüngliche »Rassenzugehörigkeit« gesprochen werden. In jeder anderen Hinsicht handelt es sich bei der Transformation durch den »Kakopäden« Friedlaender um eine restlose Verwandlung, weil Körper und Blut ausgetauscht werden – und wie die Verwandlung des Grafen impliziert – auch die »Rassenseele«.

Die Fiktion der »Rasse« wird damit aber nicht »subvertiert« und als soziales, verhandelbares Konstrukt ausgewiesen, sondern als Zerrbild des »verschlossenen Paradieses« ausgestellt, in dem diese künstlichen »Polaritäten« keine Rolle spielen. Aus der Perspektive der Polarisationsphilosophie Friedlaenders ist nicht nur die »rassische Physiognomie« ein Kostüm, sondern der Körper selbst nur eine Verkleidung, Schauspiel des eigentlichen Ichs. In offensichtlicher Referenz auf Friedrich Nietzsche notiert Friedlaender in seinem Tagebuch: »Problem des Schauspielers: Das Ich allein ist echt! Aber schon der Leib ist ... geschauspielert, Maske, »persona«. [...] In Formel: Schauspiel ist polare Funktion des Echten. Heuchelei ist *Hülse* ohne den Kern Ich.«¹⁸³ Es geht hier aber nicht in erster Linie darum, dass die »Rassengrenzen« beliebig performativ überwindbar wären. Vielmehr geht es um eine zukünftige utopische Möglichkeit, die gegenwärtig in ihrer positiven Form noch gar nicht vorstellbar ist. Der »Kakopäde« Friedlaender erzeugt nicht nur hässliche »jüdische Körper« als nützliche Maske, er erzeugt auch eine »hässlichste Maske« der Groteske selbst. Die »perverse Aufgabe« (DoG,

183 Tagebuch 44, Oktober 1935, zit. nach: Friedlaender, *Experiment Mensch*, S.166.

S.76) des ›Kakopäden‹ ist es, durch die hässliche Verzerrung einer an sich schon karikaturesken Wirklichkeit im Modus des Grotesken die Wahrheit in ihrem hässlichen Gegensatz wahrnehmbar zu machen. Die ›Entstellung zur Kenntlichkeit‹ ist die Grundlage von Friedlaenders ›groteskem Messianismus‹:

Wer die nicht immer gleich offenbare Groteske dieses unseres Lebens hier zum grellen, schreienden Vorschein bringt, der eröffnet einen indirekten Ausblick auf ein göttliches Leben, das so ebenso finster wie gewiss ist. Hüte man sich also vor dem Missverständnis, als ob der Groteskenhumorist im Hässlichen an sich selber schwelge; sondern es ist ihm nur ein scharfes Mittel, um uns auch noch aus dem Hässlichen aufzuschrecken, das wir deswegen schon für schön, wahr, heilig und rein halten, weil wir uns daran gewöhnt haben. Der Groteskenmacher peitscht auf alle menschlichen Heiligtümer ein, um die göttlichen wenigstens unsichtbar an deren Stelle zu setzen. Verstehen wir also die umgekehrte Heuchelei, welche die hässlichste Maske über ein Antlitz zieht, welches, umgekehrt wie das der Meduse, so paradisisch herrlich ist, dass kein menschliches Auge ungeblendet bliebe.¹⁸⁴

Das göttliche Heiligtum, das »Urbild echten Lebens« muss in *Der operierte Goj* wie in Friedlaenders anderen Grotesken »unsichtbar« bleiben. Den paradisischen Zustand, in dem nicht nur ›rassische‹ Eigenschaften, sondern, in der Vorstellung Friedlaenders, alle Differenzen aufgehoben sind, vermögen wir uns nicht einmal vorzustellen. Daher kann nur die groteske Version des »Maskenverleihinstituts« an seine Stelle gesetzt werden. Die Möglichkeit einer solchen messianischen Vision, die sich nur in ihrer grotesken Maskierung zu zeigen vermag, setzt allerdings eine Teleologie, eine universalistische Norm voraus, mag sie auch erst zukünftig umgesetzt werden können: Es geht nicht um ein momentanes ›So-Sein‹, sondern ein auf die Zukunft bezogenes ›Sein-Sollen‹. Die Setzung dieser Norm – die als das Absolute per definitionem nicht darstellbar ist und deshalb nur umschrieben werden kann,¹⁸⁵ –

184 Friedlaender, *Grotesk*, S.55.

185 Vgl. Exner, *Fasching*, S.211.

ermöglicht Friedlaender ein Ausbrechen aus der subjektivistischen Position, die Panizza vertritt; dieser hatte es den Leseerwartungen und sozialen Prägungen des Lesepublikums überlassen, ob sie ›den Juden‹ oder seine Darstellung durch den Ich-Erzähler als grotesk identifizieren. Stilistisch schlägt sich die Annahme einer feststehenden Norm bei Friedlaender unter anderem in der Wahl einer auktorialen Perspektive nieder, durch die sich *Der operierte Goj* von der als Bericht eines zweifelhaften Ich-Erzählers präsentierten Erzählung Panizzas abhebt. Da sich die groteske Verzerrung bei Friedlaender primär auf das wieder zu gewinnende »urmusterhafte Paradies« bezieht, ist die Frage, ob die grotesken Figuren der verzerrten Wahrnehmung eines einzelnen Subjekts entspringen oder als realistische Abbilder gelten können, hinfällig. Nicht bloß ›der Jude‹ oder auch ›der Deutsche‹ wirken bei Mynona in ihrer stereotypen Schablonenhaftigkeit grotesk, sondern – *ex negativo* – vor allem eine Welt, in der Individuen anhand von ›Rassemerkmalen‹ – die doch nur hässliche ›Masken‹ sind – unterschieden werden.

Selbstzeugnisse Salomo Friedlaenders sprechen dafür, dass er jedwede Bestimmung des Menschen über die Kategorie ›Rasse‹ ablehnte und eine auflärerische Position vertrat, die Vernunft als zentralen Wert propagierte. Dabei war er sich wohl bewusst, dass diese Rekurrenz auf aufklärerisches Gedankengut zeitgenössisch als anachronistisch wahrgenommen wurde.¹⁸⁶ Wenn die Erzählung *Der operierte Goj* heute durch die Aufnahme antisemitischer Stereotypen und die Hypertrophierung des antisemitischen Diskurses streckenweise problematisch erscheint, so kann man mit Gershom Sholem vermuten, dass die Komik der literarischen Grotoske eine zeitgebundene ist. Sholem zufolge ist die literarische Grotoske »eine nach Hitler kaum mehr zugängliche Literaturform«. ¹⁸⁷ Er bemerkt dazu, dass er über der Lektüre eines Grotos-

186 »Wie ein Engel Gottes stieg die Vernunft hernieder & kam in diese Zeit und zu diesen Menschen. Aber die Philosophieprofessoren richteten sie perverserweise nach dem Maße dieser Zeit: nach Rasse, Blut, Boden, Volk, Nation zu; anstatt diese alle nach der Vernunft. Ja, sie spotten der reinen praktischen Vernunft (wie heute David Baumgardt) als eines ohnmächtigen Fossils aus dem 18. & 19. Jahrhundert!! Pfui!«, Friedlaender, Tagebuch 17, Ende Nov. 1934, zit nach Friedlaender, *Experiment Mensch*, S. 107.

187 Gershom Scholem: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a.M. 1975, S. 62.

ken-Bandes Friedlaenders »damals vor Lachen fast vom Stuhl fiel«, sie aber »heute nur noch mit völliger Gleichgültigkeit wiederlesen kann.«¹⁸⁸

Nicht zuletzt das Wissen darüber, wie sehr sich der Antisemitismus im weiteren historischen Verlauf selbst ins Groteske übersteigern sollte, wirken die grotesken Übertreibungen in *Der operierte Goj* auf den/die heutige/n Leser/in mitunter bloß zynisch.¹⁸⁹ Der Entschluss Kreuzwendich Reschoks, nur Produkte aus ›arischer‹ Produktion zu erwerben, erinnert allzu sehr an die Boykotte jüdischer Läden und Unternehmen, zu welchen im NS-Staat aufgerufen wurden,¹⁹⁰ die Versuche von Theologen und Kirchenpolitikern, Jesus zum ›arischen‹ Helden zu erklären und alle diesem Bild nicht entsprechenden Stellen aus der Bibel zu entfernen,¹⁹¹ stehen der von Friedlaender parodierten Bibelversion des Grafen, in der die hebräischen Namen durch ›germanische‹ ersetzt wurden, an Absurdität um nichts nach. Aus Panizzas und Friedlaenders literarischen Programmen spricht allerdings eine Gemeinsamkeit: Sie sind sich in ihrer Ablehnung des ›Naturalismus‹ und dem ihn zugeschriebenen Anspruch auf ›objektive‹ Wiedergabe der (sozialen) Wirklichkeit in der Literatur einig. Die Groteske versteht Friedlaender konzeptionell viel mehr als »Vorahnung«¹⁹² denn als »Nachahmung«.

188 Ebd.

189 In diesem Sinne argumentiert auch Joela Jacobs: »Today, the comedy of these Grotesques belongs to a bygone era that has been overshadowed by the Holocaust and its devastating deployment of the very racial stereotypes that these works so irreverently challenge«, siehe Jacobs, *Aliens*, S. 68.

190 Solche Boykotte waren allerdings schon ab Mitte der 1920er-Jahre vor allem in Kleinstädten gängig; Am 1. April 1933 allerdings nahm der Wirtschaftsantisemitismus eine neue Qualität an, da nun von staatlicher Seite – als eine der ersten reichsweiten antijüdischen Aktionen im jungen NS-Staat – zu einem Boykott jüdischer Unternehmen, Rechtsanwälte und Ärzte aufgerufen wurde, vgl. Christoph Kreuzmüller [Art.]: Wirtschaftsantisemitismus. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 3, S. 346–348.

191 Vgl. Peter M. Head: *The Nazi quest for an Aryan Jesus*. In: *Journal for the Study of the historical Jesus* 2 (2004) H.1, S. 55–89. So sollte den Grundsätzen der 1932 in Abstimmung mit der NSDAP durch den protestantischen Pfarrer Hossenfelder gegründeten »Glaubensbewegung deutscher Christen« zur Folge »die Bibel von allen jüdischen Einflüssen gesäubert werden. Das bedeutete die Entfernung des Alten Testaments und aller Passagen des Neuen Testaments, die nicht einem heldischen Jesus und einem arisch-nordischen Christentum entsprachen.«, siehe Christine Winter [Art.]: Hossenfelder, Joachim Gustav Wilhelm. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 3, S. 381f, hier S. 382.

192 Die Ersetzung von »Nachahmung« durch Vorahnung forderte Friedlaender in einer 1921 erschienen Selbstdarstellung, zit. nach Joseph Strelka: *Mynona*. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. München 1969, S. 623–636.

Retrospektiv gesehen lagen diese – im negativen Sinne – aber näher beieinander als vielleicht sogar Friedlaender ahnte: 1922 – im selben Jahr wie *Der operierte Goy* – wird Ernst Blühers Schrift *Secessio Judaica* veröffentlicht, die erstmals den biologischen Begriff ›Mimikry‹ systematisch auf Juden anwendet und gleichzeitig die Aufdeckung dieser ›Mimikry‹ mittels eindeutiger ›Rassekennzeichen‹ in Aussicht stellt.¹⁹³

193 Zu Bühlers Schrift *Secessio Judaica* vgl. Kapitel 2.2.

Teil II

Das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹
als künstlerische Imitation

6 ›Deutsche Genies‹ und ›jüdische Nachahmer‹ – Das Stereotyp des jüdischen Künstlers als Schauspieler und Virtuose

6.1 Richard Wagner und die ›jüdische Mimikry‹ in der Kunst – *Das Judenthum in der Musik*

»Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben von kunstfähigem Gehalte [...]«,¹ postuliert Richard Wagner in seiner notorisch antisemitischen Schrift *Das Judenthum in der Musik*. Der Text schlug bei seiner selbstständigen Veröffentlichung 1869 hohe Wellen in der deutschen Kulturszene.² In Wagners Schrift verdichtet sich das im 19. Jahrhundert virulente Vorurteil des ›kunstinunfähigen Juden‹. Für das Verständnis des Mimikry-Stereotyps ist diese Schrift insofern relevant, als sie – so stark wie kaum eine andere Schrift des 19. Jahrhunderts – an das Postulat der künstlerischen Impotenz der Juden als diskursprägendes Stereotyp³ anschließt und ihm zu weiter Verbreitung

1 Wagner, *Judenthum in der Musik*. Leipzig 1969. Permalink: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599695-1> (Zugriff: 21.11.2021). Im Folgenden im Fließtext als JidM zitiert.

2 Vgl. Jens Malte Fischer: *Richard Wagner und seine Wirkung*. Wien 2013, S.130f. Richard Wagners Aufsatz war zuvor bereits 1950 in der von Franz Brendel herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* unter dem Pseudonym K. Freigedank veröffentlicht worden. Hier wurde sie allerdings nur von einer eher kleinen und spezialisierten Leser/innen/schaft wahrgenommen (Christoph Landerer schätzt sie auf 1500-2000 Personen, vgl. Ders.: *Wagner, Hanslick, Nietzsche und das ›Judenthum in der Musik‹*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 59 (2004) H.6, S.5–14, hier S.11.). Nach ihrer Neuerscheinung als eigenständige Schrift 1869 wurde der Text in der deutschen Kultur- und Kunstszene breit rezipiert und fortan in zahlreichen antisemitischen Schriften des 19. Jahrhunderts bis in den Nationalsozialismus zitiert, vgl. ebd., S.135f. sowie S.138–163. Hier wird im Folgenden die wesentlich stärker rezipierte Ausgabe von 1869 als Textbasis herangezogen.

3 Einen historischen Überblick zu diesem Stereotyp bietet Jay Geller in *Bestiarium*, S.110–118 sowie in: *Mice*, S.362–366. Vgl. in Bezug auf Wagners Schrift Jens Malte Fischer: *Richard Wagners Das Judenthum in der Musik. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt a.M./Leipzig 2000, S.48–58.

verhilft. Aufgrund der angeblichen Unfähigkeit der Juden zu genuiner künstlerischer Produktion, von der Wagner in seinem Aufsatz ausgeht, hätten diese »die Fähigkeit der Nachahmung und Reproduktion zu höchster Virtuosität ausgebildet.«⁴ Diese Vorstellung schließt beinahe nahtlos an jene des chamäleonartig sich an die ›Gastvölker‹ anpassenden jüdischen ›Assimilanten‹ an: der Hang zur Imitation ist Basis beider Zuschreibungen.⁵ Die von Richard Wagner in seiner Polemik gegen *Das Judentum in der Musik* vorgebrachten Anwürfe gegen die Juden waren nicht vollkommen neu: Er knüpfte an eine alte Tradition an, die Juden das Kunstvermögen generell und im Speziellen auch die Fähigkeit zur Musikproduktion⁶ absprach. Laut Annkatrin Dahm ist der Entstehungszeitpunkt dieses Stereotyps nicht genau festzulegen.⁷ In der durch Wagner bekannten gemachten Form besagt es, dass Juden aufgrund ihrer Unfähigkeit zur authentischen kulturellen Produktion allein auf dem Gebiet der ›reproduktiven Künste‹ brillierten; darunter wurden zeitgenössisch der Journalismus – und hier insbesondere die Kunstkritik – das Schauspiel und das Gebiet der musikalischen Virtuosität subsumiert.⁸ Weil Juden keine eigene genuine Kunstproduktion hätten, wären sie auf die Nachahmung des künstlerischen Schaffens der Umgebungsgesellschaften angewiesen.⁹

4 Hans Joachim Hinrichsen: ›Musikbankiers‹. *Über Richard Wagners Vorstellungen vom ›Judentum in der Musik‹*. In: Musik & Ästhetik 5 (2001) H. 19, S. 72–87, hier S. 74.

5 Zumeist werden diese beiden Stereotype daher nicht gesondert analysiert, vgl. Geller, *Bestiarium*, S. 109–127 sowie Geller, *Question*, S. 265–272 und Andreas B. Kilcher: *Das Theater der Assimilation Kafka und der jüdische Nietzscheanismus*. In: Friedrich Balke [u. a.] (Hrsg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich/Berlin 2008, S. 201–229. Im Sinne einer differenzierten Betrachtung soll hier zunächst das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ im Kunstbereich separat untersucht werden. Erst auf diese Weise wird das Ineinandergreifen von ästhetischen, zoologischen und anthropologischen Diskurssträngen deutlich sichtbar.

6 Zum Stereotyp des Juden als bloßem ›Lärmproduzenten‹ in einer von harmonischen Klängen geprägten christlichen Welt, vgl. Ruth HaCohen: *The Music Libel Against Jews*. New Haven, CT./London 2011.

7 Vgl. Annkatrin Dahm: *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum* (Jüdische Religion, Geschichte und Kultur Bd. 7). Göttingen 2007, S. 60. Sie vermutet, dass es seinen Anfang in der christlichen Theologie haben könnte, die die Überlegenheit des Christentums über das Judentum annahm.

8 Vgl. Geller, *Bestiarium*, S. 109.

9 Vgl. ebd.

Das Stereotyp von der kulturellen Sterilität der Juden trat in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit zunehmender jüdischer Akkulturation – vermehrt auf: Johann Gottfried Herder etwa stellte schon Anfang des 19. Jahrhunderts in Abrede, dass Juden »etwas Außerordentliches zu Stande gebracht« hätten, wo sie doch jede Möglichkeit gehabt hätten, habe es doch Länder und Zeiten gegeben »wo nichts sie hinderte, in jeder Kunst die Ersten zu werden!«¹⁰ Der Gedanke der jüdischen Kunstunfähigkeit war zudem international verbreitet: Der französische Schriftsteller, Historiker und Orientalist Ernest Renan spricht etwa den ›Semiten‹ (er bezieht sich auf Juden und Araber) jegliches kulturschaffendes Potenzial ab. Im fünften Band der *Histoire du peuple d'Israël* vergleicht Renan Ende des 19. Jahrhunderts die ›Semiten‹ mit den ›Ariern‹ und kommt zu dem Schluss, dass ›Semiten‹ eine unterlegene ›Rasse‹ ohne nennenswerte wissenschaftliche, philosophische und eben auch künstlerische Produktion seien.¹¹ Und das sind nur zwei sehr disparate Beispiele in einer langen Geschichte, die auf verschiedenster Grundlage Juden das künstlerische Vermögen auf die eine oder andere Art abspricht.

Die in Wagners Schrift erkennbare Veränderung bzw. Neuerung in den antijüdischen bzw. später antisemitischen Denkmustern des 19. Jahrhunderts bezüglich jüdischer Kunstproduktion lässt sich nicht isoliert erklären: Sie steht in Verbindung mit den seit dem 18. Jahrhundert erfolgten Verschiebungen auf dem Feld der Kunstproduktion einerseits und den damit einhergehenden Veränderungen der Diskurse in Kunstgeschichte und Kunstkritik andererseits. Gegen den schon in der Aufklärung etablierten Vorwurf, die künstlerisch weniger entwickelten Juden würden sich des ›Diebstahls‹ künstlerischer Werke höher entwickelter Gesellschaften schuldig machen – eine Idee, der unter anderem etwa Voltaire anhing¹² – hatten jüdische Denker zunächst weniger

10 Johann Gottfried Herder: *Bekehrung der Juden*. In: Ders. (Hrsg.): *Adrastea* Bd. 4. *Erstes Stück*. Leipzig 1802, S. 142–169, hier S. 164. Permalink: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-2075666_004_1969 (Zugriff: 16.11.2021)

11 Vgl. Yaacov Shavit: *Athens in Jerusalem. Classical Antiquity and Hellenism in the Making of the Modern Secular Jew*. London [u.a.] 1997, S. 223. Vgl. dazu auch Geller, *Bestiarium*, S. 112.

12 Vgl. Bland, *Artless*, S. 68, vgl. auch Kleinschmidt, *Kunstgeschmack*, S. 59–63.

negativ konnotierte Konzepte wie ›Einflussnahme‹ und ›Imitation‹ ins Feld geführt.¹³ Diese Umdeutung wurde jedoch bald wiederum gegen die Juden selbst gewendet. Die Vorstellung, dass Juden und Jüdinnen aufgrund ihrer schöpferischen Impotenz unfähig zur Kunstproduktion seien, wurde mit der Emanzipationszeit adaptiert. Denn in den antijüdischen Schriften wurde ›Imitation‹ von Kunstwerken von Nicht-Juden den jüdischen Künstler/innen nun ebenso – oder vielleicht noch mehr – zur Last gelegt als schlichter ›Diebstahl‹ fremder Kunstwerke. Weil seit Beginn der jüdischen Emanzipation Kunstwerke assimilierter jüdischer Künstler/innen auch im mehrheitsgesellschaftlichen Diskurs repräsentiert und damit unbestreitbar vorhanden waren,¹⁴ so war nun das einzig mögliche Argument – wollte man auf dem Vorurteil der Unfähigkeit der Juden und Jüdinnen auf künstlerischem Gebiet beharren – dass diese lediglich auf Nachahmung der Kunstwerke anderer Völker beruhen könnten.

Der Schluss, dass Juden und Jüdinnen aufgrund ihrer schöpferischen Impotenz mithin auf die Nachahmung anderer Völker angewiesen seien, wird an vereinzelt Stellen in Texten des frühen 19. Jahrhunderts schon vor Richard Wagners Aufsatz gezogen. So schreibt etwa der Pfarrer und Schriftsteller Gerhard Friedrich in seiner Schrift *Die Juden und ihre Gegner* (1816) den Juden einen besonderen »Nachahmungstrieb« zu. Dieser mache sie »kühn und deshalb streben sie denn, sich Alles das anzueignen, von dem sie glauben, daß die Genossen des Christenthums stolz darauf sind, sich in solchen Gegenständen gefallen

13 ›The Jewish defendants exchanged the criminal vocabulary of theft for the scientific terminology of ›influence‹ and the more polite discourse of ›imitation‹.« Siehe Bland, *Artless*, S. 68.

14 Dass es vor der jüdischen Emanzipation »so gut wie keine Zeugnisse von ›Kunst‹ im mitteleuropäischen Sinne unter Juden« gab, hat einerseits mit der Bindung der musikalischen Produktion an den Gottesdienst zu tun, siehe Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 50. Es gab aber ein reiches kunsthandwerkliches Schaffen; und die Sagen und Legenden der jüdischen Mystik weisen teils hohen literarischen Wert auf, vgl. ebd. Antisemiten wie Wagner jedoch erklärten »diese historischen, sozialgeschichtlichen und kulturanthropologischen Bedingungen zu unveränderlichen ahistorischen Essentia.« Siehe ebd. Sobald sich die Juden mit der Öffnung der Ghettos jedoch an die Umgebungsgesellschaft anpassten, partizipierten Juden selbstverständlich auch an der Kunstproduktion dieser Gesellschaften.

und darin glänzen.«¹⁵ Der Schriftsteller und Vordenker des Antisemitismus Hartwig von Hundt-Radowsky formuliert bereits 1819 explizit auf die Kunst bezogen, »der Mauschel« hätte »zu den schönen und bildenden Künsten, welche den Geist veredeln und das Auge und Herz erfreuen, [...] kein Talent.«¹⁶ Die logische Konsequenz ist für Hundt-Radowsky, dass Juden nur nachahmen könnten:

Selbst schaffen können die Juden, als Künstler vollends nichts, denn so stark auch ihre physische Zeugungskraft ist, so sehr fehlt es ihnen an Schöpfungskraft. [...] Die Kinder Israels können nur nachäffen und nachahmen, allein ihre Nachäffungen sind, gleich ihnen, gemeine, widerliche Karikaturen.¹⁷

Die Gleichsetzung der (abgewerteten) ästhetischen Erzeugnisse jüdischer Künstler mit den Juden selbst – den »Kinder[n] Israels« – zeigt, wie eng verwoben das Vorurteil der Nachahmung auf dem Gebiet der Kunst mit jenem auf gesellschaftlicher Ebene war: Als »Karikaturen« werden sowohl die Kunstwerke als auch das Aussehen und der Charakter der Juden bezeichnet. Der gemeinsame Nenner der sozialen wie der ästhetischen Nachahmung ist der angebliche Hang der Juden zur verzerrenden Nachahmung, bei der das (ästhetische) Scheitern schon vorprogrammiert ist.

Die Kontinuität dieser antijüdischen Diskurse zeigt, dass Wagners Aufsatz keinesfalls völliges ›Neuland‹ betritt, auch wenn Wagner selbst später von sich behaupten wird, in seiner Polemik gegen das ›Musikjudentum‹ geradezu revolutionär gewesen zu sein.¹⁸ Der eigentliche Urheber der Kampagne gegen das jüdische Kunstschaffen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* war zudem nicht Wagner selbst, sondern einer seiner Freunde, der Komponist und Musikkritiker Theodor Uhlig, der schon

15 Gerhard Friedrich: *Die Juden und ihre Gegner. Ein Wort zur Beherzigung für Wahrheitsfreunde, gegen Fanatiker*. 2. verb. u. vermehrte Aufl., Leipzig/Frankfurt a. M. 1816, S. 12.

16 Hundt-Radowsky, *Judenspiegel*, S. 89.

17 Ebd., S. 90f. Zu dem hier in dem Begriff ›Nachäffungen‹ anklingenden Vergleich zwischen Juden und Affen siehe ausführlich Kapitel 8.2.

18 Vgl. die Einschätzung Jens Malte Fischers: »Richard Wagner ist mit seinem Pamphlet viel weniger eigenständig und revolutionär in bezug [sic!] auf das ›musikalische Judentum‹, als er das später gerne gesehen hat.« Siehe Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 28.

vor Wagner gegen Giacomo Meyerbeer und seine Oper *Le prophète* agitiert hatte.¹⁹ Wenn Wagner also Anfang September 1850 seine Betrachtungen über *Das Judentum in der Musik* zum ersten Mal in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erscheinen lässt, so ist das laut Jens Malte Fischer eine Reaktion »auf eine bereits ein dreiviertel Jahr andauernde Polemik [...]«; Wagner »bezieht seine wichtigsten Argumente bis in die Wortwahl hinein von Theodor Uhlig.«²⁰ Allerdings – und das ist für die Auswahl des Textes für die vorliegende Analyse entscheidend – hat Wagner die bis dahin eher cursorischen Bemerkungen zur (insbesondere säkularen) ›jüdischen‹ Musikproduktion zu einem großen Teil versammelt, systematisiert und erstmals einen »Anspruch auf grundlegende Klärung«²¹ erhoben. Wagner ist auch insofern eine Ausnahme, als er die aufgenommenen Stereotype modernisiert und nach außen hin rationalisiert.²² Und schließlich formuliert Wagner – und auch das ist im Zusammenhang mit der vorliegenden Analyse seines Aufsatzes von größter Relevanz – das erste Mal den Vorwurf der Nachahmung in Bezug auf die musikalische Produktion der Juden. Wagners Beispiele für ›jüdische‹ Komponisten umfassen auch getaufte Juden wie Felix Mendelsohn Bartholdy. Das religiöse Bekenntnis ist offensichtlich nicht das entscheidende Kriterium. Nicht zuletzt deshalb ist die Schrift als antisemitisch zu charakterisieren.²³ Jüdische Musiker würden, so Wagner, bloß in »nachäffende[r] Sprache« das »nachpapeln« (JidM, S. 20), was von den ›wahren‹, deutschen Genies bereits in der Sprache der Musik ausgedrückt worden ist.

19 Auf die Kritik an seinen Attacken gegen Meyerbeer in den Konkurrenzblättern der *Neuen Zeitschrift für Musik* reagiert Uhlig mit folgendem Kommentar: »In der Musik vieler jüdischer Komponisten gibt es Stellen, die fast alle nichtjüdischen Musiker im gewöhnlichen Leben und mit Bezugnahme auf die allbekannte jüdische Sprechweise als Judenmusik, als ein Gemauschele oder als ein Dergl. bezeichnen. [...] Ebenso wenig wie die analogen Sprechweisen hat man diese Tonweisen schön oder nur erträglich da finden können, wo sie wie bei Meyerbeer ganz unmittelbar an das erinnern, was ich nicht anders, denn als ›Judenschule‹ zu bezeichnen weiß.« Siehe Theodor Uhlig: *Zeitgemäße Betrachtungen VI. Außerordentliches*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 33 Nr. 7 (23.7.1850), S. 29–33, hier S. 30. Zu Wagners Diffamierung von Meyerbeer in *Das Judentum in der Musik*, vgl. Kapitel 6.4.

20 Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 27.

21 Ebd., S. 28.

22 Vgl. HaCohen, *Music Libel*, S. 9.

23 Vgl. Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 133. Wagner benutzt den Begriff ›Rasse‹ nicht, geht aber von einem unveränderlichen jüdischen Wesen aus, daher ist der Text laut Malte Fischer »früharrassistisch«, vgl. Ebd., S. 135.

6.2 Richard Wagners Kritik an ›jüdischer Epigonalität‹

Wagner greift zur Kritik an den ›jüdischen Kunstwerken‹ auf einen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts etablierten Geniebegriff zurück. Der »Kult der Einzigartigkeit«,²⁴ der mit einer Abwertung aller Formen von künstlerischer Nachahmung und Abhängigkeit einhergeht, dem hier Wagner huldigt, findet seinen »Ausdruck im Geniegedanken«.²⁵ Das Geniekonzept dient im Sturm und Drang zunächst als »Legitimationsformel«²⁶ einer Generation von Künstler/inne/n, die sich nicht mehr den Regeln der Tradition – dem Postulat der Mimesis, der Orientierung an den alten Meistern und den Vorgaben der klassischen Rhetorik – einengen lassen will. Die damit legitimierte Ästhetik wendet sich nachhaltig von der aristotelischen Tradition ab, welche die Nachahmung der Natur und der antiken Vorbilder zum Maßstab der Kunst gemacht hatte.²⁷ »Der Mensch wird zum Schöpfer einer eigenen autonomen Welt, deren Maßstäbe er selbst festlegt«,²⁸ diese zeugen von der ›Originalität‹ des Künstlers. Die von der Genieästhetik nicht erst damals zum ausschlaggebenden Kriterium gemachte Originalität – das seitdem bis in die heutige Zeit eine wesentliche Funktion für die Beurteilung von Kunstwerken einnimmt²⁹ – benutzt Wagner, um die Kunstwerke von Künstlern jüdischer Herkunft abzuwerten, indem er sie als bloße Imitationen zu ›entlarven‹ vorgibt.

Aus der »Kritik am Mimesisgebot« in der Genieästhetik geht im 19. Jahrhundert »die ästhetikinterne Unterscheidung Genie/Epigone

24 Donko, ›L'homme copie‹, S.134.

25 Ebd., S.134.

26 Ebd., S.134.

27 Vgl. Eberhard Ortland [Art.]: Genieästhetik. In: La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): *Musikästhetik. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd.1. Laaber 2004 S.263–285, hier S.272.

28 Vera Gitschmann: *Epigonalität in der deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig 2009, S.22.

29 Vgl. Ortland, *Genieästhetik*, S.275.

bzw. der ›Epigone‹ als der das Identitätskonstrukt ›Genie‹ ermöglichende Differenzbegriff³⁰ hervor.

Durch die Veränderung von Bevölkerungs- und Publikumsstruktur, infolge von Bildungsexpansion, Urbanisierung und technischen Neuerungen kam es im 19. Jahrhundert zu einer Vermassung und Kommerzialisierung des Kunst- und Kulturbetriebs. In Zusammenhang mit den damit einhergehenden, häufig negativ bewerteten Veränderungen des künstlerischen Feldes stand die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Wagners Künstlergeneration als verspätete Nachkommen gegenüber den ›Klassikern‹ des 18. Jahrhunderts. Die künstlerischen Formen der Vergangenheit wurden häufig als ›tot‹ oder ›abgestorben‹ wahrgenommen, da man unter den neuen Bedingungen keine produktiven Anschlussmöglichkeiten an die alten Formen mehr zu finden schien. In diesem Zusammenhang taucht der Begriff des Epigonen auf.

Als Epigonen³¹ werden fortan jene »geistlosen Nachahmer«³² bezeichnet, die in der Wahrnehmung der Zeitgenossen kein echt schöpferisches Potenzial aufwiesen und gegenüber den Genies der Vergangenheit verblassen müssen, weshalb die Blütezeit der deutschen Literatur mit dem Ende der Weimarer Klassik als überschritten gilt.³³ Wiewohl der pejorative Begriff der ›Epigonen‹ bzw. ›Epigonalität‹ in der Literaturkritik und -geschichte am stärksten verbreitet war, findet er auch in Bezug auf das zeitgenössische Musikschaffen Anwendung.³⁴

30 Marcus Hahn: *Geschichte und Epigonen. 19. Jahrhundert, Postmoderne*, Stifter – Bernhard. Freiburg i. Br. 2003, S. 42.

31 Die ursprüngliche Wortbedeutung von ›Epigone‹ unterscheidet sich von der im Deutschland des 19. Jahrhunderts geprägten stark. In der nachhomerischen Zeit der griechischen Antike bezeichnet man die im Gegensatz zu ihren Vätern im Krieg zwischen Eteokles und Polyneikes erfolgreichen Nachkommen als Epigonen. Die Epigonen wurden als biologische Nachkommen verstanden und weder ästhetisch noch ethisch negativ konnotiert. Erst im 18. Jahrhundert wurde das Epigonentum mit dem Aufkommen des Genie-Begriffs negativ belegt. Vgl. Kleinschmidt: ›Kunstgeschmack‹, S. 20.

32 August Wilhelm Schlegel: *Geschichte der romantischen Literatur*. In: Ders.: *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. Edgar Lohner Bd. 4. Stuttgart [u. a.] 1964, S. 16.

33 Vgl. Markus Fauser: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. München 1999, S. 19–21 sowie Matthias Kamann: *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu den Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters*. Stuttgart 1994, S. 125f.

34 Vgl. dazu Gitschmann, *Epigonalität* sowie Matthias Wiegandt: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik* (Ber-

In den musikkritischen Texten des 19. Jahrhunderts verbreitete er sich rasch als negativer Wertungsbegriff.³⁵

Die Epigonalitätskritik – war sie zunächst auch ein Begriff innerdeutscher, selbstreflexiver Kunstkritik³⁶ – wird später aber mitunter mit der Abwertung von ›jüdischem Kunstschaffen‹ verknüpft, das dann dezidiert als vom deutschen unterschieden verstanden werden soll.³⁷ Für eine solche Verknüpfung zwischen Kritik an den Kunstwerken von Künstler/innen jüdischen Hintergrundes mit der Epigonalitätsdebatte ist Richard Wagners *Das Judenthum in der Musik* paradigmatisch. Auch wenn das Schlagwort ›Epigonalität‹ in diesem Text nicht fällt, so werden die wahrgenommenen ›Verfallserscheinungen‹ der deutschen Kunstproduktion wesentlich mit den Juden assoziiert und als Angriffsfläche für ›jüdische Zersetzung‹ des deutschen Kunstschaffens interpretiert. Von der Kulturkritik an der deutschen Kunstproduktion, »wo das Dichten [...] zur Lüge wurde«, da »unsrem gänzlich unpoetischen Lebens-elemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entsproßen wollte«, kommt Wagner zur Einschätzung, dass »das Judenthum das üble Gewissen unserer modernen Civilisation ist.« (JidM, S.32)

Die Musikgeschichte wird von Wagner, wie für Anhänger des Epigonalitäts-Konzepts üblich, als Verfalls- und Degenerationsgeschichte präsentiert, in der die Glanzzeit überschritten ist – analog zu Goethe und Schiller in der Literaturgeschichte werden hier Mozart und Beethoven als Dioskuren der Vergangenheit inthronisiert (vgl. JidM, S. 31). Erst diese abgestorbene, darniederliegende musikalische Produktion bietet sich laut Wagner den Juden als ›Zersetzungsprodukt‹ an:

liner Musik-Studien Bd.13). Sinzig 1997.

35 Vgl. ebd., S. 21f. Die Anwendung des Begriffes in der Musikkritik unterscheidet sich laut Wiegandt nicht von jener auf anderen künstlerischen Gebieten, vgl. ebd.

36 Zur Epigonalitätsdebatte vgl. Kamann, *Epigonalität*, S. 125–139.

37 Wie sich die Kritik an Epigonalität und die Kritik am jüdischen Kunstschaffen verbinden, zeigt sich etwa in Wolfgang Menzels deutschen Literaturgeschichte von 1859. Er argumentiert: Je weiter die Romantiker von ihrem Ziel, die Literatur »zu Nationalität und Kirche zurückzuführen«, abgekommen seien, desto mehr verfallt die Literatur nicht nur »Anhänger[n] des poetischen Universalismus und Kosmopolitismus, des vornehmen Egoismus, des seichten Rationalismus, verbunden mit den jungen Schwärmern für den französischen Liberalismus und Socialismus«, sondern nicht zuletzt den »Todfeinde[n] des Christenthums, d[en] Juden.« Siehe Wolfgang Menzel: *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit* Bd. 3. Stuttgart [1859], S. 404; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11342476-7> (Zugriff: 16.11.2021).

Dieser Kunst [der Musik] konnten sich die Juden nicht eher bemächtigen, als bis in ihr das darzuthun war, was sie in ihr erweislich eben offengelegt haben: ihre innere Lebensunfähigkeit. So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozarts und Beethovens, fand sich nirgends ein jüdischer Componist: unmöglich konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens theilnehmen. Erst wenn der innere Tod eines Körpers offenbar ist, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf [...]« (JidM, S. 31)

Der Vergleich von Juden mit aassfressendem Ungeziefer³⁸ ist der Höhepunkt fortlaufender Assoziationen von Juden mit Abgestorbenem und Leblosem, die Wagners *gesamte* Schrift durchziehen. Diese Zuschreibung ist eine Art moderner Fortsetzung der christlichen Kritik am Judentum als einer überlebten Religion und der Verknüpfung des alttestamentarischen Judentums mit dem ›toten Buchstaben des Gesetzes‹ im Rahmen einer organizistischen Kunstphilosophie.³⁹ Die Verbindung mit Tod und Gefühlslosigkeit ist es auch, welche die Kritik am jüdischen Kunstschaffen für den Epigonalitätsdiskurs anschlussfähig macht. ›Epigonenkunst‹ wird häufig als ›gemütskalt‹, ›starr‹, ›tot‹, ›effekt-haschend‹, ›glatt‹, ›oberflächlich‹, ›intellektuell‹ –, aber auch ›technisch perfekt‹ bewertet⁴⁰ – das Diffamierungsvokabular entspricht damit ziemlich exakt jenem, mit dem Richard Wagner das jüdische Kunstschaffen belegt. Implizit kann, so Hartmut Wecker, die gesamte Schrift *Das Judentum in der Musik* daher als eine intensive Auseinandersetzung mit dem Epigonalitätsproblem gelesen werden.⁴¹

38 Vgl. dazu Monika Urban: *Von Ratten, Schmeißfliegen und Heuschrecken. Judenfeindliche Tiersymbolisierungen und die postfaschistischen Grenzen des Sagbaren*. Köln 2018, S. 59–126.

39 Vgl. Librett, *Dialogue*, S. 247. Zur Assoziation zwischen Judentum und ›totem Buchstaben‹ und der Vorstellung von Judentum als ›überwundene‹ und daher ›abgestorbene‹ Religion, vgl. auch Kapitel 3.6.

40 Vgl. Asbeck, *Problem*, S. 32f.

41 Vgl. Hartmut Wecker: *Der Epigone. Ignaz Brüll. Ein jüdischer Komponist im Wiener Brahms-Kreis*. Pfaffenweiler 1994, S. 217f. Laut Wecker könnte der Titel von Wagners Schrift ebenso gut auch *Das Epigonenium in der Musik* lauten, siehe ebd.

Für Wagner sind Juden und Judentum von dem für die Rhetorik des Geniekultes des 19. Jahrhunderts wesentlichen Reich der produktiven ›inneren Natur‹ ausgeschlossen. Die Synagogalmusik, so Wagner, mag einst schön gewesen sein, habe sich aber seit Jahrhunderten nicht organisch weiterentwickelt, denn sie

hat sich seit Jahrtausenden Nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, sondern Alles ist, wie im Judentum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich. (JidM, S. 21f.)

Judentum und Juden sind laut Wagner selbst anachronistisch.⁴² Die als überwunden wahrgenommene Nachahmungsästhetik führt Richard Wagner zufolge bei den Juden eine Art ›Nachleben‹. Denn jüdische Kunst, so insinuiert Wagner, gehorcht den seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts etablierten künstlerischen Anforderungen der Originalität und schöpferischen Fantasie nicht.

Das ›epigonale Kunstwerk‹, das versucht, Formen der Vergangenheit wiederzubeleben, steht nicht zuletzt in der Kritik, weil es als ›künstlich‹ gilt, da es keine Verbindung mit der emphatisch beschworenen ›Natur‹ (mehr) hat. In diesem Sinne formuliert Wagner, dass die zeitgenössische Kunst »nach einem anderen Leben verlangt, als das künstliche es ist, das ihr mühsam jetzt erhalten wird.« (JidM, S. 31) Innerhalb eines organischen Entwicklungsmodells, das der vielen zeitgenössischen Vorstellungen von Kunstgeschichte zugrunde liegt, kann aber, was einer solchen Verbindung entbehrt, nur ›tot‹ sein und lediglich lebendig *scheinen*. Eine Wiederbelebung ohne erneute Verbindung mit der ›Natur‹ kann daher nur eine ›frankensteinhafte‹ Erscheinung hervorbringen. Von solcher monströsen Scheinlebendigkeit distanziert sich Wagner – in romantischer Tradition⁴³ – schon zu Beginn seines Aufsatzes, wenn er seine Kritik am ›Judentum‹ in der Kunst aber auch im Allgemeinen

42 Wagner betreibt hier eine Form des temporalen ›otherings‹, die der Anthropologe Johannes Fabian in seinem Buch *Time and the Other* beschreibt. Siehe Johannes Fabian: *Time and the Other. How Anthropology makes its object*. New York 1983.

43 Vgl. Kapitel 3.6.

mit dem Anschluss an ein unbewusstes ›Volksempfinden‹ legitimiert. Es zeigt sich im Folgenden das Wagners Konzept der ›inneren Natur‹ eng mit seiner Vorstellung eines ›Volkskörpers‹ und dessen Instinkten und Gefühlen verbunden ist. Er konstatiert damit zugleich, dass seine eigene Argumentation im Einklang mit dieser Vorstellung einer mit dem ›Volksempfinden‹ verbundenen ›Natur‹ steht, während er die Juden davon ausschließt. Er behauptet, damit an bereits Altbekanntes anzuschließen:

Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgiebt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keinesweges aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgendwelcher Einbildung künstlich beleben zu wollen. Die Kritik verfährt wider ihre Natur, wenn sie in Angriff oder Vertheidigung etwas Anderes will. (JidM, S. 9)

Mit dem an romantische Positionen anschließenden positiven Bezug auf das unbewusste Gefühl als ›wirklich‹ und die Abgrenzung von ›Künstlichkeit‹ als ›unwirklich‹ sind hier bereits wesentliche Referenzpunkte der Kritik abgesteckt. Einer Kritik in der Wagner, so Jeffrey Librett, die ›jüdische Natur‹ als ›Nicht-Natur‹, als ›Anti-Natur‹ herausstellen wird.⁴⁴

Auch Gefühl und Leidenschaft sind wesentliche Elemente der Genie-Ästhetik. Die Vertreter des neuen Geniebegriffs standen den tradierten Ausdruckstopoi, wie sie in der Affekttheorie kodifiziert waren, kritisch gegenüber. In der rhetorischen Tradition waren bestimmte musikalische Wendungen jeweils den einzelnen Affekten zugewiesen.⁴⁵ Ende des 18. Jahrhunderts sahen viele Musiker in den Regeln der Affekttheorie jedoch zunehmend eine ungebührliche Einschränkung der schöpferischen Originalität des Genies.⁴⁶ Statt Imitation von äußerer Natur

44 Vgl. Librett, *Dialogue*, S. 243.

45 Vgl. Chico Mello: *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Aachen 2010, S.101 sowie Andreas Liebert: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1993, S.15 und Helga de La Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber 1985, S.134.

46 Vgl. Grolik, *Figuren*, S.13.

oder vorangegangener Werke wird es nun als Aufgabe der Kunst verstanden, Einblick in das Gefühlsleben des Künstlers/der Künstlerin zu geben. Daher zeigt der Künstler neuen Zuschnitts »seinen Gegenstand nicht, wie er in der Welt vorhanden ist«, wie der aufklärerische Philosoph Johann Georg Sulzer formuliert, »sondern wie sein fruchtbares Genie ihn bildet [...] und was sein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit genießen. Wir sehen durch ihn mehr die Szenen, die seine Phantasie und sein Herz beschäftigt, als Szenen der Natur.«⁴⁷ Gerade in der Musikproduktion wurde dem subjektiven Gefühl nun eine besondere Rolle zugesprochen: »Das musikalische Genie hat das *Herz* zur Basis...«⁴⁸, formuliert etwa der Komponist und mit dem Sturm und Drang assoziierte Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart 1806. Als die alten mimetischen Prinzipien in der Kunst verabschiedet wurden, verlor auch die Musiksprache an »Bildlichkeit« und ging »in eine Art Stimmungspotential [über]«.⁴⁹ Damit hänge, so Albrecht Koschorke, schließlich die Idee einer engen Verknüpfung von Sprache und Musik zusammen, die sich bei den Romantikern und insbesondere Herder findet. Es entsteht eine »Gefühlsästhetik«, die auf die Vermittlung von Emotionen abhebt, anstatt auf die Kreation von mimetischen Bildern.⁵⁰ Sprache und Musik, so fasst der einflussreiche Musikgeschichtsschreiber und Begründer der Musikwissenschaft Johann Nikolaus Forkel die Überzeugung vieler zeitgenössischer Künstler zusammen, haben nicht nur den gleichen Ursprung, sondern sind »nichts als tonleidenschaftlicher Ausdruck des Gefühls.«⁵¹

Im Umkehrschluss wird im 19. Jahrhundert der ›Epigonenkunst‹ Gefühlskälte und Leidenschaftslosigkeit attestiert. Diese Zuschreibung ist bei Wagner wesentliches Argument für die Kunstunfähigkeit der Juden. Ihre »kalte Gleichgiltigkeit« steigere sich, so Wagner, »bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer, herzdurchglühter Leiden-

47 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil*. 3. Aufl, Frankfurt a. M./ Leipzig 1789, S. 672.

48 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. v. Ludwig Schubart. Wien 1806, S. 368.

49 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 2003, S. 376.

50 Vgl. ebd., S. 376.

51 Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik* Bd 1. Leipzig 1788, S. 2.

schaft.« (JidM, S.16) »Teilnahmslosigkeit« und »Gleichgültigkeit« bzw. das Adjektiv »teilnahmslos« und »gleichgültig« sind in *Das Judenthum in der Musik* wiederholte Zuschreibungen, insbesondere an assimilierte Juden: »Fremd und theilnahmslos steht der gebildete Jude inmitten einer Gesellschaft, die er nicht versteht, mit deren Neigungen und Bestrebungen er nicht sympathisirt, deren Geschichte und Entwicklung ihm gleichgiltig geblieben sind« (JidM, S.19f.), so die Behauptung Wagners,

[s]eine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu so innigem Eindringen in unser Wesen: entweder mit Absicht [...], oder unwillkürlich [...], horcht er daher auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieses theilnahmslosen Hinhorchens allein können sich ihm äußere Aehnlichkeiten mit dem seiner Anschauung einzig Verständlichen, seinem besonderen Wesen Eigenthümliche, darstellen. (JidM, S.23)⁵²

Bei den modernen, d. h. assimilierten Juden habe sich diese Gefühlskälte gegenüber dem traditionellen Judentum noch einmal gesteigert, so die Behauptung Wagners. Mit dem Kappen der Verbindung zum tra-

52 Weitere Beispiele für die Zuschreibung der Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit an Juden und deren Kunstwerke in Wagners Text: «So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozarts und Beethovens, fand sich nirgends ein jüdischer Componist: *unmöglich* konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens *theilnehmen*.« (JidM, S.31) »Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kundgeben wollte, konnte natürlich eben nur das *Gleichgiltige* und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnöthiger war.« (Ebd., S.18) »[D]er Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. Was so der Vornehme der Juden, Kunst zu machen, entspringt, muß daher nothwendig die Eigenschaft der Kälte, der *Gleichgiltigkeit*, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judenthums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproductivität, der verkommenen Stabilität bezeichnen.« (Ebd., S.24) »Wer die freche Zerstretheit und *Gleichgiltigkeit* einer jüdischen Gemeinde während ihres musikalisch ausgeführten Gottesdienstes in der Synagoge beobachtet hat, kann begreifen, warum ein jüdischer Operncomponist durch das Antreffen derselben Erscheinung bei einem Theaterpublicum sich gar nicht verletzt fühlt, und unverdrossen für dasselbe zu arbeiten vermag, da sie ihn hier sogar minder anständig dünken muß als im Gotteshause.« Ebd., S.29 [Hervorh. im Original].

ditionellen Judentum seien die ›assimilierten Juden‹ durch die daraus folgende Vereinsamung zu den »herzlosesten aller Menschen« (JidM, S.18) geworden. Der apodiktische Schluss Wagners ist folgender: Der »Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängt.« (JidM, S.24). Diese angebliche Gefühlslosigkeit habe ihre Ursache, so die Argumentationsführung Wagners, in der unüberwindbaren Fremdheit, mit der Juden der deutschen Sprache und Gesellschaft gegenüberstünden (vgl. JidM, S.15, 18, 21, 23, 31). Schon der »äußere[n] Erscheinung« der Juden eigne etwas der »europäischen Nationalität [...] unangenehm Fremdartiges« (JidM, S.13). Die Sprache der deutschen Nation »spricht sie [die jüdische Nation, Anm. K.K.] immer als Ausländer« (JidM, S.14), da die Juden »die europäischen Sprachen nur als erlernte, nicht als angeborene Sprachen« (JidM, S.14) sprechen würden.

Überdies stellt Wagner eine Analogie zwischen jüdischer Musik und die den Juden zugeschriebenen spezifische Verwendung des Deutschen her – ein Argument, das sich schon bei Uhlig findet⁵³ – und das auch bei Wagner einen Grundpfeiler seiner Musiktheorie bildet. Die vermeintlich ›hässliche Sprechweise‹, das sogenannte ›Gemauschele‹ der Juden, zieht Wagner als Beleg dafür heran, dass auch von Juden geschaffene Musik den deutschen Ohren nur schwer erträglich sei (vgl. JidM, S.16). Da Wagner »Gesang« als »die in höchster Leidenschaft erregte Rede« (JidM, S.16) und Musik, deren Grundlage Gesang ist, als »die Sprache der Leidenschaft« (JidM, S.16) definiert, müssen Juden als angeblich gefühllose Nation davon kategorisch ausgeschlossen bleiben. Diese Analogiebildung baut ebenfalls auf einer längeren Tradition auf, zu der Johann Gottfried Herder den Grundstein gelegt hatte. In seinem zweibändigen Werk *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782/83) stellte er einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Sprache und Musik her, wobei die Sprache bei Herder, ähnlich wie später bei Wagner, wiederum mit dem ›Volksgeist‹ verknüpft ist.⁵⁴ Damit war die Idee nationaler

53 Vgl. Dahm, *Topos*, S.157.

54 Vgl. ebd., S.77–79 sowie S.172.

Musikstile geboren, die auch in der Musikgeschichtsschreibung und Musikkritik nach Herder eine große Rolle spielen sollte.⁵⁵

Eine weitere Form der Analogiebildung zwischen Musik und Sprache im Dienst des antisemitischen Diskurses betrifft die hebräische Sprache selbst. Häufig wird in Bezug auf die Musik der Juden in den judenfeindlichen Schriften ein Niedergang des Musikschaffens konstatiert, der in Verbindung mit der hebräischen Sprachentwicklung gedacht wird.⁵⁶ Auch Richard Wagner konstruiert in seiner Schrift eine solche Verfallsgeschichte. In Bezug auf die Gesänge in den Synagogen postuliert er, dass »wenn wir diese musikalische Gottesfeier in ihrer ursprünglichen Reinheit auch noch so edel und erhaben uns vorzustellen gesonnen sein [mögen], so müssen wir desto bestimmter ersehen, daß diese Reinheit nur in allerwiderwärtigster Trübung auf uns gekommen ist [...]« (JidM, S.21)

Der ›deutsche Volksgeist‹ ist in der Vorstellung Wagners die einzig wahre Quelle künstlerischer Inspiration und Leidenschaft für deutsche Künstler. Aufgrund der Unzugänglichkeit dieses ›Volksgeistes‹ für jüdische Kunstschaffende kann es laut Wagner kein ›echtes‹ Kunstwerk jüdischer Provenienz geben. Für ein solches müssten Juden aus dem eigenen, also jüdischen ›Volksgeist‹, schöpfen – denn in »einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen« (JidM, S.15), so Wagner. Ein jüdisches Pendant zum ›deutschen Volksgeist‹ aber ist den modernen Juden mangels Weiterentwicklung der »eigenthümliche[n] (hebräische[n]) Sprache« (JidM, S.15), die »ihm nur als eine todt erhalten ist« (JidM, S.15), ebenfalls verwehrt.⁵⁷

55 Vgl. ebd., S.50f. sowie Carl Dahlhaus: 19. *Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*. In Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Hermann Danuser Bd. 7. Laaber 2004, S. 571f.

56 Vorbild dafür war wiederum Herders *Vom Geist der ebräischen Poesie*, vgl. Dahm, *Topos*, S.78f.

57 Das Fehlen dieses Pendants leitet Wagner aus der ›Bodenlosigkeit‹ der Juden her (JidM S.15). Die Kritik an der jüdischen Sprache bzw. an der von Juden gebrauchten deutschen Sprache ist laut Melanie Kleinschmidt ein »maßgebliches Vorwurfsmoment« in den »ästhetischen Bewertungen jüdischen Kunstschaffens«, siehe Kleinschmidt, ›*Musikgeschmack*‹, S.49. In musikästhetischen Schriften ist die Frage nach der Sprachentwicklung »stets mit der Frage nach dem Umgang mit Sprache verwoben«, und daher »fungiert die Bewertung der jüdischen Sprechpraxis und des jüdischen Schrifttums als maßgebliches Element für die Einschätzung von kultureller Authentizität.«, Siehe ebd. S.103f.

Die zweite Ursache, die Wagner als Beweis für die Unmöglichkeit eines von Juden geschaffenen ›wahren‹ Kunstwerkes ins Treffen führt, basiert ebenfalls auf einem etablierten Stereotyp: Es handelt sich um das »egoistische Interesse«⁵⁸(JidM, S.16.) der Juden und ihre angebliche besondere Affinität zu Geldangelegenheiten und daraus resultierende ökonomische Überlegenheit. Hier zieht Wagner eine eindeutige Linie zwischen assimilierten und nichtassimilierten Juden. Es ist gerade der »gebildete Jude«, der »sich die undenklichste Mühe gegeben [hat], alle auffälligen Merkmale seiner niederen Glaubensgenossen von sich abzustreifen« (JidM, S.18). Hier werden, wie schon im Falle der ›soziale Mimikry‹ betreibenden Juden, gerade die assimilierten Juden zu einer besonderen Bedrohung stilisiert. Die assimilierten Juden hätten mit der Auflösung der Verbindung zu den »ehemaligen Leidensgenossen« einen neuen Zusammenhang mit der Mehrheitsgesellschaft gesucht. Aufgrund des ›natürlichen‹ Ausschlusses der jüdischen Minderheit aus der deutschen Nation könnten sie sich jedoch einzig ihres Geldes als eines sozialen Bindemittels bedienen, so Wagner. So würde aber nur ein künstlicher ›Zusammenhang‹ geschaffen, denn »nie hat es [...] dem Gelde gelingen wollen, ein gedeihenvolles Band zwischen Menschen zu knüpfen.« (JidM, S.18) Spätestens anlässlich dieser Polemik gegen angebliche jüdische Gefühlslosigkeit, Egoismus sowie der Kritik an der zerstörerischen Wirkung des mit Juden assoziierten Geldverkehrs auf die emotionale Kohäsion des Gemeinwesens wird deutlich, wie stark sich Wagners nicht nur an den ästhetischen Idealen, sondern auch den judenfeindlichen Motiven der deutschen Romantik – wie sie auch im Umkreis der christlich-deutschen Tischgesellschaft propagiert wurden – orientiert.⁵⁹

Die Bildung der Juden sei aufgrund ihrer fehlenden »Sympathie mit einer großen, gleichstrebenden Gemeinsamkeit« von ›wahrer Bildung‹ ausgeschlossen, »nur Luxus« ist für Wagner ihre »erlernte und bezahlte

58 In der romantischen Staatstheorie gilt etwa ›der Jude‹ laut Raimar Zons als »der egoistische Mensch par excellence«, siehe Raimar Zons: *Selbstverfeindung. Zur Geschichte des modernen Antisemitismus. Deutschland*. In: Medardus Brehl und Kristin Platt (Hrsg.): *Feindschaft*. München 2003, S.178–197, hier S.188; <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041600-0> (Zugriff: 16.11.2021). Ein Stereotyp, das auch in Feuerbachs Schriften und ihrer Rezeption bei Marx aufgegriffen wird, vgl. ebd. S.188f. sowie Allan Arkush: *Judaism as Egoism. From Spinoza to Feuerbach to Marx*. In: *Modern Judaism* 11 (1991) H. 2, S. 211–223.

59 Vgl. Kapitel 3.3. sowie 3.6.

Bildung [...]« (JidM, S.19). Teil der Bildung sind die schönen Künste und die Musik – laut Wagner ist sie die am leichtesten erlernbare, allerdings erst nachdem sie von ›ihren Schwesterkünsten‹ (JidM, S.19), d. h. insbesondere von der Literatur, getrennt wurde. Eine Entwicklung, die Wagner mit seinem eigenen Programm des Gesamtkunstwerkes rückgängig machen will, indem er insbesondere Sprache über den Gesang mit der Musik wieder in eine Einheit bringen will.⁶⁰ Wie die Bildung, so ist auch die Kunst im Falle der assimilierten Juden für Wagner nicht notwendiger Ausdruck der musikalischen Leidenschaft, sondern der »Trieb zur Kunst [...] ein luxuriöser, unnöthiger«, weshalb in der Kunst assimilierter Juden auch nur das »Gleichgiltige und Triviale« (JidM, S.19) ausgesprochen werden könne, weil hier nur das ›Wie‹ des Ausdrucks und nicht das ›Was‹ zähle (vgl. JidM, S.19). Die Betonung von Form zuungunsten von Inhalt ist für Wagner Kennzeichen der »Verjüdung der modernen Kunst« (JidM, S.12) – Abstraktion, Exzess, Wiederholung und Imitation werden mit ›dem Jüdischen‹ identifiziert.⁶¹ Der folgenreiche Neologismus ›Verjüdung‹ bzw. ›Verjudung‹, der bald ein fester Bestandteil des antisemitischen Diskurses um die ›Judenfrage‹ werden sollte, taucht hier in Wagners Schrift das erste Mal auf.⁶²

Wie im Falle der ›jüdischen Mimikry‹ handelt es sich bei der ›Verjudung‹ um ein Konzept, das in seinen wesentlichen Zügen schon lange im antisemitischen Diskurs zirkulierte bevor der entsprechende Begriff geprägt wurde.⁶³ Ebenso wie die Vorstellung von der ›jüdischen Mimi-

60 Zum Ziel der Wiedervereinigung von Sprache und Musik bei Wagner vgl. Ann-Katrin Zimmermann: *Der gemeinsame Ursprung von Musik und Sprache bei Richard Wagner und Jean-Jacques Rousseau*. In: Athenäum 14 (2004), S.173–190, hier S.174–176.

61 ›Jüdischkeit‹ und moderne Form werden so tendenziell enggeführt, wie Neil Levi gezeigt hat: ›While we would not now recognize his targets (Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, and, in passing, Heinrich Heine) as even protomodernist, Wagner's account of their work sounds like nothing so much as a primer on modernism. He argues that alienation and estrangement are at once conditions of this art's production, its predominant formal features, and its primary effects upon its audience, and that the work is characterized by abstraction, imitation rather than expression, form rather than content, ›how‹ rather than ›what,‹ coldness, and a lack of properly human feeling. Little wonder, then, that the language of Wagner's essay had a significant effect upon the reception of modernism in the twentieth century.« Siehe Neil Levi: *Modernist Form and the Myth of Jewification*. New York 2014, S.28f.

62 Vgl. Aschheim, *Culture*, S.56.

63 Vgl. ebd.

kry‹ ist diese Idee der ›Verjudung‹ eine Reaktion auf Emanzipationserfolge der jüdischen Minderheit und erreicht daher seine größte Popularität nach der Emanzipation der Juden und Jüdinnen in der Phase zunehmender Akkulturation.⁶⁴ Die Idee ist laut Aschheim letztendlich Ergebnis einer Überzeugung, die unter Emanzipationsbefürwortern wie Emanzipationsgegnern verbreitet war: Irgendeine Art von ›Ent-Judung‹ wäre die unabdingbare Voraussetzung für die jüdische Emanzipation. Die Mühen einer solchen ›Ent-Judung‹ – die weit über das Ablegen religiöser Praktiken hinausgehen sollte – wurden von modernen, intellektuellen Juden und Jüdinnen als Teil des Assimilationsprozesses erfahren. Im Laufe dieses Prozesses wurde das ›Jude-Sein‹ zunehmend psychologisiert und als eine Art Persönlichkeitsmerkmal oder Charakterfehler wahrgenommen.⁶⁵ Das behauptete Scheitern dieser ›Ent-Judung‹ wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts ein selbstverständlicher Teil antijüdischer Argumentationsmuster. Aber nicht nur die Persistenz vermeintlicher jüdischer Eigenschaften wurde von zahlreichen Stimmen aus der Mehrheitsgesellschaft problematisiert, es wurde vielmehr eine Bedrohung durch eine Quasi-Umkehr der Assimilation konstruiert. Anstatt dass sich Juden und Jüdinnen in die deutsche Gesellschaft eingliederten und absorbiert würden, sei die deutsche Gesellschaft selbst zunehmend ›verjudet‹.⁶⁶ Eine solche geistige ›Angleichung‹ der deutschen Gesellschaft an vermeintlich ›jüdische‹ Charakteristika ist auch die grundlegende Argumentationslinie in Wagners Aufsatz *Das Judenthum in der Musik*; auch er betont die Notwendigkeit der Emanzipation von den Juden. Denn laut Wagner haben die liberalen Befürworter der Emanzipation eher für ein »abstractes Princip als für den concreten Fall« (JidM, S. 11) gestritten. Der Liberalismus aber ist laut Wagner »ein nicht sehr hellsehendes Geistenspiel«, also eine rein intellektuelle Unternehmung, die keine Verbindung mit dem ›unbewussten

64 Vgl. ebd. S. 46. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert war eine solche Theorie der ›Verjudung‹ noch nicht vollständig ausformuliert: »For contemporaries in this preemancipation phase, the problem was not so much the ›Judaization‹ of Germans as skepticism concerning either the Germanization or Christianization of the Jew. Only as Jewish incorporation into German society and culture increased did a more inclusive notion emerge. The theory of Verjudung was the negative mirror image of assimilation.« Vgl. ebd., S. 48.

65 Vgl. ebd., S. 46.

66 Vgl. ebd.

Gefühl‹ hat, das »bei wirklicher, thätiger Berührung mit Juden stets unwillkürlich abgestoßen« (ebd.) würde. Eine abstrakte Idee der jüdischen Emanzipation, wie sie die Aufklärung hervorgebracht hat, ist in Wagners Augen ungenügend. Weil sie nicht konkret ist, erscheint sie in den Augen Wagners selbst dem ›jüdischen Geist‹ zugehörig⁶⁷ und als eine Vorhut einer sehr realen jüdischen Dominanz, von der sich die Gesellschaft befreien müsste:

Wir gewahren nun zu unsrem Erstaunen, daß wir bei unsrem liberalen Kampfe in der Luft schwebten und mit Wolken fochten, während der schöne Boden der ganz realen Wirklichkeit einen Aneigner fand, den unsre Luftsprünge zwar sehr wohl unterhielten, der uns aber doch für viel zu albern hält, um hierfür uns durch einiges Ablassen von diesem usurpirten realen Boden zu entschädigen. Ganz unvermerkt ist der ›Gläubiger der Könige‹ zum König der Gläubigen geworden, und wir können nun die Bitte dieses Königs um Emancipirung nicht anders als ungemein naiv finden, da wir vielmehr uns in die Nothwendigkeit versetzt sehen, um Emancipirung von den Juden zu kämpfen. (JidM, S. 11)

Paradoxerweise geht der ›jüdische Geist‹ den Juden offensichtlich voraus und folgt diesem zugleich auf dem Fuße. Abstrakte Ideen haben ihren Siegeszug eingeleitet und haben eine »Selbsttäuschung« aufseiten der Deutschen in die Wege geleitet, welche sie von der »realen Wirklichkeit« soweit entfernten, dass die Juden den »realen Boden« unbemerkt usurpieren konnten. So hätten sich die Juden die deutsche Gesellschaft und insbesondere deren Kunst und Kultur durch ihren Materialismus – der Materialität des ›toten Buchstabens‹, die im 19. Jahrhundert als Geld erscheint – ›unterworfen‹:

Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als emancipirt: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Thun und Treiben seine Kraft verliert. [...] Daß aber die Unmöglichkeit, auf Grundlage derjenigen Stufe, auf welche jetzt die Entwicklung der Künste gelangt ist,

67 Vgl. Librett, *Dialogue*, S. 246.

ohne gänzliche Veränderung dieser Grundlage Natürliches, Nothwendiges und wahrhaft Schönes weiter zu bilden, den Juden auch den öffentlichen Kunstgeschmack unsrer Zeit zwischen die geschäftigen Finger gebracht hat, davon haben wir die Gründe hier etwas näher zu betrachten. Was den Herren der römischen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Mensch in Plack und Jammer gezinst hat, das setzt heut' zu Tage der Jude in Geld um: wer merkt es den unschuldig aussehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloser Geschlechter an ihnen klebt? Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter, Luft und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, daß sie mit dem heiligen Nothschweiß des Genies zweier Jahrtausende geleimt sind? – Wir haben nicht erst nötig, die Verjüdung der modernen Kunst zu bestätigen; sie springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst. (JidM, S. 11f.)

An dieser Stelle werden Juden wiederum mit Abstraktionsprozessen in Verbindung gebracht – in diesem Falle jener des Geldes, dem es nicht ›anzusehen‹ ist, wieviel Blut und Schweiß ihm anhaftet. Die Juden ›parasitieren‹ nach der Vorstellung von Wagner sowohl im Finanzsektor, als auch in der Kunst auf der Arbeit der vorhergehenden (nicht-jüdischen) Generationen. Die Abstraktion ist nicht nur das Prinzip ihrer mühelosen Geldgeschäfte, in der das Geld qua Zins vermehrt wird, sondern auch Mittel der Aneignung der Kunst vergangener Zeiten. Hier zeigt sich die Adaption zeitgenössischer Vorurteile gegen jüdische Bankiers und Intellektuelle, welchen ohne »den Schweiß von Mühsal und Körperkraft«⁶⁸ das Geld bzw. der Geist zuflöge. Diese Vorstellung vom »Glück ohne Macht«, welche die »Exponenten der Zirkulation« genossen, haben bereits Horkheimer und Adorno als ein »verleugnetes Wunschbild der durch die Herrschaft Verstümmelten«⁶⁹ erkannt, welches als antisemitisches Ressentiment wiederkehrt. Wagner gemeindet hier also auch die jüdischen Kunstschaaffenden dieser Zirkulations-sphäre ein: Das ökonomische Geschick der Juden, der »Geldgewinn,

68 Horkheimer/Adorno, *Dialektik*, S. 197

69 Ebd.

ohne eigentlich Arbeit, d. h. der Wucher« (JidM, S. 18), ist für Wagner die Grundlage des Erfolges »jüdischer Tonsetzer« (JidM, S. 21) im zeitgenössischen Kunstbetrieb. Wagners Argumentation läuft darauf hinaus, dass Kunst im Zuge der Emanzipation der Juden nicht nur zur Ware geworden ist, sondern dass die Logik der Kommodifizierung in der Moderne nicht zuletzt in die künstlerische *Form* eingewandert ist.⁷⁰ Die Folge dieser Durchsetzung ökonomischen Denkens im Kunstbereich ist für Wagner aber die Verbreitung der von ihm als ›jüdisch‹ abgewerteten Eigenschaften in der Kunst. Er vergleicht diese ›jüdischen‹ Kunstwerke mit dem Jiddischen, dass er im Einklang mit zeitgenössischen Stereotypen weniger als eigenständige Sprache, denn als entstellender ›Mischmasch‹ aus Elementen verschiedener Sprachen und letztlich eine ›Karikatur‹ des Deutschen präsentiert. Wie im Jiddischen also

mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Constructionen durcheinandergeworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stylarten aller Meister und Zeiten durch einander. Dicht neben einander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigenthümlichkeiten aller Schulen angehäuft. (JidM, S. 24)

Die von den Zeitgenossen als Beliebigkeit und mangelnder innerer Zusammenhang beklagte Epigonalität und der Eklektizismus der modernen Kunst wird von Wagner als ein Ergebnis von Kommodifizierung interpretiert, welche kapitalistische Logik des Warentausches und akkumulierter Arbeit auf die deutsche Musiktradition überträgt.⁷¹ Diese Kommodifizierung ist für ihn zeitgleich Kennzeichen des Prozesses wie ein Resultat der ›Verjudung‹ der modernen Kunst schlechthin.

Richard Wagner hat in seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* nicht nur den Begriff der ›Verjudung‹ geprägt sondern auch zur Verbreitung der damit bezeichneten Idee beigetragen. Mithilfe des Konzepts der ›Verjudung‹ konnten diverse Kultur- und Gesellschaftsphänomene als ›jüdisch‹ diffamiert werden, ohne dass ein kausaler Zusammenhang mit Personen jüdischer Herkunft belegt werden müsste. Der ›jüdische

⁷⁰ Vgl. Levi, *Form*, S. 35.

⁷¹ Vgl. ebd.

Geist‹ konnte in der zeitgenössischen Vorstellung prinzipiell alle gesellschaftlichen Bereiche ›infizieren‹ und wurde häufig in einem Zirkelschluss mit den Eigenschaften den je in der Kritik stehenden Akteur/innen identifiziert:

The transformation of the Jew into a collective symbol (in this case, into a metaphor for the evils of bourgeois society) was present in all versions of the Verjudung myth. The ›Jewish spirit‹, moreover, could encompass a wide, and often contradictory, range of human qualities. How were such attributes discovered? The specific characteristics of Jewish Geist were always deduced from the nature of the object under criticism – liberalism, capitalism, secularism or whatever – and then identified as such.⁷²

Sowohl Kommerzialisierung und die zunehmend arbeitsteilige Ausdifferenzierung der Gesellschaft als auch die postulierte Epigonalität und eklektizistische Tendenzen der zeitgenössischen Kunst und Kultur konnten so als ›jüdisch‹ abgestempelt und ihre komplexen ökonomischen und sozialen Ursachen auf den negativen Einfluss einer einzigen Randgruppe rückgeführt werden.⁷³ Nach dieser Logik verfährt auch Wagner, wenn er die von Juden geschaffenen Kunstwerke mit Epigonalität assoziiert. Er überführt eine Diskussion, die ursprünglich im Zeichen von innerdeutsch geführter Kritik am Kunstbetrieb und seinen Ausformungen stand, in den antisemitischen Diskurs. Es kann daher kaum von einem Zufall gesprochen werden, wenn zu einem Zeitpunkt, zu dem sich die Künste⁷⁴ vom historischen Mimesisgebot verabschie-

72 Ascheim, *Culture*, S. 51.

73 Vgl. Levi, *Form*, S. 16 sowie Ascheim, *Culture*, S. 56.

74 Auch die Musik richtete sich bis ins 18. Jahrhundert nach strengen, von der Rhetorik übernommenen Regeln, nach welchen es zu komponieren galt. In der Nachahmungsästhetik des Barocks ging es dabei vor allem um die Darstellung von Affekten, die aber keineswegs als subjektiver Ausdruck zu denken sind. Noch bis ins frühe 18. Jahrhundert wurde Musik als Nachahmung entweder des Makrokosmos, der außermenschlichen Natur oder des Mikrokosmos, der Menschenwelt, gedacht. Vgl. Dieter Gutknecht: ›Von der Geberden = Kunst‹ (*Mattheson*). *Mimesis in der musikalischen Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: Siegmund, Bert (Hrsg.): *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein. 19.–21. Mai 2000. Döbel 2003, S. 85–93, hier S. 87. Die Genieästhetik des 18. Jahrhunderts sieht auch im Musikschaffen eine Abwendung von

den, die von Juden geschaffene Kunst als leblose, künstliche Imitation früherer Werke abgewertet wird.

6.3 Virtuosität als Supplement

In der Musik war der Epigonalitätsdiskurs zwar ungleich schwächer ausgeprägt als in der Literatur, doch gibt es einen Gegenstand der Musikkritik, der in vielem eine ähnliche Funktion übernimmt wie der ›Epigone‹ in der Literatur: Es ist die Figur des gleichermaßen gefeierten wie gescholtenen musikalischen Virtuosen. In der Musikkritik ist die Virtuosenschelte, noch mehr als die Kritik am Epigonen, das Gegenstück zur Geniedebatte.

Wagners *Das Judenthum in der Musik* kann nicht als »vorübergehende Entgleisung«⁷⁵ des Komponisten abgetan werden, sondern ist eng mit seinen ästhetischen Überlegungen und seinem Weltbild verknüpft,⁷⁶ wie sich nicht zuletzt an Wagners Kritik am Virtuosen zeigt. Zahlreiche Überschneidungen dieser Kritik am Virtuosität mit Wagners Beurteilung der jüdischen Kunstschaffenden hat bereits Daniel Jütte in seinem Aufsatz *Juden als Virtuosen* herausgearbeitet. Der Typus des Virtuosen ist – genau wie der Typus des Dilettanten – Ergebnis eines konzeptionellen Differenzierungsprozesses in der Kunstproduktion, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzog.⁷⁷ Ähnlich wie der Epigone sind diese Typen – obwohl in beiden Fällen keineswegs deckungsgleich – gewissermaßen notwendiges Komplement zum neu konzeptionierten Künstlertypus des Genies.⁷⁸ Während die Rezeption von Virtuosität um 1800 häufig zwischen Bewunderung und Dämoni-

der Nachahmungsästhetik vor. Vgl. Yvonne Grolik: *Musikalisch-rhetorische Figuren in Liedern Robert Schumanns*. Frankfurt a.M. 2002, S.13.

75 Daniel Jütte: *Juden als Virtuosen. Eine Studie zur Sozialgeschichte der Musik sowie zur Wirkmächtigkeit der Denkfigur des 19. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009) H. 2, S.127–154, hier S.127.

76 Vgl. Jütte, *Virtuosen*, S.128.

77 Vgl. Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.) *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*. Würzburg 2011, S.9–11, hier S.9f. sowie Gabriele Brandstetter: *Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik I. Virtuosen und Dilettanten. Verflechtungen von Künstlerszenen der Romantik*. In: Brandstetter/Neumann, *Genie – Virtuose – Dilettant*, S.14–25, hier S.17–23.

78 Vgl. Brandstetter/Neumann, *Einleitung*, S.10.

sierung schwankte, wurde sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend negativ besetzt.⁷⁹ Dilettanten wurde ein ehrliches, wenn auch erfolgloses Streben nach wahrer Kunst attestiert und der Dilettantismus stark mit Frauen und Weiblichkeit in Verbindung gebracht;⁸⁰ den Dilettant/innen wurde außerdem trotz ihrer mangelnden Genialität immerhin ein hoher Grad an Empfindungsfähigkeit zugestanden, die auch das Genie auszeichnet.⁸¹ Virtuosität dagegen wurde – neben der Assoziation mit Maschinen⁸² und Tieren⁸³ – mit Juden in Verbindung gebracht.⁸⁴ Die Attribute, mit welchen das Virtuosen_tum historisch belegt wurde – Oberflächlichkeit, Effekthascherei, Gefühlslosigkeit –, dienen dabei laut Jütte häufig als Codewörter, die eine »subtile, mitunter plakative Verstrebung zum Jargon des Antisemitismus sowie der Kulturkritik«⁸⁵ aufweisen.

Der Epigone definiert sich in erster Linie über seinen übertrieben starken Vergangenheitsbezug; ihm gilt der Vorwurf, er liefere eine depotenzierte Imitation vorangegangener Werke und vergehe sich solchermaßen an den »wahren Kunstwerken«. Die Virtuosen hingegen wurden beschuldigt, die »wahre Kunst« mit rein technischen Mitteln überflügeln zu wollen.⁸⁶ Diese Kritik kann als »Symptom der Überlagerung einer Produktions- und Kompositionskultur durch eine Interpretationskultur«⁸⁷ gelesen werden. Die Voraussetzung für die Entstehung einer solchen Interpretationskultur war die allmähliche Verfestigung eines musikalischen Kanons, wie Hinrichsen zu bedenken gibt, ein Prozess, der sich im 19. Jahrhundert stark intensivierte und an dem Wag-

79 Vgl. Jütte, *Virtuosen*, S.129

80 Vgl. Brandstetter, *Konfigurationen*, S.22f.

81 Vgl. Julia Kerschler: *Der Dilettant im Spannungsfeld von Alterität und Devianz. Die ästhetische Debatte um 1800*. In: Elisabeth Johanna Koehn [u. a.] (Hrsg.): *Andersheit um 1800. Figuren – Theorien – Darstellungsformen*. München 2011, S.53–64, hier S.55.

82 Vgl. Helmut J. Schneider: *Seele und Maschine. Zur Virtuosität des poetischen Werks in der klassisch-romantischen Epoche*. In: Brandstetter/Neumann, *Genie – Virtuose – Dilettant*, S.45–66.

83 Vgl. Gerhard Neumann: *Das Tier als Virtuose*. In: Brandstetter/Neumann, *Genie – Virtuose – Dilettant*, S.115–126.

84 So setzt etwa schon Nietzsche Juden und Virtuosen gleich, siehe Jütte, *Virtuosen*, S.127.

85 Ebd., S.129.

86 Vgl. ebd., S.129.

87 Hinrichsen, »Musikbankiers«, S.76.

ner mitwirkte.⁸⁸ Ob der ›Interpretationskunst‹ tatsächlich der Status als Kunst »eigenen ästhetischen Rechts«⁸⁹ zuerkannt werden sollte, war Gegenstand zahlreicher musikkritischer Debatten. Dass diese Diskussion gerade auf dem Feld der Musikproduktion so virulent war – wobei in Bezug auf das Schauspiel als Praxis der Interpretation dramatischer Texte ähnliche Argumente geführt wurden⁹⁰ –, hat selbstredend damit zu tun, dass das musikalische Werk im höchsten Maße auf seine klangliche Realisierung durch den/die Musiker/in angewiesen ist, d. h. auch erst in der Aufführung als auditives Ereignis materialisiert und erfahrbar wird. Die Vorstellung einer rein ›reproduktiven‹ Kunst verbindet Epigonenkritik und Virtuosenschelte. Durch das Schlagwort ›Reproduktion‹ lässt sich außerdem die Sphäre der Ökonomie mit der Skepsis gegenüber Virtuosen und Epigonen verbinden. Virtuosen standen zeitgenössisch schon deshalb in der Kritik, weil sie – im Verhältnis zu den meisten Komponisten musikalischer Werke – vergleichsweise gutes Einkommen erzielen konnten und das Virtuosentum bei Erfolg einen Aufstieg aus kleinbürgerlichen oder sogar unbürgerlichen Verhältnissen ermöglichte.⁹¹ Der Vorwurf der ›Effekthascherei‹ zielt daher auf die Notwendigkeit für die Virtuosen, sich an den Erwartungen des Publikums zu orientieren.

Die Kritik an der Reproduktion innerhalb der musikalischen Zunft verbindet sich hier also mit einer Ökonomiekritik, die auf dem Vorwurf der reproduktiven Ausbeutung des eigentlich produktiven Schaffens

88 Vgl. ebd., S. 76.

89 Ebd.

90 Vgl. zur Hegels Einschätzung des Schauspiels als Kunstform vgl. auch Kapitel 6.5. Hegel gesteht etwa dem Schauspieler zwar das Recht auf den Status des Künstlers zu, aber aus der entsprechenden Passage in den *Vorlesungen über die Ästhetik* spricht zugleich auch die geschichtliche Novität der Anerkennung des Schauspiels als Kunst, wobei der einstmalige Ausschluss der Schauspielerei aus den Künsten mit der sozialen Marginalisierung des Schauspielerstands in Verbindung gebracht wird. Möglicherweise deutet sich hier auch der Widerstand an, mit dem dieser Anspruch auf den Status als Kunst nach wie vor zu rechnen hatte: »Man heißt jetzt die Schauspieler Künstler und zollt ihnen die ganze Ehre eines künstlerischen Berufs; ein Schauspieler zu sein ist unserer heutigen Gesinnung nach weder ein moralischer noch ein gesellschaftlicher Makel. Und zwar mit Recht [...]«. Siehe Georg Wilhelm Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Ders.: *Werke*, hrsg. v. Eva Moldenhauer Bd. 15. Frankfurt a. M. 1993, S. 515.

91 Vgl. Jütte, *Virtuosen*, S. 136.

beruht.⁹² Hier findet sich das Einfallstor für antisemitische Kritik: Die Gruppe der Juden beherrscht in der Vorstellung Wagners – wie bereits oben gezeigt – den ökonomischen Sektor, und ähnlich den musikalischen Virtuosen verstehen sie ihr Kapital ohne produktive Arbeit zu vermehren.⁹³ Diese Argumentation ist nicht neu: Schon Grattenauer wirft 1803 etwa in Verbindung mit dem ökonomischen Vorurteil von den Juden als Wucherern die Frage auf: »Sind sie [die Juden] nicht in der Regel so wenig Produzenten als Künstler, und plündern sie dennoch nicht beide durch ihren Handel und Wucher?«⁹⁴ In einer aktualisierten Version des Arguments sind Juden auch bei Wagner – wie Hans-Joachim Hinrichsen zeigt – in doppelter Weise einer ausbeuterischen Sphäre der Reproduktion zugeordnet, die sich von fremder Produktivität nährt.⁹⁵ Wagner fühlte sich offensichtlich »durch die angeblich spezifisch jüdische Sphäre der Reproduktion – als der Sphäre der Ausbeutung der Produktion – in allen Dimensionen bedroht«, sowohl »in der materiellen Sphäre der Politik, Gesellschaft und Ökonomie ebenso wie in der ideellen Sphäre der Kunst und der Musik.«⁹⁶

In Wagners Schrift schlägt sich dieses Vorurteil, das jüdische Kunstschaffen sei auf Reproduktion beschränkt, unter anderem in der ambivalenten Bewertung Felix Mendelssohn Bartholdys nieder. Dieser ist als Dirigent des Gewandhausorchesters und Gründer des Konservatoriums repräsentativ »für den neuen Typus des professionellen Musikvermittlers, der die moderne Konzertkultur bis heute prägt.«⁹⁷ Die musikalische Begabung Mendelssohns verleugnete Wagner nie.⁹⁸ Mendelssohn hat jedoch für Wagner nicht als Komponist, sondern nur als Interpret Relevanz, »seine produktive Impotenz verhält sich« in den Augen Wag-

92 Vgl. Hinrichsen, »Musikbankiers«, S. 77.

93 Wagner schließt hier möglicherweise an den zentralen Gedankengang in Karl Marx' frühere Schrift *Zur Judenfrage* (1844) an, in der Marx das Judentum einerseits mit der Zirkulationssphäre der Ökonomie verbindet, die er als Sphäre der »bloßen Reproduktion« jener der »wahren Produktion« entgegensetzt und zugleich als Lösung eine »Emanzipation« von diesem ökonomischen Prinzip fordert, vgl. Hinrichsen, »Musikbankiers«, S. 77f.

94 Carl Wilhelm Friedrich Grattenauer: *Erklärung an das Publikum über meine Schrift: Wider die Juden*. 3. Aufl., Berlin 1803, S. 31f.

95 Vgl. Hinrichsen, »Musikbankiers«, S. 77.

96 Ebd.

97 Ebd., S. 76.

98 Vgl. ebd., S. 75.

ners »[...] komplementär zu der von ihm notwendigerweise ausgebildeten reproduktiven Genialität«,⁹⁹ so Hinrichsen.

Trotz seiner Kritik des ›Virtuosentums‹ spricht Wagner dem Virtuosen nicht völlig die Existenzberechtigung ab. In seiner Schrift *Der Virtuos und der Künstler* (1840) fordert er, der Virtuose solle sich ganz der »reinen Wiedergebung« des Gedankens des »Tonsetzers« verschreiben, sein höchstes Ziel sei die »völlige Verzichtleistung auf eigene Invention«¹⁰⁰ Der ideale »Virtuos soll nichts dazu, nichts davon tun.«¹⁰¹ Diese Forderung scheint im Widerspruch zur Kritik an den ›bloßen Kopien‹ zu stehen, als die Wagner gerade die musikalischen Werke jüdischer Künstler diffamiert. Doch unterscheidet sich der perfekte Virtuose vom jüdischen Imitator in einem für Wagner wesentlichen Punkt. Für die reine Wiedergabe der Werke des Komponisten ist laut Wagner überraschenderweise gerade ein hinlänglicher Grad ›eigener Schöpferkraft‹¹⁰² gefragt. Den meisten Virtuosen ginge diese jedoch ab, weshalb sie auf Verzierungen und Kunststückchen angewiesen wären, die sie in eigener Person ins beste Licht rücken und die das zahlende Publikum schließlich von ihnen erwartet.¹⁰³ Die Hinzufügungen der Virtuosen sind bei Wagner paradoxerweise gerade Ausweis mangelnder Kreativität, während der wahrhaft schöpferische Interpret sich zum vollkommen transparenten Medium für das Werk des Komponisten macht und sich damit gewissermaßen selbst durchstreicht. Die Logik der Imitation scheint bei Wagner damit jener des ›gefährlichen Supplements‹ zu entsprechen,¹⁰⁴ wie sie Derrida anhand von Rousseaus Schriften nachzeichnet. Derrida zur Folge wird jeglicher künstlerischer Ausdruck bei Rous-

99 Ebd.

100 Wagner, Richard: *Der Künstler und der Virtuos*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd.1. Leipzig 1871, S. 207–222., hier S. 210.

101 Wagner, *Virtuos*, S. 213.

102 Ebd., S. 210.

103 Vgl. ebd., S. 210f. Dazu vgl. auch Michael Gamper: *Der Virtuose und das Publikum Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts*. In: Hans-Georg von Arburg [u.a.] (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen 2006, S. 60–82, hier S. 62–64.

104 Darauf, dass Wagner auch in anderen Zusammenhängen logozentrische Positionen vertritt, die etwa den Atem mit Geist gleichsetzt und Stimme bzw. Gesang gegenüber der Schrift – als bloßem Supplement – privilegiert, verweist auch Librett in seiner Interpretation von *Das Judentum in der Musik*, vgl. Librett, *Dialogue*, S. 243.

seau als eine Art performative ›Interpretation‹ begriffen: »Im Sinne einer Tradition, die hier unerschüttert fortbesteht, ist Rousseau davon überzeugt, daß das Wesen der Kunst in der *mimesis* bestehe. Die Imitation verdoppelt die Präsenz, sie fügt sich ihr hinzu, indem sie sie äußerlich ergänzt.«¹⁰⁵ Der Gesang etwa ist für Rousseau in erster Linie expressiv: »Er ›malt‹ Leidenschaften.«¹⁰⁶ Dennoch bleiben Gesang und auch die Malerei bei Rousseau bloße Imitationen, welche die inneren Leidenschaften lediglich ins Außen transferieren. Die Imitation wird bei Rousseau nur als »Reproduktion« positiv gewertet, »die sich zum Repräsentierten fügt, *ihm* jedoch *nichts* hinzufügt, es lediglich vertritt. In diesem Sinne preist er die Kunst oder die *mimesis* als Supplement.«¹⁰⁷ Doch ist die Sinnhaftigkeit einer Imitation, die nichts hinzufügt zweifelhaft; daher kann das dem Gesang von Rousseau gespendete »Lob plötzlich in Kritik umschlagen.«¹⁰⁸ Wenn sich der Gesang als Supplement dem Repräsentierten hinzufügt, ohne über das Repräsentierte hinauszugehen, so drängt sich außerdem notwendig die Frage auf, ob »dieses nachahmende Supplement dann nicht der Integrität des Repräsentierten, der ursprünglichen Reinheit der Natur gefährlich werden [kann].«¹⁰⁹ Die in Anlehnung an die Analyse Derridas hier vertetene These lautet: Diese ›Gefährlichkeit des Supplements‹ entspricht genau der ›Schädlichkeit‹ der Imitation, derer Wagner Juden wie Virtuosen beschuldigt. Deren Imitationen sind einerseits bloße Kopien, andererseits unzulässige Hinzufügungen, auch wenn sie sich lediglich selbst addieren. Die Kritik an Interpretation einerseits und Imitation andererseits ergänzen sich zu einem paradoxen Gesamtvorwurf, der darauf abzielt, dass beide unzulässige, redundante Hinzufügungen vornehmen, die dem schöpferischen Original abträglich sind – weshalb die Hinzufügungen dem Original gerade etwas abziehen. Hier liegt die Ursache der Bedrohlichkeit des Virtuosen, vor dem Wagner seine Leser/innen eindringlich warnt: »Dieser ist gefährlicher als alle ande-

105 Derrida, *Grammatologie*, S. 348.

106 Ebd.

107 Ebd., S. 349 [Hervorh. im Original].

108 Ebd.

109 Ebd.

ren, denn wo ihr ihm auch begegnet, täuscht er euch am leichtesten.«¹¹⁰ Wagners gleichsam mathematische ›Lösung‹ für dieses Dilemma ist folgende Rechnung: Die ›schlechte Imitation‹ zieht durch ihre Hinzufügung in Wirklichkeit etwas vom Kunstwerk ab. Das dergestalt Abgezogene müsse die schöpferische Inspiration, die der perfekte Virtuose übt, wieder hinzufügen, um das Werk so zu vervollständigen wie es der Komponist geplant hat, jedoch ohne dessen Werk bloß zu imitieren. Die praktische Konsequenz, die Wagner zog, war seine Doppelrolle als Dirigent und Komponist. Weil die Noten ihre Umsetzung in Klanggestalt niemals vollkommen exakt im Sinne der Intention des Komponisten festlegen kann, so behilft dieser sich, indem er selbst die zentrale Rolle in der klanglichen (Re-)produktion übernimmt. Sah sich Wagner dieser Möglichkeit enthoben – etwa in Zeiten seines Exils in Zürich und Paris – und musste er seine Werke »der Darstellung durch mehr oder weniger unbefugte Dritte überlassen«, dann ist das nach Hinrichsen jeweils Auslöser eines »genetischen Schub[es] antisemitischer Paranoia.«¹¹¹ Sowohl hinter dem Boykott seiner Werke durch einige Opernhäuser als auch hinter der von ihm als solche wahrgenommenen »Entstellung« seiner Werke durch Interpreten vermutet Wagner stets den schädlichen Einfluss ›des Judentums‹ »als den allseits tätigen Agenten einer umfassenden und folgenreichen künstlerischen Nivellierung in der Reproduktionssphäre der Musik.«¹¹²

Was aber bedeutet die von Wagner vorgetragene Kritik an musikalischer Imitation für die Tragweite des Stereotyps jüdischen Kunstschaffens als Imitation von Werken ›deutscher Künstler‹? Zum einen spekuliert schon Wagner über die Übertragbarkeit seiner Thesen zum *Judenthum in der Musik* auf andere Künste: So behauptet Wagner, dass »die sinnliche Anschauungsgabe der Juden« nicht ausreichte, um »bildende Künstler aus ihnen hervorgehen zu lassen«, weil die Juden mit viel »praktischeren Dingen« beschäftigt gewesen wären, »als da Schönheit und geistiger Gehalt der förmlichen Erscheinungswelt sind.« (JidM, S. 17). Damit wird einerseits mutmaßlich auf das Bilderverbot im Juden-

110 Wagner, *Künstler*, S. 215.

111 Hinrichsen, ›*Musikbankiers*‹, S. 82f.

112 Ebd., S. 83.

tum verwiesen, das zeitgenössisch oft als eine Erklärung für den angeblichen Mangel an bildnerischer Begabung unter den Juden herangezogen wurde.¹¹³ Andererseits tritt dieses Argument wiederum mit einer Anspielung auf Handel und Gelderwerb verbunden auf, die Wagner ständig mit den Juden verknüpft. Damit ist die Malerei und Bildhauerei für Wagner abgehandelt. Etwas ausführlicher widmet sich Wagner – neben jüdischen Musikern und Komponisten, die sein Hauptangriffsziel sind – noch den jüdischen Vertretern einer anderen Kunstsparte: der Literatur. Das ist schon insofern naheliegend, als Wagner Sprache und Musik als gleichursprünglich versteht. Da aus dem Zeitalter der Genies Goethe und Schiller kein jüdischer Dichter bekannt sei, so Wagner, setze seine Literaturkritik mit Heinrich Heine ein. Dem hält er seine scharfe Kulturkritik im Zeitalter des Niedergangs der Dichtkunst zugute. Heine habe es vermocht, »die bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unser immer noch poetisch sich gebarenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken« (JidM, S. 32). Auch Heines Musikkritik bewertet Wagner positiv. Trotz dieser Verdienste habe es Heine nicht vermocht, so Wagner, seine Kritik an der zeitgenössischen Lügenhaftigkeit konsequent auf sich selbst anzuwenden, weshalb »er nun selbst wieder sich zum Dichter log« (JidM, S. 32). »Er war das Gewissen des Judenthums, wie das Judentum das üble Gewissen unserer modernen Zivilisation ist« (JidM, S. 32), schließt Wagner seine Kritik an Heine. Im letzten Teil seines Aufsatzes würdigt Wagner schließlich den Schriftsteller Ludwig Börne als große Ausnahme unter den jüdischen Künstlern. Dieser erkannte Wagner zufolge, dass er »Erlösung« aus seiner Sonderstellung als Jude [...] nur mit auch unserer Erlösung zu wahrhaften Menschen finden können würde« (JidM, S. 32, Hervorh. im Original). Damit rekurriert Wag-

113 Tatsächlich ist die Relevanz dieses Verbots für die jüdische Kunstproduktion laut Bland eine Konstruktion kunsttheoretischer Schriften des 19. und 20. Jahrhunderts. Häufig werden in diesen Theorien eine antike griechische, sinnesfreudige einer nüchternen, abstrakten, jüdischen Ästhetik gegenübergestellt, vgl. dazu Kalman P. Bland: *The Artless Jew*. Princeton 2000, S. 3–70, insb. S. 14f. u. 24f., sowie Shavit, *Athens*, insb. S. 220–277. Zur generellen Polarisierung von antiken Griechen und Judentum in der deutschen Geistesgeschichte seit dem 18. Jahrhundert, die nicht selten im Dienste eines kulturellen Antijudaismus stand, vgl. Bernd Witte: *Moses und Homer. Griechen, Juden, Deutsche. Eine andere Geschichte der deutschen Kultur*. Boston 2018, hier S. 12.

ner wiederum auf die bereits behandelte Theorie der ›Verjudung‹ der deutschen Gesellschaft, die sich ihrerseits von den Juden emanzipieren müsse. Eine solche ›Erlösung‹ sei aber nur um den Preis von Leiden und Schmerz zu haben. Es folgt Wagners finaler Aufruf an die Juden: »Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke theil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber denkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, – der Untergang!« (JidM, S.32, Hervorh. im Original).

Nur der ›gute Jude‹, der sich gegen sich selbst wendet und vernichtet, kann in den Augen Wagners die Ganzheit und Reinheit einer produktiven ›Natur‹ wiederherstellen: Er steht schließlich stellvertretend für alle die zeitgenössische Kunst und Gesellschaft heimsuchenden Übel. Diese Stelle ist wohl weniger Ausweis eines eliminatorischen Antisemitismus¹¹⁴ denn als Ausdruck der Idee einer mystischen ›Aufhebung‹¹¹⁵ zu lesen, die auch Wagners musikalische Werke prägt: »Die *Wunde* schließt *der Speer* nur, der sie *schlug*«,¹¹⁶ heißt es schon in Wagners ›Bühnenweihfestspiel‹ Parsifal. Analog dazu ist der Gedanke, dass nur die ›Selbstvernichtung‹ der Juden – die für alle Verfallserscheinungen und Mängel der zeitgenössischen Kunst verantwortlich gemacht werden – die moderne Gesellschaft vom omnipräsenten ›jüdischen Geist‹ erlösen kann. Die von Wagner bediente Konstruktion des ›jüdischen Geistes‹ allerdings macht es möglich, dass Wagners Kunst zeitgenössisch selbst als ›jüdisch‹ verhöhnt wurde.

114 Vgl. auch die Argumente gegen eine solche Lesart in Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S.85–86.

115 »›Vernichtung‹ und ›Erlösung‹ sind bei Wagner »nicht per se Vokabeln, die mit ›Ausrottung‹, mit mörderischen Intentionen zu tun haben«, so Fischer, sondern »Grundbegriffe seiner mythenverwertenden und mythenschaffenden dramatischen Phantasie«, siehe ebd., S.85f.

116 Richard Wagner: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd.10. Leipzig 1888, S.324–375, hier S.375.

6.4 Exkurs: zeitgenössische Kritik an Wagners Ästhetik als ›jüdisch‹

Wie Achim von Arnims Text *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* kann die Neuauflage von Wagners Polemik gegen das ›Musikjudentum‹ 1869 laut Malte Fischer als eine Reaktion auf die Emanzipationserfolge der Zeit gelesen werden.¹¹⁷ Seit der Jahrhundertmitte hatte der rechtliche Gleichstellungsprozess erhebliche Fortschritte verzeichnet. In Baden, Württemberg und Frankfurt wurden entsprechende Gesetze in der ersten Hälfte der 1860er-Jahre erlassen und selbst im konservativen Bayern bürgerrechtliche Beschränkungen für die jüdische Minderheit aufgehoben. Im Juli 1869 wurde die Gleichstellung schließlich auch im Nachzügler Preußen – das vormals mit den Hardenberg'schen Gesetzen ein Vorreiter der jüdischen Emanzipation in Deutschland gewesen war¹¹⁸ – bzw. im neu gegründeten Norddeutschen Bund gesetzlich verankert.¹¹⁹ Nur einige Monate vor dieser gesetzlichen Neuerung – im März 1869 – erschien Wagners 1850 ursprünglich anonym publizierte Polemik um ein umfangreiches Nachwort ergänzt als eigenständige Broschüre im Verlag J.J. Weber.

Die wesentliche Neuerung gegenüber der Fassung von 1850 besteht in einer kurzen Einleitung und einem langen Nachwort in Form eines Briefes an die mit Richard Wagner befreundete Gräfin Mouchanoff. Darin erklärt der Komponist die Neuveröffentlichung als durch eine angebliche ›jüdische Pressekampagne‹ gegen ihn motiviert, die er auf die anonyme Erstveröffentlichung der judenfeindlichen Schrift zurück-

117 Vgl. Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 91.

118 Vgl. Kapitel 2.1

119 Vgl. Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 91. Auch Matthias Schmidt weist auf diesen Zusammenhang der Emanzipationserfolge jener Zeit hin, aber auch auf den wenig später einsetzenden Börsenkrach und die ökonomischen Krisen der 1870er-Jahre, mit welchen der seit 1848/49 eher abgeflaute Antisemitismus wieder erstarkte, vgl. Matthias Schmidt: *Die Kehrseite der Ideologie. Zur ›jüdischen‹ Kunst Wagners*. In: *wagnerspectrum* 9 (2013) H.1 (Schwerpunkt Jüdische Wagnerianer), S. 225–242, hier S. 237. Aufgrund der relativ ruhigen Phasen des deutsch-jüdischen Zusammenlebens, in die Wagners ganz offen antisemitische Veröffentlichung fiel, galt diese daher vielen Kommentatoren eher als ›unzeitgemäß, vgl. Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 90f.

führt.¹²⁰ Tatsächlich konstruierte Wagner alle seine Misserfolge – eine skandalumwitterte Aufführung des *Tannhäuser* in Paris 1861 und die erzwungene Abreise aus Bayern 1865 nach der Uraufführung von *Tristan und Isolde* sowie sein neuerliches Exil in Tribschen – als Ergebnis verdeckter jüdischer Interventionen.

Fischer rekonstruiert anhand lebensgeschichtlicher Dokumente, dass Wagners »Schritt von den antijüdischen Ressentiments [...] zur Verschwörungstheorie«¹²¹ in den Jahren um 1865 stattgefunden hat. Als vorrangigen Vertreter jener »von den Juden dirigierte Presse« (JidM, S. 42), durch die Wagner sich verfolgt fühlte, hatte der Komponist nicht lange vor Neuveröffentlichung von *Das Judentum in der Musik* den Musikkritiker und Journalisten Eduard Hanslick identifiziert. Von dessen jüdischem Hintergrund – seine Mutter war eine getaufte Jüdin – hatte Wagner wohl kurze Zeit zuvor erfahren.¹²² Als letzten Anstoß für die Veröffentlichung von Wagners jüdenfeindlichem Text gilt eine Kritik der Münchner Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*, die Hanslick im Juni 1868 in der *Wiener Neuen Freien Presse* veröffentlicht hatte.¹²³ In dieser Rezension erklärt Hanslick Wagners Werk zu den »Ausnahme- und Krankheitserscheinungen«¹²⁴ der Zeit. Wiewohl keineswegs im Ganzen negativ, markiert diese Kritik eine zunehmende Distanzierung des Musikkritikers von Wagner, dessen frühere Werke Hanslick zumindest hinsichtlich ihres Entwicklungspotenzials noch überwiegend positiv beurteilt hatte. Wagner bezieht sich im Nachwort der Zweitveröffentlichung seines Pamphlets 1869 auf Hanslick, setzt sich mit dessen Kritik allerdings keineswegs inhaltlich auseinander. Vielmehr spielt er auf Hanslicks jüdischen Hintergrund als »zierlich verdeckte jüdische Abkunft« (JidM, S. 37) an, versucht ihn also im Ent-

120 Dass es so eine Verleumdungskampagne durch jüdische Kritiker nicht gab, belegt Fischer, vgl. ebd., S. 89–92.

121 Vgl. ebd., S. 94.

122 Vgl. Christoph Landerer: ›Dies ist alles sehr beängstigend‹. Nietzsche, Wagner, Hanslick und die ›Jüdische Presse‹. Zu Martine Pranges Beitrag Was Nietzsche Ever a True Wagnerian? In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung 41 (2012) H. 1, S. 182–90, hier S. 187.

123 Vgl. Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S. 101.

124 Eduard Hanslick: *Richard Wagner's ›Meistersinger von Nürnberg‹*. In: *Neue Freie Presse* Nr. 1371 (26.06.1868), S. 1f.; Nr. 1372 (27.06.1868), S. 1–3; Nr. 1373 (26.06.1868) S. 1f., hier S. 2.

larvungsgestus als ›heimlichen Juden‹ zu stigmatisieren. Ist die jüdische Herkunft erst einmal aufgedeckt, so kann Wagner Hanslick in die angebliche jüdische Diffamierungskampagne gegen ihn einordnen. Er behauptet sogar, Hanslick hätte sein theoretisches Hauptwerk *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) zu dem Zweck verfasst, die »moderne jüdische Musik als die eigentliche ›schöne‹ Musik aufzustellen« (JidM, S. 37) und sich zugleich eine internationale Reputation zu erschwindeln, die seiner Kritik an Wagner mehr Gewicht verleihen würde (vgl. ebd., S. 38). Hanslick reagiert auf die Veröffentlichung von *Das Judenthum in der Musik* in einer Rezension von Wagners Publikation, deren Schluss darin besteht, dass Wagner die »Schuld eines Mißerfolges niemals in sich selbst, sondern immer nur in fremden Intriguen sucht«. ¹²⁵ Interessant ist, dass Hanslick, wie Matthias Schmidt gezeigt hat, keine inhaltliche Auseinandersetzung mit Wagners Thesen über das ›Musikjudenthum‹ sucht, sondern vor allem die im Vor- und Nachwort geäußerten Verschwörungstheorien, die er auf Wagners Größenwahn zurückführt, ins Lächerliche zieht. Er versucht Wagners Schrift als »Täuschungsversuch eines manipulativen Machtmenschen zu entlarven« ¹²⁶ und assoziiert Wagner selbst dabei mit jenen Charakteristika, welche von diesem als »jüdisch« diffamiert werden. So weist Hanslick Wagners Behauptung, er sei jüdischer Herkunft, mit den Worten zurück, er wolle diese Lüge Wagners

der blinden Wuth eines Mannes zugute halten, welcher, wie der Rabbiner in Heine's ›Disputation‹, immer mit dem blanken Messerchen herrumfährt, um harmlos vorübergehende Christen meuchlings zu beschneiden. ¹²⁷

125 Eduard Hanslick: *Richard Wagner's ›Judenthum in der Musik‹*. In: Neue Freie Presse Nr. 1626 (09.03.1869), S. 1–3, hier S. 3.

126 Vgl. Schmidt, *Reflexe*, S. 19.

127 Hanslick, *›Judenthum in der Musik‹*, S. 2. Hanslick spielt hier auf einen Text Heinrich Heines an, dessen Werke Wagner in seiner Schrift als »gedichtete [...] Lügen« diffamiert. Es geht um das im Band *Romanzero* enthaltene Gedicht *Disputation*, in dem Heine einen im Mittelalter angesiedelten Meinungsstreit zwischen einem Franziskaner-Mönch und einem Rabbiner inszeniert, wobei beide durch ihren Dogmatismus charakterisierte Glaubensvertreter ähnlich schlecht wegkommen.

Mit dem Hinweis auf Uraufführungen am Wiener Hofoperntheater kritisiert Hanslick die falsche – und wie er sich bezeichnenderweise ausdrückt – »jüdische Zeitrechnung« Wagners, der behauptet, dass seine neueren Werke seit der Erstveröffentlichung seiner antisemitischen Polemik 1850 gerade auf jenen Bühnen, auf welchen man seine früheren Werke dankbar aufgenommen habe, nun ebenfalls auf Widerstand stoßen. Schmidt schließt, dass Hanslick – der sich aufgrund der Konversion seiner Mutter nicht als Jude verstand¹²⁸ – versucht, Wagner »mithilfe seiner eigenen Argumente auf Kosten des ›Judentums‹ zu diskreditieren.«¹²⁹ Wenn Hanslick außerdem schreibt, dass seine ursprüngliche Hoffnung, Wagners zukünftige Werke würden das »Unmusikalische, Ungesunde, die spiritualistisch maskierte Trivialität«¹³⁰ der frühen Werke zugunsten der positiven Elemente ausscheiden, enttäuscht wurde, dann belegt er Wagners Kompositionen mit Eigenschaften, die laut Wagner die Werke des ›Musikjudentums‹ kennzeichnen. Diese Tendenz, Wagners Werke mit jenem Vokabular zu kritisieren, dessen Wagner sich selbst in seiner Polemik gegen das jüdische Kunstschaffen bedient, verstärkt sich noch in den Rezensionen, die Hanslick nach der Zweitveröffentlichung von Wagners *Das Judentum in der Musik* verfasste. Nicht Ausdruck des Gefühls, wie Wagner es für die ›echten, deutschen‹ Musikschaffenden in Anspruch nimmt, sondern »durchweg Product der Reflexion«¹³¹ sei etwa dessen Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*; ein »Musikstück von peinlicher Künstelei und geradezu brutaler Wirkung«.¹³² Man könnte diese Anwendung von Wagners Judenkritik auf Wagner selbst als Reaktion auf das Erscheinen *Das Judentum in der Musik* verstehen.¹³³ Tatsächlich aber war Hanslick, wie er Wagner in seiner Kritik an der *Judentum*-Schrift vorhält, nie ein vorbehaltsloser Anhänger von Wagners Werk gewesen, sondern formulierte bereits früher ähnlich gelagerte Kritik. 1846 etwa erschien in der *Wie-*

128 Vgl. Schmidt, *Reflexe*, S.19.

129 Ebd.

130 Hanslick, ›*Judentum in der Musik*‹, S.2.

131 Eduard Hanslick: ›*Die Meistersinger*‹. Von Richard Wagner. In: Neue Freie Presse, (02.03.1870), S.1f., hier S.2.

132 Hanslick, ›*Die Meistersinger*‹. In: Neue Freie Presse Nr. 1977 (01.03.1870), S.1f., hier S.1 und Nr. 1978 (03.03.1870), S.1f.

133 Diese Interpretation legt Schmidt nahe, vgl. Schmidt, *Reflexe*, S.22.

ner *allgemeinen Musik-Zeitung* eine umfangreiche Besprechung von Wagners Oper *Tannhäuser*. Hanslick vergleicht das Werk, sowohl was gelungene als auch weniger gelungene Passagen betrifft, mit dem Meyerbeer'schen Schaffen und kritisiert die mangelnde Eigenständigkeit, Effektorientierung und »eine ›unnatürlich‹ reflektierende[...] Konstruiertheit«¹³⁴ der Wagner-Oper. Die durchaus naheliegenden Vergleiche, die Hanslick zwischen Wagner und Meyerbeer anstellte, trafen Wagner seinen Reaktionen auf den Artikel nach zu urteilen, schon damals ins Mark.¹³⁵

Es ist wiederum Matthias Schmidt, der in seinem Artikel *Die Kehrseite der Ideologie. Zur ›jüdischen‹ Kunst Wagners* zu Recht darauf aufmerksam macht, dass es genau die von Hanslick an Wagners Werk kritisierten Qualitäten sind, die Wagner wenige Jahre später in der Erstveröffentlichung seiner Schrift gegen das ›Musikjudentum‹ auf das ›jüdische Kunstschaffen‹ projiziert und damit vermeintlich weit von sich weist.¹³⁶ Dabei ist es nicht zuletzt auch der Komponist Meyerbeer, gegen den sich Wagners Schrift richtet – und das obwohl sich Wagners persönliches Verhältnis zu Meyerbeer ursprünglich sehr positiv gestaltete. Während Wagners Zeit in Paris protegierte ihn Meyerbeer freundschaftlich. In der Musikhauptstadt Paris vermochte sich der noch unbekannte und mittellose Wagner nicht durchzusetzen und wandte sich wiederholt brieflich an den berühmten Opernkomponisten, den er in untertänigem Tonfall um Hilfe ersuchte.¹³⁷ Die für Wagners Karriere wesentlichen Uraufführungen von *Rienzi* 1842 in Dresden und *Der fliegende Holländer* 1843 in Berlin kamen auf Meyerbeers Vermittlung zustande. Schon in der Erstpublikation von *Das Judentum in der Musik* 1950 wendet sich Wagner – der nun seine ersten größeren Erfolge gefeiert hat – allerdings gegen den renommierten Komponisten, dem

134 Schmidt, *Kehrseite*, S. 228.

135 Vgl. ebd., S. 235f.

136 Vgl. ebd.

137 Zum Briefverkehr und insgesamt dem Verhältnis zwischen Meyerbeer und Wagner Anselm Gerhard: *Richard Wagner und die Erfindung ›des Jüdischen‹ in der Musik*. In: Eckhard John und Heidy Zimmermann (Hrsg.): *Jüdische Musik? Fremdbilder, Eigenbilder*. Köln 2004, S. 33–51, hier S. 40–42.

er zehn Jahre zuvor auch öffentlich noch Lob streute.¹³⁸ Obwohl Wagner Meyerbeer kein einziges Mal namentlich erwähnt konnte er sich darauf verlassen, dass das zeitgenössische Lesepublikum den als »weit und breit berühmte[n] jüdische[n] Tonsetzer unsrer Tage« (JidM, S. 28) Charakterisierten zweifelsfrei als Meyerbeer identifizieren würde.¹³⁹

Wagner schließt in seiner Kritik Meyerbeers – wie erwähnt – an bereits seit den 1830er-Jahren etablierte Meyerbeer-Stereotypen an, die dessen Opern als seicht, trivial, effektorientiert und Meyerbeer selbst als berechnenden Internationalisten diffamieren.¹⁴⁰ Der Erfolg des Komponisten ist laut Wagner Beweis, dass dieser es

vollkommen verstand, zu täuschen, und dieses namentlich damit, daß er jenen [...] Jargon¹⁴¹ seiner gelangweilten Zuhörerschaft als modern pikante Aussprache aller der Trivialitäten aufhefete, welche ihr so wiederholt oft schon in ihrer natürlichen Albernheit vorgeführt worden waren. Daß dieser Componist auch auf Erschütterungen und auf die Benutzung der Wirkung von eingewobenen Gefühlskatastrophen bedacht war, darf Niemanden befremden, der da weiß, wie nothwendig dergleichen von

138 Christoph Landerer verweist in diesem Zusammenhang auf Wagners frühe Schrift *Über den Standpunkt der Musik Meyerbeers* (1840), vgl. ders., *Wagner, Hanslick, Nietzsche*, S. 6.

139 Vgl. dazu Dahm, *Topos*, S. 147. Insbesondere da Wagner auch erwähnt, dass dieser »Tonsetzer« seine Oper für das Pariser Publikum schreibe »und diese dann leicht in der übrigen Welt aufführen [läßt]«, siehe JidM, S. 30f. Meyerbeers vorzügliche Wirkungsstätte war zu dieser Zeit nach wie vor Paris.

140 Vgl. Dahm, *Topos*, S. 117.

141 Den ›Jargon‹ – das ist der zeitgenössisch übliche Ausdruck für das Jiddische – konstruiert Wagner als ein sprachliches Äquivalent des ›Jüdischen‹ in der Musik. Das aus dem Mittelhochdeutschen hervorgegangene Jiddisch hat im Zuge der wechselhaften Geschichte der europäischen Juden diverse slawische Lexeme aufgenommen und enthält außerdem Elemente des im religiös-rituellen Kontext verwendeten Hebräisch. Seit sich Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland ein zunehmender Sprachnationalismus breit gemacht hatte, wurden alle Deviationen von der hochdeutschen Norm mit Skepsis betrachtet. Während Dialekte aber noch als dem Deutschen zugehörige Variationen angesehen wurden, geriet die »Mehrkomponentensprache« Jiddisch unter den »Verdacht des feindlichen ›Andersseins‹.« Siehe Arndt Kremer: *Deutsche Juden – deutsche Sprache. Jüdische und judenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893-1933*. (Studia Linguistica Germanica Bd. 87). Berlin 2012, S. 407. Daher wurde die Übernahme des Hochdeutschen als wesentliche Voraussetzung für die Integration der jüdischen Minderheit in die deutsche Nation gesehen. Und obwohl in Deutschland Juden und Jüdinnen das West-Jiddische im Zuge der Emanzipation völlig ablegten, griff der völkische Antisemitismus Juden und Jüdinnen immer noch für ihren angeblich defizitären Sprachgebrauch an, vgl. ebd., S. 407.

Gelangweilten gewünscht wird [...] Dieser täuschende Componist geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Gelangweilten täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke schaffen möchte, und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann (JidM, S. 28f.).

Die Problematik dieser Zeilen für Wagner war es, dass sich diese Charakterisierung von Meyerbeers Stil durchaus auf sein eigenes musikalisches Werk anwenden ließ, was auch den Zeitgenoss/innen nicht verborgen blieb. Wagner grenzte sich zwar bewusst von der Ästhetik der *Gran opéra* – als dessen vorrangiger Vertreter Meyerbeer zeitgenössisch galt – ab, doch die Ähnlichkeiten liegen insbesondere im Frühwerk Wagners auf der Hand. Die große Oper übte offensichtlich entscheidende musikalische Einflüsse auf Wagners Schaffen aus, auch wenn dieser das stets verleugnete.¹⁴² Obwohl sich Wagner insbesondere ab seiner Rückkehr aus Paris bewusst als besonders ›deutsch‹ inszeniert,¹⁴³ werden nichtsdestotrotz immer wieder Eigenschaften, die er selbst als ›jüdisch‹ diffamierte mit seinem eigenen Werk in Verbindung gebracht – wobei es sich teilweise nicht nachvollziehen lässt, ob die Kritiker Wagners Aufsatz zum ›Musikjudentum‹ kannten und bewusst darauf Bezug nahmen. So erscheinen etwa im *Grenzboten* sowohl vor und nach 1850 entsprechende Kritiken, in welcher wiederholt Wagners »Dilettantismus, sein erfindungsarmes Epigonentum, insbesondere aber auch seine berechenende Reflektiertheit«¹⁴⁴ beklagt werden. Zudem machte der zunehmende Erfolg Wagners ihn und sein Werk als ›jüdisch‹ angreifbar, war doch die angebliche Ausrichtung auf ihre ökonomische Verwertbarkeit einer der wesentlichen Kritikpunkte am ›jüdischen Kunstschaffen‹ und ein etablierter Topos der Meyerbeer-Kritik.¹⁴⁵ Dabei gehörte gerade Wagner den entschiedenen Kritikern von Kommodifikation und Kommerzialisierung der Kunst an – eine Abgrenzung, die auch

142 Vgl. Leopold M. Kantner: *Richard Wagner und die Grand Opéra Paris*. In: *wagner-spectrum* 9 (2013) H.1 (Schwerpunkt Jüdische Wagnerianer), S.225–242.

143 Vgl. Nicholas Vazsonyi: *Marketing German Identity: Richard Wagner's ›Enterprise‹*. *German Studies Review* 28 (2005) H.2, S.327–346, hier insb. S.332–339.

144 Schmidt, *Kehrseite*, S.235.

145 Vgl. Dahm, *Topos*, S.96–118, hier insb. S.103f. sowie Hinrichsen, *Musikbankiers*.

das von ihm gepflegten Image als ›deutscher Künstler‹ unterstrich. Als wesentliches Kennzeichen des deutschen ›Wesens‹ galt es Wagner das eigene Handeln und insbesondere Kunstschaffen als Selbstzweck zu betrachten, während extrinsische Motive als ›undeutsch‹ abgewertet wurden, insbesondere wenn es um die ökonomische Verwertbarkeit von Kunstwerken geht.¹⁴⁶ Die Selbstinszenierung Wagners als prototypisch ›deutsch‹ kann allerdings gerade als Strategie im Rahmen einer geschickten Marketingkampagne verstanden werden, die Teil einer regelrechten Wagner-Industrie¹⁴⁷ war. Mit dieser Art Selbstvermarktung war Wagner unter den Zeitgenossen keineswegs allein, die Komplexität, der Umfang und die Langlebigkeit seiner Kampagne ist laut Nicholas Vazsonyi aber außergewöhnlich.¹⁴⁸ Gerade diese unternehmerische Seite von Wagners Arbeit provoziert nicht nur zu Seitenhieben auf das »Bayreuther Aktienunternehmen«¹⁴⁹ sondern nährt den Verdacht, dass Wagners Werk entgegen dessen Behauptungen durchaus einen außerkünstlerischen Zweck verfolgt. Und weil ökonomisches Verwertungsinteresse auf ästhetischem Gebiet nicht nur generell im kunstkritischen Diskurs Deutschlands häufig mit dem Verdikt ›jüdisch‹ belegt wurde, sondern Wagner das in *Das Judentum in der Musik* selbst getan hatte, war es nur naheliegend, Wagner nicht nur mit den von ihm mit dem ›Jüdischen‹ assoziierten Eigenschaften, sondern mit dem Judentum selbst in Verbindung zu bringen.

Die Neuveröffentlichung der Schmähchrift Wagners, die diese einem weitaus größeren Leser/innen/kreis zugänglich machte, unterband diese Art der Kritik an Wagner keineswegs. Vielmehr ermöglichte sie den Kritiker/innen, in dieser Hetzschrift gegen jüdische Komponis-

146 Vgl. Vazsonyi, *Marketing*, S. 334.

147 Mit diesem Ausdruck bezeichnet Vazsonyi die unternehmerischen Tätigkeiten Wagners. Er macht darauf aufmerksam, dass Wagner nicht nur ein neues musik-dramatisches ›Produkt‹ entwickelte, sondern auch die Infrastruktur für die ideale Aufführung erschuf, womit vor allem das Bayreuther Festivaltheater gemeint ist, vgl. Vazsonyi, *Marketing*, S. 328.

148 Vgl. ebd.

149 o. V.: o. T. In: Echo (06.03.1872) zit. nach Wilhelm Tappert (Hrsg.): *Hurenaquarium und andere Unhöflichkeiten. Richard Wagner im Spiegel zeitgenössischer Kritik*. München 1968, S. 17. W. Mohr strengt 1872 in *Das Gründertum in der Musik* einen Vergleich mit Luther, Lessing, Schiller und Goethe an, die es anders als Wagner geschafft hätten, »das geistige Leben der Nation« umzugestalten, »ohne Aktien zu emittieren.«, siehe ebd., S. 16.

ten eine unbewusste Selbstbeschreibung zu vermuten.¹⁵⁰ So spekuliert etwa ein Kritiker über Wagner, dass »mit dem Aufsätze ›Das Judentum in der Musik‹ [...] der humoristische Mensch nur eine genaue Charakteristik seiner selbst gegeben [hat].«¹⁵¹ Und H. Ehrlich stellt in der Neuen Berliner Musikzeitung die Frage, ob »nicht Wagner gerade in der Schrift gegen die Juden als ein Prototyp der ›modernen Verjüder‹ [erscheint]«, und kommt zu dem Schluss, Wagner »sei ein Muster des Juden, die er bekämpft.«¹⁵² Aber nicht nur in Kritiken des *Judenthum*-Pamphlets sondern auch in zahlreichen Karikaturen¹⁵³ wurde Wagner immer wieder mit dem Judentum in Verbindung gebracht. Er fand sich etwa mit »lange[r] Talmud-Schnüfflernase«¹⁵⁴ dargestellt und als »Rabbi von Bayreuth«¹⁵⁵ verhöhnt.

Das Phänomen ist nur auf den ersten Blick paradox: Dass Wagners Kritik am ›jüdischen Musikschaffen‹ auf ihn selbst zurückbezogen und der Komponist damit als ›jüdischer‹ Künstler verleumdet werden konnte, dazu hatte er mit der Einführung des Begriffs ›Verjudung‹ in den Diskurs einen wesentlichen Beitrag geleistet. Die Phantasie der sogenannten ›Verjudung‹ basiert auf der Vorstellung vom sogenannten ›jüdischen Geist‹,¹⁵⁶ der unabhängig von den Juden selbst existiere und nach Wagner den deutschen Kulturbetrieb befallen hätte. Die Idee des ›jüdischen Geistes‹ war laut Steven Aschheim um 1900 ein mächtiger, vieldeutiger Mythos, der einfache Erklärungen für komplexe Gemengelage und eine Reihe von Krisen und befremdlich neuartige Phänomene innerhalb der Gesellschaft lieferte. Er führte ein Eigenleben, das

150 Vgl. Schmidt, *Reflexe*, S. 7.

151 o. V.: o. T. In: Beobachter an der Spree (24.05.1869), zit. nach Tappert, *Hurenaquarium*, S. 56f.

152 H. Ehrlich: *Rezension von R. W., Das Judentum in der Musik*. In: Neue Berliner Musikzeitung, 23 Nr. 11 (17.03.1869), S. 85–87 zit. nach Fischer, ›*Das Judentum in der Musik*‹, S. 250.

153 Vgl. Schmidt, *Kehrseite*, S. 238, für Beispiele siehe Ernst Kreowski und Georg Fuchs (Hrsg.): *Wagner in der Karikatur*. Berlin 1907, S. 58f.

154 Eine Wortschöpfung D. Spitzers, der lästert, dass Wagner es nicht gerne sähe, dass man seinen Namen R. Wagner abkürze, »weil er besorgt sei, derselbe könnte Rabbi Wagner gelesen werden«, siehe D. Spitzer: *Reisebriefe eines Wiener Spaziergängers. Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit*. In: Neue Freie Presse Nr. 4319 (1876), S. 1f, hier S. 1.

155 Wiederum eine Wortschöpfung D. Spitzers, siehe ders.: *Wiener Spaziergänge*. In: Neue Freie Presse Nr. 5208 (25.02.1879), S. 1–5, hier S. 1.

156 Vgl. Kapitel 6.2.

auch durch jene, die sich seiner bedienten, nicht vollständig kontrolliert werden konnte, schließlich war seine ›Adaptionsfähigkeit‹ eines seiner wesentlichen Kennzeichen. Der ›Mythos‹ war daher flexibel gegen viele verschiedene Interessensgruppen und ideologische Orientierungen einsetzbar.»[I]ts strength lay precisely in its indeterminate symbolic allusiveness«,¹⁵⁷ fasst Aschheim zusammen. So war es möglich, dass sogar antisemitische Theorien mittels des Konzepts der ›Verjudung‹ kritisiert und mit ›jüdischen‹ Eigenschaften belegt werden konnten.¹⁵⁸ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war das Konzept so populär, dass zahlreiche deutschsprachige Intellektuelle in ihren Schriften mit der Idee eines ›jüdischen Geistes‹ operierten, der angeblich in die deutsche Kollektivpsyche eingedrungen wäre.¹⁵⁹ Die Geschichte des ›jüdischen Geistes‹ reicht bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück: Aufgrund lange tradierter antijüdischer Vourteile bezüglich Wucher und Geldverleih und der Assoziation von Egoismus und Materialismus mit dem Judentum wurden insbesondere negative Folgen der kapitalistischen Wirtschaftsweise und deren zunehmende Ausbreitung in alle Lebensbereiche zunächst mit dem ›jüdischen Geist‹ in Verbindung gebracht.¹⁶⁰ Die Zuschreibung lässt sich bis in die Schriften der Junghegelianer und frühen Arbeiten von Karl Marx, insbesondere den Aufsatz *Über die jüdische Frage* (1844), zurückverfolgen.

Auch Friedrich Nietzsche operiert in gesellschaftskritischen Passagen seines Werkes immer wieder mit dem Konstrukt des ›jüdischen Geistes‹ und dem Begriff der ›Verjudung‹.¹⁶¹ Er geht mitunter so weit, diese Argumentation gegen die Antisemit/innen selbst in Anschlag zu bringen:

157 Aschheim, *Culture*, S. 45.

158 Solche Versuche der kompletten Loslösung des ›jüdischen Geistes‹ im Dienste von Gesellschaftskritik konnten aber kaum gegen die diskursiv etablierte Verbindung zwischen dem Geist und seinen ›prädestinierten Trägern‹ ankommen und blieb daher eine äußerst ambivalente Taktik, wenn es um die Verteidigung gegen antisemitische Attacken ging, vgl. dazu die Ausführungen von Aschheim zu Eduard Bernstein und seinen Aufsatz über die *Verjudung des dritten Reiches* (1888) vgl. ders., *Culture*, S. 53.

159 Vgl. ebd.

160 Vgl. ebd., S. 47f.

161 Vgl. ebd., S. 61f.

Definition der Antisemiten: Neid, ressentiment, ohnmächtige Wuth als Leitmotiv im Instinkt: der Anspruch des ›Auserwählten‹; die vollkommene moralistische Selbstverlogenheit —, sie darf die Tugend und alle großen Worte beständig im Munde haben. Dies aber das typische Zeichen: sie merken nicht einmal wem sie damit zum Verwechseln ähnlich sehn? ein Antisemit ist ein ›neidischer‹ d. h. *stupidester* Jude — —¹⁶²

Den Antisemiten als Juden zu stigmatisieren bedeutet, mit Eva Knodt formuliert, »to define a reactive force (anti-semitism) in terms of precisely that which it rejects«,¹⁶³ d. h. Antisemitismus als eine Art kulturellen Selbsthass einer sich als ›verjudet‹ verstehenden Gesellschaft zu präsentieren. Diese Charakterisierung des Antisemitismus als ›jüdisch‹ Wesenszug wird Nietzsche schließlich auch in seinen Schmähchriften gegen Richard Wagner ins Feld führen. Als *Das Judenthum in der Musik* 1869 veröffentlicht wurde, war Nietzsche als 25-jähriger Professor an der Universität Basel in Wagners Freundeskreis in Tribtschen eingetreten. Am 1. Februar 1870 sollte Nietzsche einen Vortrag zu *Socrates und die Tragödie* in der Aula des Basler Museums halten und schickte das Manuskript vorab an Richard Wagner. Wagner und seine Frau Cosima warnten Nietzsche vor den möglichen Reaktionen auf den gegen die ›jüdische Presse‹ gerichteten Schluss des Vortrags.¹⁶⁴ Der Vortrag geriet laut Landerer »zu einer Demonstration eines neugewonnen kunstphilosophischen Bekenntnisses Nietzsches.«¹⁶⁵ Nietzsches Eintreten gegen die angebliche jüdische Übermacht in der Presse – Nietzsche erklärt diese im Rahmen seiner Theorien zur Nachfolgerin des ›Sokratismus‹ – kann zugleich als ein Bekenntnis zu Wagner gelten. Denn das Publikum wird, so Landerer, »vor die Wahl zwischen Wagner und dem ›Affenk«

162 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1888*. In: eKGWB [http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1888,21\[7\]](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1888,21[7]) (Zugriff: 14.03.2019).

163 Eva M. Knodt: *The Janus Face of Decadence: Nietzsche's Genealogy and the Rhetoric of Anti-Semitism*. In: *The German Quarterly* 66 (1993) H.2, S.160–175, hier S.169.

164 Diese Passagen sind in der überlieferten Form des Vortrags nicht mehr enthalten, weil sie entweder von Nietzsche selbst oder einem seiner Nachlassverwalter entfernt wurden. Mithilfe des Nachberichts lässt sich aber rekonstruieren, dass Nietzsche darin gegen die ›jüdische Presse‹ ins Feld zieht, vgl. Landerer, ›Dies ist alles sehr beängstigend‹, S.184.

165 Landerer, *Wagner, Hanslick, Nietzsche*, S.8.

der jüdisch-sokratischen Opernkultur gestellt.«¹⁶⁶ Dieser Vortrag ist nur einer der Hinweise auf die antisemitische Gesinnung Nietzsches zu jener Zeit,¹⁶⁷ in der zugleich auch seine Bereitschaft¹⁶⁸ für Wagner und seine Kunst öffentlich einzutreten, ihren »Höhepunkt« erreichte.

Nicht viel später fängt Nietzsche jedoch an, sich von diesem offenen Antisemitismus zu distanzieren und zugleich auch zunehmend von dem vormals bewunderten Richard Wagner abzuwenden. Bereits 1876 in der Festschrift *Richard Wagner in Bayreuth* klingen laut Landerer hintergründig jene »gedanklichen Motive«¹⁶⁹ an, die Nietzsche später in seiner letzten von ihm selbst veröffentlichten Schrift, der Polemik *Der Fall Wagner* und kurz vor seinem Tod in *Nietzsche contra Wagner* (posthum, 1889) mit voller Wucht gegen Wagner in Anschlag brachte. Dabei erinnert Nietzsches Kritik an Wagners eigene Charakterisierung des ›jüdischen in der Musik‹. Noch in *Wagner in Bayreuth* hatte Nietzsche Wagner in Übereinstimmung mit dessen eigenen Überzeugungen positiv gegenüber Meyerbeer abgesetzt. Meyerbeer sei laut Nietzsche schließlich auf ein »künstlich gesponnene[s] Gewebe von Beeinflussungen aller Art« angewiesen und habe in seinen Opern »ängstlich die Abfolge der ›Effecte‹« beachten müssen, um zu seinen Erfolgen zu gelangen. Dass diese Art von Effektorientierung die Voraussetzung für seinen Durchbruch auf der Bühne sein sollten, damit hätte der »leidenschaftlich-naive deutsche Künstler« Wagner vor seinem Parisaufenthalt nicht gerechnet, so Nietzsche. Doch Wagner erfasste »aus der Verzweiflung des erkannten Irrthums heraus, den modernen Erfolg, das moderne Publikum und das ganze moderne Kunst-Lügenwesen«

166 Ebd.

167 Vgl. Peter Pütz: *Nietzsche und der Antisemitismus*. In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung 30 (2001) H.1, S.295–304, insb. S.295f. Zu der sehr unterschiedlichen Haltung Nietzsches gegenüber Juden vgl. außerdem Thomas Mittmann: ›Ich bin noch keinem Deutschen begegnet, der den Juden gewogen gewesen wäre‹. *Philosemitismus, Anti-Antisemitismus und Antisemitismus im Werk und in der Rezeptionsgeschichte Friedrich Nietzsches bis 1945*. In: Irene A. Diekmann und Elke-Vera Kotowski (Hrsg.): *Geliebter Freund – gehasster Feind. Antisemitismus und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart* (Neue Beiträge zur Geistesgeschichte Bd.7). Berlin 2009, S.557–577.

168 Vgl. Landerer, ›Dies ist alles sehr beängstigend‹, S.185.

169 Landerer, *Wagner, Hanslick, Nietzsche*, S.8.

und wurde »zum Kritiker des ›Effectes‹«. ¹⁷⁰ Aber schon 1878 wirft Nietzsche Wagner vor, er hätte sich von der Leidenschaft für »die Oper, de[n] Effekt, das Undeutsche« ¹⁷¹ von einem gemeinsamen ästhetischen Programm ablenken lassen. In Fragmenten aus dem Jahr 1888 schließlich stellt Nietzsche die These auf, Wagner hätte sich in einem Überbietungswettbewerb mit Meyerbeer befunden, indem er den Meister der großen Oper »mit Meyerbeerschen Mitteln« ¹⁷² zu übertrumpfen suchte. An einer solchen Kunst sei nichts deutsch, vielmehr sei das Werk Wagners als französisch zu charakterisieren:

Histrionismus, das in-Scene-Setzen, die Kunst der étalage, der Wille zur Wirkung um der W<irkung> willen, das Genie des Vortragens, Vorstellens, Nachmachens, Darstellens, Bedeutens, Scheinens: ist das in irgend einem Genre eine deutsche Art Begabung?... ¹⁷³

Die Verbindung von französischer Kunst mit einer Konzentration auf den Effekt ist seit den 1830er-Jahren in der Musikkritik Deutschlands gängig, um deutsche Musikproduktion positiv abzuheben. Dem meist negativ als ›äußerlich‹ charakterisierten Effekt stellte man die positiv verstandene ›innere Wirkung‹ gegenüber. ¹⁷⁴ Diese stereotypen Zuordnungen wurden später im antisemitischen Diskurs aufgegriffen und auf die Opposition zwischen deutscher und ›jüdischer Kunst‹ übertragen, sodass nun Meyerbeer nicht mehr für eine französische Opernästhetik, sondern in erster Linie als Jude in der Kritik stand. ¹⁷⁵ Dabei ist es insbesondere die ›Schauspielerei‹, die Nietzsche zu einem der Hauptkritikpunkte an Wagner macht. 1884 charakterisiert Nietzsche seine Abkehr von Wagner retrospektiv mit folgender Wahrnehmung: »Alles, was ich über R<ichard> W<agner> gesagt hatte, ist falsch. Ich empfand

170 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth*. In: eKGBW <http://www.nietzschesource.org/eKGBW/WB-8> (Zugriff: 01.05.2021)

171 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente Sommer 1878*. In: eKGBW [http://www.nietzschesource.org/eKGBW/NF-1878,30\[109\]](http://www.nietzschesource.org/eKGBW/NF-1878,30[109]) (Zugriff: 01.05.2021).

172 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888*. In: eKGBW [http://www.nietzschesource.org/eKGBW/NF-1888,15\[6\]](http://www.nietzschesource.org/eKGBW/NF-1888,15[6]) (Zugriff: 01.05.2021).

173 Ebd.

174 Vgl. Dahm, *Topos*, S. 111f.

175 Vgl. Dahm, *Topos*, S. 117.

1876 ›es ist an ihm Alles unächt; was ächt ist, wird versteckt oder dekoriert. Es ist ein Schauspielen, in jedem schlimmen und guten Sinn des Worts.«¹⁷⁶ Während hier noch ein bestimmter Vorbehalt zugunsten Wagners zu spüren ist – das Schauspiel hat auch einen guten Sinn – bekommt der Vorwurf der Schauspielerei 1888 extrem negative Züge, weil sie nun eindeutig mit Täuschung und Lüge in Zusammenhang gebracht wird: »Der Musiker wird jetzt zum Schauspieler, seine Kunst entwickelt sich immer mehr als ein Talent zu lügen.«¹⁷⁷ Wobei dieses Talent zu lügen auch Wagners Werk betrifft, über dessen falschen Charakter der Komponist hinwegzutäuschen verstehe: »Wagner's Musik ist niemals wahr. – Aber man hält sie dafür [...]«.¹⁷⁸ Dieser Umstand ist für Nietzsche wiederum Folge des berechnenden Einsatzes von Effekten: Wagner wolle schließlich »die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung.«¹⁷⁹ Nietzsche führt den Erfolg von Wagners Werk – so wie dieser den Erfolg der jüdischen Künstler – außerdem auf die Vermassung und Demokratisierung der Kunst- und Kulturszene zurück, die er als Degenerationserscheinung wertet. Nur »Niedergangs-Culturen« privilegierten schließlich die Schauspielerei gegenüber dem Echten: »[...] der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf Seite der Echten, – man muss Schauspieler sein, ihn zu haben! – «.¹⁸⁰

Dass sich die von ihm formulierte Polemik gegen Wagners Werke mit dessen Charakterisierung des Judentums überschneidet, war Nietzsche ebenfalls bewusst. Denn wie viele der Zeitgenossen zieht auch Nietzsche den Umkehrschluss, dass, wo so viel ›jüdischer Geist‹ sich fände, eine jüdische Abstammung wohl nicht ganz fernläge.¹⁸¹ So wirft er 1878 in unveröffentlichten Notizen bereits die Frage auf, ob Wagners

176 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente Sommer–Herbst 1884*. In: eKGWB [http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1884,26\[22\]](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1884,26[22]) (Zugriff: 14.03.2019).

177 Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Leipzig 1888*. In: eKGWB <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/WA-3> [Hervorh. im Original] (Zugriff: 14.03.2019).

178 Ebd. [Hervorh. im Original]

179 Ebd.

180 Ebd.

181 Zu dem zeitgenössisch schon vor Nietzsches Spekulationen verbreiteten Gerücht über Wagners angebliche jüdische Abstammung, vgl. Dieter Borchmeyer: *Wagner, Nietzsche und das Judentum*. In: Jutta Georg und Renate Reschke (Hrsg.): *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*. Berlin/Boston 2016, S. 215–234, hier S. 216.

intensiver Antisemitismus nicht am besten als ›jüdischer Selbsthass‹ erklärbar wäre: »[...] sollte Wagner ein *Semite* sein? Jetzt verstehen wir seine Abneigung gegen die Juden.«¹⁸² Der Bruch mit dem Antisemitismus ist bei Nietzsche daher, wie Eva Knodt argumentiert, weit weniger radikal als jener mit Wagner: Nietzsche setzt das semantische Reservoir der antisemitischen Rhetorik ein, um Wagner als einen stereotypen, von Neid und Rachsucht getriebenen ›Juden‹ darzustellen – gerade Wagners Antisemitismus gilt dabei als Beweis für sein Judentum.¹⁸³ In *Der Fall Wagner* trägt Nietzsche schließlich auch öffentlich zur Verbreitung des Gerüchts bei, Wagner sei womöglich jüdischer Abstammung:

War Wagner überhaupt ein Deutscher? [...] Sein Wesen selbst widerspricht dem, was bisher als deutsch empfunden wurde: nicht zu reden vom deutschen Musiker! — Sein Vater war ein Schauspieler Namens Geyer. Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler... Das, was bisher als ›Leben Wagner's‹ in Umlauf gebracht ist, ist fable convenue, wenn nicht Schlimmeres. [...] Er hatte nicht Stolz genug zu irgend einer Wahrheit über sich [...]; er blieb [...] auch im Biographischen sich treu, — er blieb Schauspieler.¹⁸⁴

Hier zeigt sich, wie leicht sich der Vorwurf der ›Verjudung‹ aufgrund seiner Flexibilität und der in ihm eingeschriebenen Logik der ›Entlarvung‹ als Verdacht sogar gegen den Urheber dieses Begriffs selbst gewendet werden konnte. Nietzsche konstruiert hier über eine zufällige Ähnlichkeitsbeziehung der Familiennamen zu den Bezeichnungen zweier Raubvogelarten eine Verbindung zum zeitgenössisch häufigen jüdischen Familiennamen ›Adler‹. Weit entfernt davon einen ›Beweis‹ für Wagners jüdische Herkunft zu erbringen, schafft es Nietzsche so

182 Friedrich Nietzsche: *Fragmente Frühling-Sommer 1878*. In: eKGWB [http://www.nietzchesource.org/eKGWB/NF-1878,27\[78\]](http://www.nietzchesource.org/eKGWB/NF-1878,27[78]) (Zugriff: 14.03.2019).

183 Vgl. Knodt, *Janus Face*, S. 169.

184 Vgl. Nietzsche, *Wagner* <http://www.nietzchesource.org/eKGWB/WA-3>. Geyer war erstens Nietzsches Stiefvater, nicht sein biologischer Vater und zweitens kein Jude, sondern entstammte einer sächsisch-anhaltischen Pastoren- und Kantorenfamilie, vgl. Borchmeyer, *Wagner, Nietzsche und das Judentum*, S. 216.

nichtsdestotrotz, entsprechende Assoziationen herzustellen, die seinen Vorwurf des ›Schauspielhaften‹ unterstützen. Mit der Behauptung, Richard Wagner sei der Sohn eines – womöglich jüdischen – Schauspielers, kann Nietzsche die Wagner attestierte Neigung zur Schauspielerei schließlich quasi zweifach plausibilisieren. Erstens insofern er Wagner als ›Schauspieler‹ im Sinne eines Lügners entlarvt und zweitens, weil das Schauspieltalent vielen Zeitgenoss/inn/en und nicht zuletzt Nietzsche selbst als typisch jüdischer Wesenszug galt.

6.5 Juden als Schauspieler auf und abseits der Bühne

Diese Verbindung zwischen Schauspielerei und Judentum formuliert Nietzsche 1887 unter dem Titel *Vom Probleme des Schauspielers* in einer fünf Jahre nach der Erstpublikation erschienen Neuauflage von *Die fröhliche Wissenschaft*. Hier taucht auch wieder der Begriff Mimikry auf, den Nietzsche in den frühen 1880er-Jahren als einer der ersten auf den Menschen übertragen und als ein Kennzeichen von deren »Herdentrieb« bestimmt hatte.¹⁸⁵ Der Schauspieler ist für Nietzsche die Inkarnation eines über Generationen aufgespeicherten und schließlich »herrisch, unvernünftig, unbändig«¹⁸⁶ gewordenen Mimikry-Vermögens. Diese Verbindung zwischen Schauspiel und Mimikry mag intuitiv naheliegen, resultiert aber laut Cha eigentlich aus einem »naturalistischen Fehlschluss, der zur Verwechslung von Mimikry mit (intentionaler) Mimesis führt.«¹⁸⁷ Schließlich ist die Mimikry kein voluntativer Akt wie die Schauspielerei. Diesem Fehlschluss leisten allerdings schon die biologischen Schriften Vorschub. Denn hier wurde der Begriff Mimikry schon in der Zeit seiner Prägung über »Theater-Metaphern«¹⁸⁸ mit der Schauspielerei assoziiert: Durch den Einsatz dieser Metaphern, so Kyung-Ho Cha, »wird in den Texten das Leben dramatisiert und als

185 Vgl. zu Nietzsches Aufgriff des Begriffs Mimikry auch Kapitel 2.1.

186 Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/FW-361> (letzter Zugriff: 14.03.2021).

187 Ebd., S.16.

188 Cha, *Humanmimikry*, S.111.

ein Schauspiel in Szene gesetzt.«¹⁸⁹ Henry Walter Bates, der das Phänomen der Mimikry im Tierreich als erster systematisch beschrieben hat, vergleicht Mimikry betreibende Tiere etwa mit ›Schauspielern‹ oder ›Maskenträgern‹ sowie ›Hochstaplern‹, die versuchen, als bekannte Persönlichkeiten und respektable Mitglieder der Gesellschaft durchzugehen.¹⁹⁰ Darwin nimmt die Erkenntnisse von Bates bezüglich der Insektenmimikry begeistert auf. In seiner Beschreibung der Entdeckungen Bates' verwendet er Begriffe wie »mockers«,¹⁹¹ »mimickers«,¹⁹² »counterfeiters«,¹⁹³ »trickery«,¹⁹⁴ »dissimulation«. ¹⁹⁵ Bates habe gezeigt, so Darwin, dass die Art, welche imitiert wird, ihr übliches ›Kleid‹ behalte, »whilst the counterfeiters have changed their dress and do not resemble their nearest allies.«¹⁹⁶ Im Anschluss stellt Darwin gar die rhetorische Frage: »[W]hy [...] has nature condescended to the tricks of the stage?«¹⁹⁷ Der exzessive Einsatz dieser Art von Theater-Metaphern durch die Biologen trägt zur späteren buchstäblichen Lesart¹⁹⁸ des Begriffs Mimikry als voluntativer Verstellung bei, vor dem die Biologen an anderer Stelle ausdrücklich warnen.¹⁹⁹ Dabei ist es insbesondere die zunächst als Metapher eingesetzte »Figur des Schauspielers«, die nahelegt, »von

189 Ebd.

190 Vgl. ebd., S. 113. Mit der Referenz auf »Hochstapler« schleichen sich hier außerdem bereits Assoziationen der Mimikry mit sozialer Delinquenz ein, die auf die spätere Verwendung des Begriffs in der Kriminologie etwa bei Cesare Lombroso vorausweist, vgl. ebd., S. 169.

191 Darwin, *Origin* 1866, S. 507.

192 Ebd., S. 508.

193 Ebd.

194 Ebd., S. 509.

195 Ebd.

196 Ebd., S. 508.

197 Ebd.

198 »Auf der Basis dessen, was man als ein phylogenetisches Phantasma auffassen könnte, welches erlaubt, eine gedankliche Linie vom Insekt zum Menschen zu ziehen, wird das Wort auf eine buchstäbliche Weise gelesen und als Mimesis interpretiert [...]«, siehe Cha, *Humanmimikry*, S. 18.

199 »Die Mehrheit der darwinistischen Mimikryforscher und Biologen unterscheiden zwischen ›Mimesis‹ und ›Mimikry‹. Unter den meisten Biologen jener Zeit herrscht ein Konsens darüber, dass Mimikry keine Nachahmung ist und die Nachahmung von ›Eigenschaften‹ nicht mit dem biologischen Erwerb neuer Merkmale verwechselt werden darf.« Siehe ebd., S. 136. »Mimicry« ist ein Begriff mit terminologischen Unschärfen, die durch die außerbiologischen, sich in den Vordergrund drängenden Konnotationen entstehen. Seine alltagsprachliche Mitbedeutung ist für Biologen häufig Stein des Anstoßes. Unab-

einer teleologischen Absicht und einem Willen hinter der Mimikry auszugehen.«²⁰⁰

Im Gegensatz zu seinen biologischen Quellen²⁰¹ versteht Nietzsche Mimikry zudem nicht bloß funktionalistisch im Sinne einer Überlebensstrategie. Für Nietzsche ist sie vielmehr ein Ausdruck des Willens zur Macht aufseiten der gesellschaftlich schwachen, subalternen Individuen. Den Ursprung der menschlichen Mimikry vermutet Nietzsche in »Familien des niederen Volkes«,²⁰² sie finde sich aber auch in höheren gesellschaftlichen Sphären, etwa berufsbedingt, in allerdings gezähmter Form, unter Diplomaten. Mimikry, im Sinne einer »Gefallsucht« verstanden, ist für Nietzsche nicht zuletzt auch ein typischer Wesenszug des »schwachen Geschlechts«, d. h. der Frauen; und schließlich und endlich ist die Neigung zum Mimikrieren für Nietzsche ein genuin jüdisches Merkmal – als Beleg dafür gilt ihm schon allein die große Zahl an Bühnenschauspieler/innen unter den Juden.²⁰³

Was aber die Juden betrifft, jenes Volk der Anpassung per excellence, so möchte man in ihnen, diesem Gedankengange nach, von vornherein gleichsam eine welthistorische Veranstaltung zur Züchtung von Schauspielern sehn, eine eigentliche Schauspieler-Brutstätte; und in der That ist die Frage reichlich an der Zeit: welcher gute Schauspieler ist heute nicht – Jude! Auch der Jude als geborener Litterat, als der thatsächlicher Beherrscher der europäischen Presse übt diese seine Macht auf Grund seiner schauspielerischen Fähigkeit aus: denn der Litterat ist wesentlich Schauspieler, – er spielt nämlich den »Sachkundigen«, den »Fachmann.«²⁰⁴

In diesem Absatz tauchen bereits 1887 diverse Argumentationsfiguren auf, die sich in der antisemitischen Denkfigur der ›jüdischen Mimikry‹ fortan wiederfinden. Zum einen ist da die Beschreibung der Juden

lässig ergehen daher Ermahnungen, den Begriff nicht wörtlich zu verstehen.« (Siehe ebd., S. 98.

²⁰⁰ Ebd., S. 118.

²⁰¹ Hier ist vor allem die Schrift *Die natürlichen Existenzbedingungen der Tiere* (1880) von Karl Semper zu nennen, vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 151.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Vgl. auch Kapitel 7.2.

²⁰⁴ Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/FW-361> (letzter Zugriff: 14.03.2021).

als »unvorstellbar mimetische Wesen«²⁰⁵ die sich durch ihre Plastizität ihrer Umgebungsgesellschaft perfekt anpassen können. Juden sind nicht als Typus, sondern durch die Abwesenheit eines Typus gekennzeichnet, sie vermögen es, »den Mantel nach jedem Winde zu hängen und dadurch fast zum Mantel werdend«²⁰⁶ ihre Umgebung zu täuschen. Die Identifikation der Ohnmächtigen mit den Herrschenden und die daraus resultierende mimetische Anpassung führt dazu, dass bei den »Schwachen« kaum mehr zwischen eigenen und fremden Merkmalen unterschieden werden kann.²⁰⁷

Auch wird die Mimikry der Juden bei Nietzsche in ihrer Funktion im Kampf um die Macht als aggressive Strategie beschrieben, wiewohl die Mimikry bei dem Zoologen Karl Semper,²⁰⁸ den Nietzsche rezipiert, lediglich der Abschreckung von Fressfeinden dient (Bates'sche Mimikry).²⁰⁹ Das Potenzial der Mimikry als Instrument der Machtübernahme unterstreicht Nietzsche mit der Behauptung, der große Einfluss der europäischen Presse rühre von den sie mit ihren schauspielerischen Fähigkeiten dominierenden Juden her. Durch die phylogenetische Herleitung dieser schauspielerischen Fähigkeiten aus der tierischen Mimikry nähert sich bei Nietzsche der Mensch dem Tier als unmittelbarem Vorfahren an. Der Mensch ist nach einer bekannten Formulierung das »noch nicht festgestellte Tier«,²¹⁰ Begriffe wie »Brutstätte« und »Züchtung« verweisen aber gerade im Absatz über die Juden auf das Verschwimmen der Grenze zum Tierischen. Schließlich und endlich verschiebt Nietzsche die Bedeutung des Begriffs Mimikry, der in der

205 Lacoue-Labarthe, *Fiktion*, S.135.

206 Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/FW-361> (letzter Zugriff: 14.03.2021)..

207 Vgl. Cha, *Humanmimikry*, S.143. Zur Mimikry als Strategie der Schwachen siehe auch Kilcher, Andreas B.: *Das Theater der Assimilation Kafka und der jüdische Nietzscheanismus*. In: Balke, Friedrich [u. a.] (Hrsg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich/Berlin 2008, S.205–208.

208 In einem Fragment von 1880, in dem Nietzsche das erste Mal auf den Begriff der Mimikry referiert, zitiert er beinahe wörtlich eine Passage aus Karl Sempers Schrift *Die natürlichen Existenzbedingungen der Thiere* (1880), in der dieser die Müller'sche Mimikry beschreibt, vgl. Cha, *Humanmimikry*, S.144.

209 Vgl. Lunau, *Warnen*, S.16f.

210 Nietzsche, *Fragmente Frühjahr 1884*, www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1884,25 [428] (Zugriff: 14.03.2019).

Biologie absichtsvolles Handeln ausschließt, wenn er Mimikry als voluntativen Akt auffasst, welcher der Tarnung, der Täuschung und dem Austricksen des Gegenübers dient. Während Semper vor einer mehr als ›figürlichen‹ Lesart des Begriffs Mimikry warnt, nimmt Nietzsche, wie Cha formuliert, »die ›Einladung zum Missverständnis‹ dankbar auf.«²¹¹ Das ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund seiner Metaphertheorie, welche Nietzsche später in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1896) am deutlichsten formuliert, durchaus konsequent. Die Metapher ist für Nietzsche »ein Medium der Wissensgenerierung und des Denkmöglichen«, und so übernimmt er die auch bei Semper vorherrschenden Analogien zum Bereich des Schauspielerischen, um »auf eine Bedeutungsebene jenseits des naturwissenschaftlichen Horizonts der empirischen Beobachtung zu verweisen.«²¹²

Die Assoziation von Juden und Schauspielern wird im 19. Jahrhundert zum Topos. Verfolgen lässt sich die Verfestigung dieses Topos wiederum anhand von Richard Wagners Schrift *Das Judenthum in der Musik*. In der ersten Fassung – die 1850 veröffentlicht wurde – behauptet Wagner, es gäbe kaum Juden unter den Schauspielern, da diese aufgrund ihrer Physiognomie als Darsteller von Helden und Liebhabern lächerlich erschienen.²¹³ In der 1869 erschienenen zweiten Fassung versieht Wagner diese Stelle mit einer Fußnote. Er konstatiert darin:

Den Juden ist es seitdem [also seit der Veröffentlichung der ersten Fassung von Wagners Schrift 1850, Anm. K.K.] nicht nur gelungen die dramatische Schaubühne zu erobern, sondern selbst dem Dichter seine

211 Cha, *Humanmimikry*, S. 151.

212 Ebd., S. 154.

213 Wörtlich schreibt Wagner: »Nie verirrt sich der Jude aber auf die theatralische Bühne: die Ausnahmen hiervon sind der Zahl und Besonderheit nach von der Art, daß sie die allgemeine Annahme nur bestätigen. Wir können uns auf der Bühne keinen antiken oder modernen Charakter, sei es ein Held oder Liebhaber, von einem Juden dargestellt denken, ohne unwillkürlich das bis zur Lächerlichkeit Ungeeignete einer solchen Vorstellung zu empfinden. Dies ist sehr wichtig: einen Menschen, dessen Erscheinung – nicht in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemein hin seiner Gattung nach – wir zur künstlerischen Kundgebung für unfähig halten müssen, dürfen wir zur künstlerischen Aeußerung rein menschlichen Wesens überhaupt für ebenfalls unfähig halten.« Siehe K. [d. i. Karl] Freigedank: *Das Judenthum in der Musik*. In: Neue Zeitschrift für Musik 33 Nr. 19 (03.09.1850), S. 101–107 und Nr. 20 (03.09.1850), S. 109–112, hier S. 103 [Hervorh. im Original].

dramatischen Geschöpfe zu escamotiren; ein berühmter jüdischer ›Charakterspieler‹ stellt nicht mehr die gedichteten Gestalten Shakespeare's, Schiller's u.s.w. dar, sondern substituiert diesen die Geschöpfe seiner eigenen effectvollen und nicht ganz tendenzlosen Auffassung, was dann etwa den Eindruck macht, als ob aus einem Gemälde der Kreuzung der Heiland ausgeschnitten, und dafür ein demagogischer Jude hineinsteckt sei. Die Fälschung der deutschen Kunst ist auf der Bühne bis zur vollendeten Täuschung gelungen, weshalb jetzt über Shakespeare und Genossen nur noch in Betreff ihrer bedingungsweisen Verwendbarkeit für die Bühne gesprochen wird (JidM, S.14).²¹⁴

Den Juden wirft Wagner damit sowohl die ›Theatralisierung‹ der Gesellschaft vor, die gleichzeitig eine »Verjüdung« (JidM, S.13) darstellt. Die ›jüdische Schauspielerei‹ nimmt hier – wie andernorts in Wagners Schriften die Virtuosität – die Funktion eines ›Supplements‹ ein. Anstatt die »gedichteten Gestalten« rein so zu spielen, wie es ›im Text steht‹, werden die dramatischen Figuren durch die Hinzufügung von ›Effekt‹ und ›Tendenz‹ zur Darstellung dem Dichter entwendet, ›escamotirt‹. Die ›Tendenz‹ impliziert außerdem wieder eine verborgene Agenda auf Seiten der Juden, die zudem die Anforderung der ›Zweckfreiheit‹, die Wagner an die Kunst stellt, verfehlt. Dies bedeutet, der Auffassung Wagners zufolge, eine »Fälschung«, die nur durch die Abhängigkeit des dramatischen Textes von seiner sinnlichen Performanz möglich geworden ist – eine Abhängigkeit also, die zu derjenigen der Komposition von ihrer klingenden Aufführung analog ist. Für Wagner stellt die den Juden zugeschriebene »Fälschung der deutschen Kunst auf der Bühne« eine »vollendete[...] Täuschung« dar, die darin resultiert, dass die Kunstwerke, die dramatischen Texte der Dichter nur mehr in Bezug auf ihre für Wagner als ›sekundär‹ geltende ›Performierbarkeit‹ besprochen werden.

214 Richard Wagner spielt hier auf den aus Polen stammenden erfolgreichen Burgschauspieler Bogumil Dawison (1818–1878) an, ohne dessen Namen zu nennen. Dawison war in den 1860er-Jahren insbesondere für seine Darstellungen von Shakespeare-Figuren bekannt, er brillierte als Shylock, Hamlet und Richard III., vgl. Fischer, *Das Judentum in der Musik*, S.104. Nämlicher Schauspieler wird als Vorbildfigur in Franzos' Roman *Der Pojaz*, dem das folgende Kapitel gewidmet ist, noch eine Rolle spielen, vgl. Kapitel 7.3.

Die Ablehnung, auf welche die jüdische Theaterbegeisterung von deutscher Seite trifft, bildet eine Konstante in der antijüdischen und später antisemitischen Polemik des 19. Jahrhunderts. Einerseits wird sie als illegitime Aneignung eines Hortes bürgerlicher Hochkultur, eines wichtigen Forums bürgerlicher Öffentlichkeit und damit einer für das bürgerliche Selbstverständnis wesentlichen Institution verstanden. Andererseits ist der Schritt zum ›Mimikry-Vorwurf‹, der dieses Talent dann auch abseits der Bühne wirken sieht, nicht mehr weit. Die angeblich besondere Schauspiellaffinität der Juden und Jüdinnen muss dann als Begründung für die zugeschriebene Tendenz zu Täuschung und Nachahmung auf allen gesellschaftlichen Ebenen erhalten und umgekehrt.

Wie das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ selbst hat die Zuschreibung einer besonderen Affinität der Juden und Jüdinnen zu den Schauspielkünsten ihren sozialen Hintergrund in der Bewegung der jüdischen Emanzipation und den damit verbundenen Assimilationsbewegungen unter großen Teilen der jüdischen Bevölkerung in den westeuropäischen Ländern. Schließlich sind die Dynamiken der Assimilation – darauf weist schon Steven Aschheim hin – stark mit Konflikten rund um (soziale) Rollenwechsel verbunden.²¹⁵ Der Prozess der Modernisierung des Judentums ist verknüpft mit der Aushandlung und Stabilisierung von neuen gesellschaftlichen Rollenbildern und sozialem Status. Der Verlauf der Assimilation ist von Vorschriften geprägt, die als Voraussetzungen für die Integration gesetzt wurden: Sowohl das Äußere als auch die inneren Dispositionen sollten verändert werden, im Wesentlichen durch Anpassung von Gepflogenheiten und Habitus an die deutsche Gesellschaft. Der/die deutsche Bildungsbürger/in sollte als Rollenmodell für assimilationsbereite Juden und Jüdinnen dienen.²¹⁶ Dies umfasste Veränderungen in Sprache und Gestik, welche an die Standards des mittelständischen Bürgertums angepasst werden sollten: »From the start, Jewish acculturation was an explicitly performative project based on emulating positive role models and unlearning negative

215 Vgl. Steven E. Aschheim: *Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience*. In: Malkin, Jeanette R. und Rokem, Freddie (Hrsg.): *Jews and the Making of the Modern Theater*. Iowa City 2010, S. 21–38, hier S. 21f.

216 Vgl. ebd., S. 21.

ones.«²¹⁷ Ist also die Akkulturation als »performative project«²¹⁸ angelegt, so liegt es nahe, dass diese neuen sozialen Rollenbilder auch in Form von Schauspielrollen auf der Bühne verhandelt wurden. Die jüdischen Bemühungen um die Aneignung neuer sozialer Rollen waren stets auch mit der Infragestellung der Authentizität dieser Rollentransformationen konfrontiert.²¹⁹ Auch die Skepsis der Mehrheitsgesellschaft gegenüber der tatsächlichen Erfüllbarkeit der Rollenanforderungen durch die Juden wurde nicht zuletzt am Theater ausgetragen.

Die Rollengestaltung am Theater nimmt auf traditionelle Rollenvorgaben Bezug, die sie wiederholt oder variiert, worin sie nicht zuletzt auf sich verändernde soziale und historische Kontextbedingungen und ihre Auswirkungen auf Bühne und Spiel reagiert.²²⁰ Der Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert markiert theatergeschichtlich gesehen eine Phase, »in welcher Literatur- und Theaterreform im Streit um die Bühne liegen«, so Bayerdörfer. Ein Konflikt, der schließlich »in die Polarität zwischen repräsentativen Häusern der National-, Hof- oder Staatstheater und den Volks- oder Vorstadtbühnen des 19. Jahrhunderts mündet.«²²¹ Dieser Zeitraum der Theaterreform und zunehmenden Polarisierung von bürgerlichem Staatstheater und populärem Theatersektor fällt mit dem Beginn der Emanzipation der Juden und ihrer rasch voranschreitenden Durchsetzung zusammen. Mit Hans-Peter Bayerdörfer kann daher die Frage aufgeworfen werden, »inwieweit Emanzipation und Antijudaismus von vornherein das Verhältnis des deutschen Judentums zum Theater mitbestimmt und geprägt haben.«²²² Schließlich entwickelten in dieser Zeit des Umbruchs einerseits zwei sehr unterschiedlich akzentuierte neue Typen von Judendarstellungen auf der Bühne, die offensichtlich in Reaktion auf den Prozess der jüdischen Emanzipation und Assimilation entstanden.²²³

217 Ebd.

218 Ebd.

219 Vgl. ebd.

220 Vgl. Bayerdörfer, *Judenrollen*, S. 320.

221 Ebd., S. 318.

222 Ebd., S. 318f.

223 Vgl. ebd., S. 319.

Das literarisch und ästhetisch anspruchsvolle bürgerliche Theater brachte ein schmales Repertoire zunehmend individuierter jüdischer Figuren auf die Bühne, die im Unterschied zur früheren Judenfiguren auf der Bühne keinen szenischen Sonderstatus mehr erhielten und deren Darstellung der Forderung der Reformtheorie entsprach, »die natürliche Gestalt des Menschen als Grundlage schauspielerischen Agierens«²²⁴ zu behandeln. Man verabschiedet sich damit zunehmend vom Rollenfach des ›Bühnenjuden‹, das sich im Anschluss an die spätmittelalterlichen Judenfiguren in geistlichen Spielen entwickelt und von Wandertruppen bis ins 18. Jahrhundert weitertradiert wurde. Die ›Bühnenjuden‹ sind Chargen, »aus Spielklischees zusammengesetzt«,²²⁵ in ihren Körperformen und Bewegungsmustern weitgehend festgelegt, weshalb sie »gut erkennbar sind und mit antijüdischen Stereotypen besetzt werden können.«²²⁶

Dagegen entwickelte sich in den Volks- und Vorstadtbühnen des 19. Jahrhunderts ein neues Genre, in dessen Zentrum häufig komische Judenfiguren standen, die an die Tradition des ›Bühnenjuden‹ alten Zuschnitts anschlossen: die Lokalposse.²²⁷ Darin übernehmen die Judenfiguren teilweise die Funktion der Burleskkomiker wie Hanswurst und anderer Spaßmacherfiguren, die von der seriösen bürgerlichen Bühne im Zuge der Theaterreformen des 18. Jahrhunderts vertrieben worden waren.²²⁸ Die Entstehung der Lokalposse, die mit den Dramen von Julius Voß in Berlin einsetzt, ist vermutlich eine Reaktion auf die rechtliche Besserstellung der Juden mit den Hardenberg'schen Reformen im beginnenden 19. Jahrhundert – schließlich sind für die aufklärerische Bühne des 18. Jahrhunderts noch überwiegend positive Judenfiguren nachge-

224 Ebd., S. 321.

225 Ebd., S. 324.

226 Ebd.

227 Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: ›Harlekinade in jüdischen Kleidern?‹ *Der szenische Status von Judenrollen zu Beginn des 19. Jahrhunderts*. In: Hans-Otto Horch und Horst Denkler (Hg.): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum ersten Weltkrieg* Bd. 2. Tübingen 1989, S. 92–117, hier S. 106f.

228 Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer und Jens Malte Fischer: *Vorwort*. In: Dies. (Hrsg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit* (*Conditio Judaica* Bd. 70). Tübingen 2008, S. 1–20, hier S. 7.

wiesen.²²⁹ Die Entwicklung der neuen stereotypen Bühnenjuden bei Voß – etwa in seiner Parodie auf Lessings *Nathan der Weise* mit dem Titel *Der travestirte Nathan der Weise* – kann als Versuch gewertet werden, »die positiven Judengestalten durch die Karikatur zurückzuschlagen.«²³⁰ Hier wird dem traditionellen Stereotyp des ›Wucher- und Schacherjuden‹ in Gestalt von Vertreter/inne/n der jüngeren Nachfolgeneration erstmals der neue Typus des/der »emanzipiert sein wollenden«²³¹ Assimilationsjuden/Assimilationsjüdin zur Seite gestellt, womit eine »Erweiterung traditioneller antijüdischer Klischeebestände«²³² erreicht ist: »Das Macht- und Geltungsstreben der jüngeren Generation besteht nicht mehr ausschließlich im Schacher; vielmehr geht es darum, die Welt durch Bildung und ›Schänie‹ (Genie) zu gewinnen.«²³³ Die komische Figur der ›Salonjuden‹ oder der ›Salonjüdin‹ verkörperte diesen Typus des bildungsbeflissenen jüdischen Parvenüs der Jugendgeneration; das Rollenfach ›Salonjude‹ steht in der Tradition des burlesk-stereotypen ›Bühnenjuden‹, erweitert ihn aber um eine wichtige Komponente.²³⁴ Diese Figur scheitert nämlich per definitionem stets an ihrem Assimilationsanspruch und fällt in ihre durch stereotype Züge des Verhaltens, der Sprache und der Körperhaltung markierte ›jüdische Natur‹ zurück: Damit werden »Sprache und Bildung, die auf eineinhalb Jahrhunderte das Selbstbewußtsein des deutschen Judentums ausmachen, [...] nach der Aussage der Posse mit Fadenscheinigkeit und Unfähigkeit verbunden.«²³⁵

Die Figur des ›Salonjuden‹ oder der ›Salonjüdin‹, der/die häufig als ökonomischer Aufsteiger/in oder intellektuell assimilierter Student auftritt, steht damit im Dienste der (Re)etablierung einer eindeutig sichtbaren Grenze zwischen Juden bzw. Jüdinnen und Deutschen bzw. Christ/inn/en. und nimmt wieder einen unveränderlichen Identitätskern für Juden an. So kann der/die ›jüdische Assimilant/in‹ in der

229 Vgl. Bayerdörfer, ›*Harlekinade*‹, S. 94.

230 Ebd., S. 103.

231 Ebd., S. 104.

232 Ebd., S. 105.

233 Ebd., S. 107.

234 Vgl. Bayerdörfer/Fischer, *Vorwort*, S. 13.

235 Bayerdörfer, ›*Harlekinade*‹, S. 106.

Lokalposse intradiegetisch als eine Form des/der schlechten Schauspielers/Schauspielerin gelesen werden, der sich eine soziale Rolle unrechtmäßig angeeignet hat: ›Der Assimilant‹/›die Assimilantin‹ im Rahmen der Lokalposse ist durch »mißlingende sprachliche Anpassung an das Schriftdeutsche sowie durch eine Serie verkrachter Bildungsbeweise«²³⁶ gekennzeichnet, also durch eine verfehlt oder unvollständige Anpassung an das deutsche Bildungsbürgertum. Das ›Herausfallen‹ aus der ›Rolle‹ des Bildungsbürgers und der Rückfall in den »Klischeezustand[...] vor der Akkulturation«²³⁷ wird zum Lachanlass.

Die an ihrem Bildungsanspruch scheiternden jüdischen Figuren etablieren sich nicht zufällig gerade in einer Zeit auf der theatralischen Bühne, in der immer mehr jüdische Schauspieler/innen und Theatermacher/innen ans Licht der Öffentlichkeit treten.²³⁸ Für sie stellt das Theater eine Möglichkeit des sozialen Aufstiegs, eine Steigerung des Ansehens sowie den Ausweis höherer Bildung dar. Gerade das Theater wie es im Zeitalter der Aufklärung konzipiert wurde übt auf die sich emanzipierenden Juden und Jüdinnen mit künstlerischen Aspirationen einen besonderen Reiz aus: »[D]as Spiel«, so Philipp Theisohn, »verspricht Teilhabe am universalen Gebilde der Kultur, ohne die Partikularität jüdischen Denkens aufzugeben, es vermag Idealität und Materialität zu vereinen.«²³⁹ Die Juden profitieren in einer Art nachholender Bewegung – die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts laut Bernhard Greiner in eine regelrechte »Theatromanie«²⁴⁰ mündet – vom »theatralischen Emanzipationskonzept[...]«,²⁴¹ welches das Bildungsbürgertum auf der Suche nach seiner gesellschaftlichen Position im Zuge der Aufklärung entwickelte. Auf der Bühne des bürgerlichen Theaters wird, ebenso wie im 18. Jahrhundert das Bildungsbürgertum

236 Ebd., S.107.

237 Bayerdörfer, *Judenrollen*, S.330f.

238 Vgl. Bayerdörfer/Fischer, *Vorwort*, S.13.

239 Philip Theisohn: *Eruv. Herkunft und Spiel an den Grenzen der Aufklärung. Karl Emil Franzos' Der Pojaz*. In: Barbara Thums [u.a.] (Hrsg.): *Herkünfte. Historisch – ästhetisch – kulturell* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 203) Heidelberg 2004, S.171–190, hier S.185.

240 Bernhard Greiner: *Deutsche und jüdische ›Theatromanie‹. Theodor Lessings Theater=Seele zwischen Goethe und Kafka*. In: Ders.: *Beschneidung des Herzens. Konstellationen deutsch-jüdischer Literatur*. München 2004, S.225–246, hier S. 225.

241 Theisohn, *Eruv*, S.174.

dort den Anspruch auf freiheitliche Autonomie artikuliert, von der jüdischen Minderheit der Anspruch nach Emanzipation und Gleichstellung formuliert.²⁴² Mit Hans-Peter Bayerdörfer kann die Figur des ›Bildungsjuden‹ aus der Lokalposse als das »korrelative Diskreditierungsklischee«²⁴³ zu den Erfolgen jüdischer Künstler/innen (auch und gerade am Theater) gelten. Das Klischee des/der ›Bildungsjuden/jüdin‹ entspricht dem bei Richard Wagner formulierten Stereotyp des kunstunfähigen Juden. Diesem mangelt es dem Klischee nach so fundamental an Originalität, dass ihm nur noch die »parasitäre künstlerische Tätigkeit«²⁴⁴ übrig bleibt. Dieses Stereotyp »reaktiviert die herkömmliche Herabsetzung von Deklamation und Gesang der Juden, indem die Bemühungen der Akkulturation, auch in ästhetischen Zusammenhängen mitzuhaltend und beizutragen, parodiert und als Erweis der Unfähigkeit ausgegeben werden«,²⁴⁵ so Bayerdörfer: »Der Hauptweg, auf dem sich Emanzipation und Assimilation des deutschen Judentums ergeben und wo sie Zugang zur deutschen Nation zu erhalten hoffen – Sprache, Bildung, Kultur und Kunst –, sind damit prinzipiell dem Fundus der Diskriminierungsklischees einverleibt.«²⁴⁶ Dabei wird die lächerliche Figur des an seinen Nachahmungen deutscher Kultur scheiternden jüdische/n ›Assimilanten‹/›Assimilantin‹ im Rahmen des fortschreitenden Assimilationsprozesses in die Vorstellung ›des Juden‹ als perfektem Schauspieler gewendet, der als düstere Bedrohung für die deutsche Nationsgemeinschaft konstruiert wird.²⁴⁷

Geht man davon aus, dass Wagners Schriften nur den Kondensationspunkt eines spezifischen Stranges des antisemitischen Diskurses bildet, der bestimmte Vorstellungen über das jüdische Kunstschaffen konzentriert, so ist anzunehmen, dass die meisten Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts sowohl jüdischen als auch nicht-jüdischen Hintergrundes mit diesen vertraut waren. Schließlich wird das Stereotyp des un kreativen Juden nicht nur bei Richard Wagner, sondern auch von vielen anderen zeitgenössischen Intellektuellen und Künstler/

242 Vgl. Greiner, ›*Theatromanie*‹, S. 226.

243 Bayerdörfer/Fischer, *Vorwort*, S. 13.

244 Ebd., S. 13.

245 Ebd., S. 13.

246 Bayerdörfer, ›*Harlekinade*‹, S. 108.

247 Vgl. Aschheim, *Theatricality*, S. 24.

innen aufgenommen und diskutiert.²⁴⁸ Es liegt nahe, dass sich diese pauschale Absprache des künstlerischen Vermögens auf literarische Texte von jüdischen Autor/inn/en, die Kunststatus für sich beanspruchen, in der einen oder anderen Form niederschlägt – entweder, weil es zurückgewiesen wird, oder auch in Formen, die auf eine Internalisierung dieses Stereotyps hindeuten.²⁴⁹ So vermutet Helga Ferstenberg in dem Stereotyp der mangelnden Kreativität jüdischer Künstler/innen etwa die Ursache für den Umstand, dass sich überhaupt relativ wenige Darstellungen explizit jüdischer Künstlerfiguren in den literarischen Texten von Autoren jüdischer Herkunft finden.²⁵⁰ Für literarische Werke jüdischer Autor/inn/en, die diesen Diskurs und die damit verbundenen Gedankenkomplexe aufnehmen, bedeutet dieses Stereotyp auch eine Konfrontation mit der potenziellen Aberkennung des Kunstcharakters ihrer Texte und wirft zumindest die Frage nach den Kriterien für den Ein- und Ausschluss aus dem Bereich dessen, was sich Kunst nennen darf, auf. Gerade wenn eine Schauspielerfigur im Zentrum des Textes steht, sind diese antisemitischen Zuschreibungen von besonderer Relevanz. Dies zeigen die beiden Werke deutsch-jüdischer Autoren, die in den folgenden Kapiteln untersucht werden, Karl Emil Franzos *Der Pojaz* (1905) und Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917). Schließlich verhandeln diese Texte insbesondere den künstlerischen Status der performativen Nachahmung, deren vermeintlich bloß reproduktiven Charakter Richard Wagner den Werken jüdischer Künstler zum Vorwurf machte. Daher legen die folgenden Analysen der Texte jüdischer Autoren besonderes Augenmerk auf die innerliterarischen Verhandlungen dessen, was die Kriterien für die Anerkennung des Status seiner Protagonisten als Künstler sind. In dieser Hinsicht ist auch die Positionierung der Figuren gegenüber dem Vorwurf mangelnden kunstsöpferischen Vermögens von Bedeutung. Bei Texten von

248 Vgl. Helen Ferstenberg: *Meditations on Jewish Creative Identity. Representations of the Jewish Artist in the Works of German-Jewish Writers from Heine to Feuchtwanger*. Oxford [u. a.] 2004, S.12.

249 Ebd., S.12.

250 Vgl. ebd., S.13. In der dramatischen Dichtung wird daher auf die Möglichkeit der Allegorisierung zurückgegriffen, wie etwa in Michael Beers Stück *Der Paria* (1823), der die Marginalisierung der Juden in ein soziales Problem an einen geografisch entlegenen Schauplatz transponiert, vgl. Bayerdörfer/Fischer, *Vorwort*, S.9.

Autoren nicht-jüdischer Herkunft – für die hier stellvertretend Thomas Manns *Wälsungenblut* analysiert wird – ist schließlich die Frage aufzuwerfen, ob die Abschiebung von kritisch wahrgenommenen gesellschaftlichen wie ästhetischen Phänomenen auf die jüdische Minderheit ähnlich wie bei Wagner im Dienste einer Immunisierung der eigenen nationalen Identität und des eigenen Selbstentwurfs als Künstler gegen diese Negativeinflüsse stehen.

7 Karl Emil Franzos und das Drama der Assimilation – Der Roman *Der Pojaz*

Der Roman *Der Pojaz* (1905) des österreichischen Autors Karl Emil Franzos kann in zweifacher Hinsicht als eine Auseinandersetzung mit dem Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ gelesen werden: Einerseits entwirft Franzos mit dem Protagonisten Sender Glatteis einen genialen jüdischen Künstlertypus¹ und tritt so den Verleumdungen von antisemitischer Seite entgegen, die Juden jedes künstlerische Vermögen und insbesondere jegliche Veranlagung zum Genie pauschal absprechen.² Gleichzeitig aber schließt der Roman durch das künstlerische Gebiet, auf dem sich Senders geniale Veranlagungen entfalten – der Schauspielkunst –, an zeitgenössische antijüdische Stereotypen an, die Juden eine besondere Nähe zu den reproduktiven Künsten unterstellen, worunter man das musikalische Virtuositentum, den Journalismus und insbesondere das Schauspiel rubrizierte.³ Die Schauspielbegabung Senders wird als eine Naturanlage präsentiert und gerät daher in gefährliche Nähe zu antisemitischen Diffamierungen der Juden als Schauspielernaturen⁴ – eine Vorstellung, die auch dem antisemitischen Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ als Form der Identitätsverstellung zugrunde liegt.⁵ Warum es ausgerechnet der Schauspielberuf ist, auf den sich

1 Besonders durch den Eindruck, den Sender Glatteis auf seine Mentoren – Theaterdirektor Nadler, Stickler und Pater Marian – macht, wird dem Lesepublikum die Vorstellung eines überragenden Schauspieltalents vermittelt, vgl. Karl Emil Franzos: *Der Pojaz. Eine Geschichte aus dem Osten*. Hamburg 1994, S. 66, S. 266 und S. 324 (Ab jetzt im Fließtext zitiert als P).

2 Unter dem Blickwinkel des den zeitgenössischen Diskursen gegenläufigen Bestehens auf dem Potenzial künstlerischer Genialität auch bei Juden liest Helen Ferstenberg Franzos' Roman, vgl. Helen Ferstenberg: *Meditations*, S. 97–122.

3 Vgl. Geller, *Bestiarium*, S. 109, vgl. auch Kapitel 6.3. u. 6.5.

4 Sibylle Hubach weist auf die Anschlussfähigkeit des Schauspieltalents Senders zu Nietzsche'schen Diffamierungen von Juden als Schauspielernaturen hin, vgl. Hubach, Sibylle: *Galizische Träume. Die jüdischen Erzählungen des Karl Emil Franzos*. Stuttgart 1986, S. 142. Zum entsprechenden Stereotyp des besonderen jüdischen Schauspieltalents vgl. Kapitel 6.5.

5 Unter dem Aspekt der »Engführung von Mimicry (Schauspieler), Künstler, Juden und Frauen« bei Nietzsche hat bereits Karl Wagner den *Pojaz* gedeutet, vgl. Karl Wagner: *Die*

der Protagonist des Romans verlegt und wie das in Zusammenhang mit dem als soziale ›Schauspielerei‹ diffamierten jüdischen Assimilationsstreben zu denken ist, soll im Folgenden durch die Beleuchtung von Kontext und Entstehung des Romans geklärt werden.

Der zeitgenössisch populäre Autor Karl Emil Franzos⁶ entwirft die erste Version eines Romans mit dem Titel *Der Pojaz. Eine Geschichte aus dem Osten* bereits Ende der 1860er-Jahre.⁷ Der Roman, der in der Franzos-Forschung durchgehend als das ›Meisterwerk‹ des heute wenig bekannten Autors gewertet wird,⁸ erscheint allerdings erst posthum im Jahr 1905.⁹ Aufgrund der weit zurückreichenden Entstehungsgeschichte ist *Der Pojaz* eher als ein Produkt des 19., denn des frühen 20. Jahrhunderts zu werten; er folgt denn auch, dem Entstehungszeitraum entsprechend, ganz offensichtlich spätrealistischen Schreibkonventionen.¹⁰ Gleichzeitig aber erscheint *Der Pojaz* auf inhaltlicher Ebene dem Schema des frühen Bildungs- und Künstlerromans verhaftet, also eher auf Vorbilder des 18. denn des 19. Jahrhunderts bezogen. Es ist tatsächlich auffällig, dass der *Pojaz* dem klassischen Bildungsroman, insbesondere Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, thematisch nähersteht

Modernisierung eines Vorurteils. Assimilation als Mimicry im Zeitalter des Schauspielers. George Eliots Daniel Deronda und Karl Emil Franzos' Der Pojaz. In: Jürgen Barkhoff [u. a.] (Hrsg.): *Das schwierige 19. Jahrhundert.* Tübingen 2000, S. 509–519.

6 Zu Franzos' zeitgenössischer Popularität vgl. Stefan H. Kaszyński: *Der jüdische Anteil an der Literatur in und über Galizien.* In: Gelber, Mark H. [u. a.] (Hrsg.): *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien.* Tübingen 1996, S. 129–140, hier S. 135.

7 Zur Datierung des Romans vgl. Gabriele von Glasenapp: *Aus der Judengasse. Zur Entstehung und Ausprägung deutschsprachiger Ghettoliteratur im 19. Jahrhundert* (Conditio Judaica Bd. 11). Tübingen 1996, S. 209 u. 213.

8 Vgl. etwa Kenneth Ober [Art.]: 1905 Karl Emil Franzos' masterpiece *Der Pojaz* is published posthumously. In: Gilman, Sander L. und Zipes, Jack (Hrsg.): *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996.* New Haven/London 1997, S. 268–272.

9 Das ist insbesondere insofern bemerkenswert, als der Roman ein Jahr nach seiner Fertigstellung 1903 bereits in einer stark modifizierten russischen Übersetzung publiziert wurde. Warum Franzos den von ihm selbst auch hochgeschätzten Roman zu Lebzeiten zurückgehalten hat, ist bis heute Gegenstand zahlreicher Spekulationen, vgl. dazu etwa Egon Schwarz und Russel Berman *Karl Emil Franzos Der Pojaz (1905). Aufklärung, Assimilation und ihre realistischen Grenzen.* In: Denkler, Horst (Hrsg.): *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus.* Stuttgart 1980, S. 378–392, hier S. 383, Hermand, Jost: *Nachwort.* In: *Der Pojaz. Eine Geschichte aus dem Osten.* Hamburg 1994, S. 357–375, hier S. 361f. sowie Hanjo Kesting: *Der Dichter ›Halb-Asiens‹. Karl Emil Franzos.* In: Ders.: *Ein bunter Flecken am Kaftan. Essays zur deutsch-jüdischen Literatur.* Göttingen 2005, S. 27–40, hier S. 38.

10 Vgl. etwa Schwarz/Berman, *Der Pojaz*, S. 378–392, hier S. 378.

als dem realistischen Bildungsroman des 19. Jahrhunderts.¹¹ Die herausstechenden Parallelen zwischen Franzos' *Pojaz* und Goethes *Wilhelm Meister* sind der Fokus auf die Künstlerthematik und die Bedeutung, welche der Verbindung von Theater und Bildung für den Lebensweg des jungen Protagonisten zugeschrieben wird. Die laut Rolf Selbmann »erstaunliche Affinität von Theater- und Bildungsproblematik«,¹² die den Bildungsroman in seiner ersten Entwicklungsphase prägt, ist im Bildungs- und Entwicklungsroman der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließlich schon längst zugunsten einer Wendung in das »Prosaische« der bürgerlichen Arbeitswelt verabschiedet.¹³ Denn obwohl – oder vielleicht vielmehr gerade weil – der nach 1848 wirkende literarische Realismus in Deutschland dem Schema des Bildungs- und Entwicklungsromans und damit dem »musterhaften« Gattungsvorbild Goethes¹⁴ verpflichtet war,¹⁵ stellen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* einen der wichtigsten Reibepunkte der Romantheorie des 19. Jahrhunderts dar. Die Vertreter/innen des bürgerlichen Realismus stießen sich vor allem an der zentralen Stellung, die das Theater in Goethes Bildungsroman einnimmt, welche man mit der Vermittlung bürgerlicher Werte – das

11 Die vom Autor wohl bewusst gesetzten Parallelen werden in der Forschung so häufig wahrgenommen und thematisiert, dass Kenneth Ober in seinem Eintrag zum *Pojaz* im *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture* bereits 1997 anmerkt, dass es eine Art Klischee geworden sei, sich bei der Untersuchung des *Pojaz* auf Goethes *Wilhelm Meister* zu beziehen. Vgl. Ober, 1905, S. 268.

12 Rolf Selbmann: *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans* (Münchener Universitätschriften. Reihe der Philosophischen Fakultät Bd. 23). München 1981, zugl.: München, Univ. Diss. 1978, S. 9.

13 Vgl. Sabina Becker: *Die »bürgerliche Epopöe« im bürgerlichen Zeitalter. Zur kulturgeschichtlichen Fundierung des Bildungs- und Entwicklungsromans im 19. Jahrhundert*. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 101 (2007), S. 61–86, hier S. 83.

14 *Wilhelm Meisters Lehrjahre* fungiert im 19. Jahrhundert nicht nur als Gattungsvorbild für den Bildungsroman, sondern als Muster für die gesamte Gattung »Roman«, vgl. dazu Hartmut Steinecke: *»Wilhelm Meister« und die Folgen. Goethes Roman und die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert*. In: Wittkowski Wolfgang (Hrsg.): *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*. Tübingen 1984, S. 89–111.

15 Vgl. Becker, *Epopöe*, S. 61.

»Ethos der Arbeit, des Fleißes, der Rechtschaffenheit, der Familie und der Genügsamkeit«¹⁶ – für unvereinbar hielt.¹⁷

Neben dem Theater als Ort der bürgerlichen Selbstfindung tritt in dem zum »Medium bürgerlicher Selbstreflexion«¹⁸ avancierten Bildungsroman des 19. Jahrhunderts auch das im *Wilhelm Meister* entwickelte Bildungsideal in den Hintergrund.¹⁹ Bildung wird schließlich zunehmend »mit der Idee eines sozialen Beitrags des Individuums«²⁰ zur nationalen Gemeinschaft verbunden und zielt daher in erster Linie auf den Erwerb von praktischen Fähigkeiten und Kompetenzen ab, die der bürgerlichen Gesellschaft zur Verfügung gestellt werden sollten.²¹ Der Stellenwert von Theater und Bildung im Entwicklungsprozess des Protagonisten im Roman Franzos' erscheint in einem realistischen Roman des späten 19. Jahrhunderts daher nahezu unzeitgemäß. Doch können diese Anachronismen aus der Bedeutsamkeit des Komplexes ›Bildung und Theater‹ im Kontext der jüdischen Emanzipation erklärt werden – schließlich bildet die jüdische Aufklärung und die damit verbundene Säkularisierungsbewegung einen eindeutigen Bezugspunkt des Romans.

7.1 Auf Bildungsmission in ›Halb-Asien‹

Georg Mosse hat in seinem breit rezipierten Werk *Jüdische Intellektuelle in Deutschland* die zentrale Rolle des humanistischen Bildungsbegriffs im Rahmen jüdischer Emanzipation herausgearbeitet.²² In der

16 Ebd., S.83.

17 Diese Skepsis gegenüber den *Lehrjahren* äußerte sich mitunter in regelrechten Polemiken gegen den Roman Goethes. So wettet etwa Karl Frenzel gegen das »Schwelgen in schönseeligen Empfindungen« Wilhelm Meisters, dessen »vielgeschäftiger, göttlicher Mußegang« so wenig hilfreich als Vorbild für das deutsche Volk sei, das »in harter Arbeit andere Aufgaben zu lösen hat, als ein Liebhabertheater einzurichten.« Karl Frenzel: *Das ›Moderne‹ in der Kunst*. In: Ders.: *Neue Studien*, Berlin 1868, S.1–25 hier S. 2–3, 10–11, 13–14, wieder abgedruckt in: Max Bucher [u. a.] (Hrsg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifest und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880* Bd. 2. Stuttgart 1975, S.108–110, hier S. 110.

18 Becker, *Epopöe*, S. 68.

19 Vgl. ebd., S.85.

20 Ebd., S.76.

21 Vgl. ebd., S.76.

22 Vgl. George L. Mosse: *Jüdische Intellektuelle in Deutschland. Zwischen Religion und Nationalismus*. Frankfurt a. M./New York 1992, 21f. (engl. Original unter dem Titel: *German Jews beyond Judaism*), S.20. Auch wenn Mosses Darstellung der Bildung als universales

Epoche der deutschen Aufklärung erfolgte die schrittweise Auflösung der realen und ›geistigen‹ Ghettomauern sowie die zunehmende Öffnung des Judentums für säkulares Wissen und den Austausch mit und Annäherung an die christliche Bevölkerung Deutschlands im Rahmen der *Haskalah*, der innerjüdischen Aufklärungsbewegung. Da das Bildungsideal, das sich im Rahmen der deutschen Aufklärung durchsetzte, Anspruch auf Universalität und Toleranz erhob – also die Überwindung von nationalen und religiösen Grenzen postulierte –, war diese Leitidee der Selbstverwirklichung via Bildungserwerb für das jüdische Streben nach Partizipation in der Mehrheitsgesellschaft äußerst anschlussfähig.²³ Damit bildete das aufklärerische Bildungsideal einen fixen Orientierungspunkt für »die Suche nach einem neuen jüdischen Selbstverständnis im Anschluß an die Emanzipation.«²⁴ Der Zusammenfall von jüdischer Emanzipation mit der Blütezeit der Aufklärung in Deutschland ist laut Mosse daher auch die Ursache für die Persistenz des humanistischen Bildungsideals im jüdisch-assimilierten Milieu weit über das 18. Jahrhundert hinaus.²⁵

Karl Emil Franzos war ein unbeirrbarer Anhänger und Verfechter dieses Bildungsideals und eine Verkörperung der deutsch-jüdischen Aufklärung.²⁶ In Zeiten des erstarkenden Antisemitismus sah er in der Verbreitung deutschen Bildungsguts das probate Gegenmittel. Die von ihm propagierte Anpassung an die deutschsprachige Bevölkerung sollte in erster Linie über Akkulturation durch Aneignung des deut-

Inklusionsmedium einigen Korrekturen unterzogen werden musste, so trägt sein Hauptargument, das klassische Bildungsideal sei wesentlicher Bestandteil des jüdischen Selbstverständnisses gewesen – zumindest bezogen auf bürgerliche Kreise –, nach wie vor. Dass Bildung auch Ausschlüsse und Marginalisierung von Juden perpetuieren konnte, ändert nichts daran, dass das Bildungsideal Teil der Identitätsdefinition assimilierter Juden wurde; vgl. zum Paradox des Bildungsideals, ihrem universalen Anspruch und Gleichheitspostulat und den realen exkludierenden Folgen durch Elitebildung Shulamit Volkov: *Ambivalenz der Bildung. Juden im deutschen Kulturbereich*. In: Dies.: *Das jüdische Projekt der Moderne*. München 2001, S.165–183, hier S. 167f. sowie S. 175. Vgl. zur jüdischen Affinität zum aufklärerischen Bildungsideal in Bezug auf die Berliner Salonkultur auch Kapitel 3.1.

²³ Vgl. Marion Kaplan: 1812. *The German Romance with Bildung begins with the Publication of Rahel Levin's correspondence about Goethe*. In: Gilman/Zipes, *Yale Companion*, S. 125.

²⁴ Mosse, *Jüdische Intellektuelle*, S. 23.

²⁵ Vgl. ebd., S. 21f.

²⁶ Leo W. Riegert: *Negotiating the German-Jewish. The uncomfortable writing of Karl Emil Franzos*. Univ. Diss., Minneapolis 2005, S.119 sowie Aschheim, *Brothers*, S. 27.

schen Bildungskanons erfolgen – nicht aber durch Konversion zum Christentum.²⁷ In einem dem Roman *Der Pojaz* vorangestellten biografischen Vorwort wiederholt Franzos sein Bekenntnis zur deutschen Kultur und Literatur und verknüpft dabei seine Biografie mit dem im Roman dargestellten Gegenstand, indem er seinen eigenen Lebensweg als (künstlerischen) Entwicklungs- und Bildungsprozess im Sinne Goethes beschreibt.²⁸ Die von Franzos propagierte Form der Akkulturation war in seinem Fall schon in der Elterngeneration vollständig vollzogen – der Vater stand als Bezirksarzt im Dienste der Habsburger-Monarchie und hatte sich, wie Franzos im Vorwort formuliert, »immer als eifriger Deutscher betätigt«. ²⁹ Als deutsch assimilierte Juden, so der Autor, hatte die Familie Franzos stets Außenseiterstatus in Franzos' Heimatdorf Czortkow im österreichischen Kronland Galizien (auf dem Gebiet der heutigen Westukraine und Teilen Polens gelegen). Franzos wird vom Vater von Kindesbeinen an auf ein Leben im Westen vorbereitet, eine Integration in die ansässige orthodoxe jüdische Gemeinde steht nicht zur Debatte.³⁰ Seinem Vater schreibt Franzos den wiederholt geäußerten Ausspruch zu: »Du bist deiner Nationalität nach kein Pole, kein Ruthene, kein Jude – du bist ein Deutscher«. ³¹ »Aber ebenso oft«, so Franzos weiter, habe der Vater ihm den Satz wiederholt: »Deinem Glauben nach bist Du ein Jude.« ³² Diese Formulierungen lassen auf ein Selbstverständnis Franzos' schließen, welches das Judentum exklusiv im Sinne eines religiösen Merkmals versteht, während für seine nationale Zugehörigkeit die Orientierung an der deutschsprachigen Kultur ausschlaggebend ist. An der Überzeugung der Vereinbarkeit von nationaler Identität als Deutscher und jüdischer Religionszugehörigkeit hielt der 1848 geborene Franzos bis zu seinem Tod 1904 fest – auch angesichts des massiven Anschwellens des Antisemitismus ab der Gründung des

27 Riegert, *Negotiating*, S. 9 sowie Karl Emil Franzos, *Vorwort zum Pojaz*. In: Ders.: P, S. 5–11, S. 5. Die Taufe zog Franzos nach eigener Angabe nie in Betracht, obwohl ihm dadurch erhebliche berufliche Nachteile entstanden, vgl. Franzos, *Vorwort*, S. 9.

28 Vgl. Riegert, *Negotiating*, S. 119.

29 Franzos, *Vorwort*, S. 6.

30 Vgl. ebd.

31 Ebd.

32 Ebd.

deutschen Kaiserreichs 1871.³³ Er war ein typischer Vertreter jenes jüdischen Bürgertums Deutschlands, das – nach der Analyse Mosses – an dem Ideal humanistischer Bildung und den damit verbundenen universalistischen Werten als Mittel zur Assimilation auch in einer Zeit festhielt, in der dieses Ideal in der deutschen Mehrheitsgesellschaft längst im Sinne eines überhandnehmenden exklusiven Nationalismus adaptiert worden war.³⁴

Franzos migrierte wie von seinem Vater vorgesehen bereits in seiner Jugend nach Westeuropa, die Herkunft aus Osteuropa sollte allerdings die literarische Karriere des Autors lebenslang bestimmen. Für seine ersten im osteuropäisch-jüdischen Milieu angesiedelten ›Ghettovellen‹, die Franzos 1872 in einem Band mit dem Titel *Die Juden von Barnow* zusammenfasste, fand er zunächst keinen Verleger. Der Durchbruch gelang ihm schließlich mit einer Reihe von Reiseberichten aus Osteuropa, die ab 1874 in der *Neuen Freien Presse* erschienen. 1876 fasste Franzos diese Berichte unter dem Titel *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*³⁵ zusammen und publizierte sie als seine erste Monografie bei Duncker und Humblot.³⁶ In sogenannten *Kulturbildern* – unter dieser Bezeichnung subsumiert der Autor die pseudo-ethnographischen Schilderungen seiner Reiseberichte – charakterisiert Franzos die Regionen am äußersten östlichen Rand Europas als ›rückständig‹ und ›unzivilisiert‹. Der von Franzos geprägte Begriff ›Halb-Asien‹, mit dem der Autor zeitlebens assoziiert wurde, ist hierbei die ›topographische Entsprechung zum inkriminier-

33 Für den historischen Hintergrund vgl. die Einleitung zu Kapitel 4.

34 Vgl. Mosse, *Jüdische Intellektuelle*, S. 35. Für Mosse stellt dieses Festhalten an einem historisch überkommenden Bildungsideal einen wesentlichen Grund für die Blindheit eines Gros des deutsch-jüdischen Bildungsbürgertums gegenüber der Gefährlichkeit des grassierenden Antisemitismus dar, vgl. ebd. Dieses oft pauschal mit deutscher Kultur assoziierte Ideal war allerdings bei vielen jüdischen Intellektuellen schon vor 1900 durch Dis-similationstendenzen abgelöst worden, die das Judentum nicht mehr vorrangig im Sinne religiöser Zugehörigkeit, sondern als distinktes nationales Merkmal verstanden, woraus sich alternative Identitätsentwürfe ableiten konnten (vgl. Kapitel 8.3.).

35 Das ursprünglich zweibändige Werk wurde von Franzos später zu einer ganzen Reihe mit dem Übertitel *Aus Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa* ausgeweitet.

36 Vgl. Karl Emil Franzos: *Mein Erstlingswerk. ›Die Juden von Barnow‹*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Geschichte des Erstlingswerks. Selbstbiographische Aufsätze*. Stuttgart [u. a.] 1894, S. 213–240.

ten Bewußtseinsstand der Halbbildung«,³⁷ den Franzos der Bevölkerung der östlichen Peripherie Europas attestiert.

Die Herkunft des Autors aus Galizien sollte für die Rezipient/inn/en eine besondere Authentizität seiner Beschreibungen dieser Region verbürgen.³⁸ Franzos gelang es damit, ein Alleinstellungsmerkmal im literarischen Feld für sich zu verbuchen, das von aus dem Westen stammenden Autoren nicht einfach nachträglich »eingeholt« werden konnte. Gleichzeitig distanziert sich Franzos durch die Betonung seiner westeuropäischen Sozialisation, seines »Deutschtums sowie der Konstruktion einer Linie sephardischer, aristokratischer Vorfahren – durch die er sich vom aschkenasischen Judentum Osteuropas absetzen konnte – von der Bevölkerung Galiziens und insbesondere von den (ultra)orthodoxen und chassidischen Juden Osteuropas«; mit dieser »quasi biographisch verbürgte[n] Beziehung zwischen Autor und erzählter Welt, die zugleich durch Vertrautheit und Distanz bestimmt ist«,³⁹ begründet Franzos seinen in diversen Vorworten formulierten Anspruch auf eine besondere Authentizität seiner Beschreibungen.

Auch seine exklusiv literarischen Werke siedelt Franzos – an seine Erfolge mit den Reiseberichten anschließend – zumeist in Osteuropa an. Er schöpft dabei vor allem aus dem für seine Verleger/innen (und Leser/innen) besonders »interessanten Stoffkreis«,⁴⁰ der Lebenswelt der sogenannten »Ostjuden« – so lautete die zeitgenössische Bezeichnung für die in Osteuropa angesiedelten orthodoxen, ultraorthodoxen und chassidischen Juden, die sich in der Wahrnehmung der Westeuropäer/innen vor allem durch die Segregation von der Umgebungsgesellschaft, schlechte ökonomische Verhältnisse und einen von strengen religiösen Regeln determinierten Alltag auszeichneten.⁴¹ Die osteuropäischen

37 Wagner, *Modernisierung*, S. 511.

38 Vgl. Max Kaiser: *Strategien im literarischen Feld. Karl Emil Franzos' Aus Halb-Asien und Deutsches Dichterbuch aus Österreich im Kontext. Mit einer Bibliographie der selbständigen und unselbständigen Publikationen Franzos'*. Univ. Dipl., Wien 2000, S. 25.

39 Kaiser, *Strategien*, S. 25. zur Franzos' Konstruktion seiner sephardischen Abstammung und der Abgrenzung von aschkenasischen Judentum Osteuropas vgl. auch Aschheim, *Brothers*, S. 27.

40 Franzos, *Geschichte*, S. 237.

41 Der zeitgenössische Terminus ist tatsächlich weit mehr als eine geografische Bestimmung; bei den westlichen assimilierten Juden lösten die ab den 1870er-Jahren verstärkten Migrationsbewegungen osteuropäischer Juden in den Westen Ängste vor einer Verstär-

Juden werden in Franzos' Werken teils ambivalent, teils negativ und jedenfalls häufig angelehnt an zeitgenössische Stereotypisierungen dargestellt. Das Ostjudentum ragt – auch wenn es immer wieder einzelne Ausnahmefiguren hervorbringt – in seinen Texten als längst überlebte Form des Judentums, gleichermaßen als ›Fossil‹, in die moderne Zivilisation: Die bildungsfeindlichen, fanatischen jüdischen Gemeinden aus Franzos' Osteuropa stehen allen Neuerungen und Einflüssen von außen ablehnend gegenüber, soziale Abweichungen und Verstöße gegen das religiöse Gesetz werden mit drakonischen Strafen belegt und damit jedes individuelle Bildungsstreben und jede mögliche Horizontöffnung im Keim erstickt. So zieht Franzos eine Unterscheidung zwischen ›guten‹ und ›schlechten‹ Juden ein: »›Good‹ Jews were those who sought *Kultur* and who where locked in struggle with their Orthodox elders.«⁴² Franzos trägt damit wesentlich zur Konstruktion des Negativ-Stereotypes des ›Ostjuden‹ als Gegenbild zum aufgeklärten ›Westjuden‹ bei. Aufgrund der Popularität seiner Werke war seine Perspektive auf das ›Ostjudentum‹ sehr geläufig. Die mit den Migrationsschüben ab den 1870er-Jahren diskutierte ›Ostjudenfrage‹ wurde teilweise sogar in der von ihm benutzten Terminologie abgehandelt. *Halb-Asien* wurde zum politischen Codewort für die generelle Verfassung der Juden Osteuropas. Auch in antisemitischen Kreisen, die Franzos' humanistischen Zielen entgegengesetzte Absichten hatten, verwendete man das von ihm geprägte Vokabular und seine Beschreibungen Osteuropas, um die eigene Sache zu unterstützen: »[...] [W]ithin the realm of German discourse about the Ostjuden, Franzos had systematized a stereotype

kung antisemitischer Ressentiments aus. ›Ostjude‹ entwickelte sich als oft despektierlich verwendete Bezeichnung, die von Deutschen wie westlich assimilierten Juden pauschal auf die mitunter als ›unzivilisiert‹ und ›rückständig‹ wahrgenommen osteuropäischen Juden und Jüdinnen angewandt wurde, die sich schon durch ihre traditionelle Kleidung und Haartracht von den Vertreter/inn/en der ›westlich‹ assimilierten Gemeinden unterschieden. Viele weitgehend assimilierte Juden Westeuropas begegneten den ›Ostjuden‹ mit milder Herablassung, wenn nicht gar offener Verachtung oder schämten sich angesichts der Glaubensgenoss/inn/en, die scheinbar so viele der traditionellen antisemitischen Klischees erfüllten, vgl. Aschheim, *Brothers*, S. 32–57. Vgl. auch Kapitel 5.3.

42 Aschheim, *Brothers*, S. 29.

more than he had contributed to enlightenment«,⁴³ so die kritische Einschätzung Steven Aschheims.

Als Abhilfe für den behaupteten niedrigen ›Zivilisationsgrad‹ der osteuropäischen Juden und ihre Diskriminierung durch die sie je umgebende Bevölkerung verschreibt Franzos stets das gleiche Remedium: Die Anpassung an die deutschsprachige Bevölkerung via Bildung.⁴⁴ Auch wenn Franzos den Juden aus dem Ghetto mit einer Mischung aus Sympathie und Abscheu gegenüberstand, fühlte er eine starke Verpflichtung gegenüber den osteuropäischen Glaubensgenossen »to elevate the pitiful creatures of the ghetto to a condition of Bildung.«⁴⁵ Die Protagonisten in seinen Erzählungen ›erlesen‹ sich daher nicht selten den Willen zum Ausbruch aus der streng religiösen Heimatgemeinde durch die Lektüre deutscher Klassiker.⁴⁶ Die Annäherungsversuche an die deutsche Kultur werden in Franzos' Werken allerdings als individuelle Entwicklungen präsentiert, die nicht etwa auf die gesamte jüdische Gemeinde übergreifen, sondern – im Gegenteil – im Milieu des osteuropäischen (ultra-)orthodoxen Judentums auf zahlreiche Hindernisse stoßen; häufig verzweifeln die Protagonisten am Fanatismus und der Engstirnigkeit ihrer Umwelt und finden ein tragisches Ende. Mit seiner Forderung nach Einhaltung tradierter religiöser Regeln, seiner räumlichen Isolation von der Umgebungsgesellschaft und dem darin sich äußernden Bestehen auf Partikularität verschließt sich das in Franzos' Literatur präsentierte osteuropäische Judentum dem aufklärerischen Vernunftgedanken; denn dieser beruht auf der theoretischen Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem, von Partikularität und Universalität.⁴⁷ So widersetzt sich das ›Ostjudentum‹ auch dem für Franzos

43 Ebd., S.31.

44 Vgl. Kaiser, *Strategien*, S. 41 sowie Riegert, *Negotiations*, S. 6. Damit stützt Franzos den unter westlich assimilierten Juden verbreiteten *kulturellen* Lösungsansatz für das *politische* ›Problem‹, das die ›Ostjuden‹ für die westlich assimilierten Juden repräsentierten. Aufgrund dieser Verwechslung von politischer und kultureller Sphäre war dieser Ansatz laut Aschheim von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Vgl. Aschheim, *Brothers*, S. 19.

45 Ebd., S. 28.

46 Vgl. etwa die frühe Novelle *Schiller in Barnow* (1876) von Karl Emil Franzos, in der sich ein polnischer Mönch, ein ruthenischer Schulmeister und ein armer Jude eine abgenutzte Kopie eines Bandes von Schiller-Gedichten teilen.

47 Vgl. Philip, *Eruv*, S. 175.

wesentlichen Entwicklungsschritt des Judentums in der Moderne: der jüdischen Emanzipation, welche die Bereitschaft zum ›Dialog‹ mit der Außenwelt zu ihrer grundsätzlichen Voraussetzung macht.

Auch im *Pojaz* ist die Schilderung der ›Ostjuden‹ in düsteren Farben gehalten. Die im Heimatdorf des Protagonisten Sender Glatteis – dem in Franzos' Schreiben immer wieder auftauchenden fiktionalen Ort Barnow – ortsansässigen Chassidim werden als »Mucker und Schwärmer, wilde phantastische Fanatiker, die zwischen grausamer Aszese (sic!) und üppiger Schwelgerei seltsam hin und her schwanken« (P, S. 44), charakterisiert; dem Rabbi, der unangefochtenen Autorität des Shtetls, gilt die deutsche Sprache als ›Gift‹, ihre Beherrschung als »Todsünde« (vgl. P, S. 157). Als er entdeckt, dass Sender die »fremden Zeichen« lesen kann, mit welchen sich »der Abfall in die Reihen Israels ein[schleicht]« (P, S. 166), droht er ihm mit der Verbannung aus der jüdischen Gemeinde. Durch diese Negativ-Charakterisierung der osteuropäischen Juden kann die Beschreibung des Bildungsstrebens des Protagonisten in »eine breite Schilderung der alten, widerständigen Welt«⁴⁸ eingebettet und so ein besonders starkes Gefälle zwischen ›halb-asiatischen‹ Zuständen und den Segnungen westlicher Bildung konstruiert werden. Aschheim urteilt über die Charakterisierung des Shtetls Barnow in Franzos Werk insgesamt: »The Jews of fictional Barnow (probably based on Franzos's home town Chortkow) were clearly backward, but this was merely a reflection of the greater backwardness of their hosts.«⁴⁹ Die polnischen und ruthenischen Figuren im Roman erscheinen teils in einem noch negativeren Licht als die ortsansässigen Juden und Jüdinnen. Franzos nimmt für sich die Urheberschaft des viel zitierten, ambivalenten Ausspruches »Denn – j e d e s L a n d h a t d i e J u d e n , d i e e s v e r d i e n t «⁵⁰ in Anspruch. Aschheim bemerkt dazu, dass Franzos wohl nicht ganz unschuldig daran war, wenn seine Leser/inn/en sich mehr auf die negativen Seiten der dargestellten ost-

48 Thomas Kirschner, ›... zu gerechterer Beurteilung der Verachteten‹. *Das Bild der Ostjuden im Werk von Karl Emil Franzos am Beispiel seines Romans Der Pojaz*. In: Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 17 (2003), S. 203–229, hier S. 211.

49 Aschheim, *Brothers*, S. 28.

50 Karl Emil Franzos: *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien. Erster Band*. Leipzig 1876, S. XXI.

europäischen Juden als auf deren Ursachen konzentrierten. Anders als viele der tatsächlich im osteuropäischen Shtetl aufgewachsenen Autoren wie Mendele Moicher Sformin und Samuel Agnon – die zwar auch oft harte Kritiker des Ghettos waren – identifizierte er sich nicht mit den Subjekten seiner Darstellungen: »For Franzos, the ›half-asien‹ Jews of Barnow – narrow, repressed, dirty – where objects of observation. Even in his most compassionate moments he wrote as an outsider looking in [...]«⁵¹

Die Bezugnahmen des Romans auf die jüdische Emanzipation sind leicht dechiffrierbar: Die Ansiedlung der Handlung des *Pojaz* in der Welt eines abgeschiedenen jüdischen Shtetls in Osteuropa ermöglicht es, den Bildungsprozess des Protagonisten als eine Art nachholender Assimilation zu schildern. Wesentliche Charakteristika des jüdischen Assimilationsprozesses, wie er in Deutschland bereits im Rahmen der jüdischen Emanzipation im 18. Jahrhundert durchlaufen wurde, werden von Franzos in abgewandelter Form auf den osteuropäisch-jüdischen Kontext übertragen und so neu in Szene gesetzt. Das deutsche Theater fungiert in diesem Prozess als eine Art ›Katalysator‹ für die Emanzipationsversuche Senders.

7.2 Jüdische ›Theatromanie‹

Schillers Versuche, das Theater als ›moralische Anstalt‹ zu denken, geben Aufschluss über die Herkunft der von Selbmann als »erstaunlich[...]«⁵² bezeichneten Verbindung von Theater und Bildung im Genre des Bildungsromans. Vor dem Hintergrund der Theaterkonzepte des 18. Jahrhunderts ist diese Verknüpfung aber im Grunde nicht weiter verwunderlich: Die im 18. Jahrhundert von aufgeklärten Intellektuellen etablierte Beziehung von Bildung und Theater beruht auf einem Verständnis des Theaters als (nationales) Medium der Bildungsvermittlung. Diese Verknüpfung von Bildung und Theater findet im Bildungsroman – allen voran in *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* – ihren Niederschlag in den Lebenswegen der Protagonisten. Der Konnex von

51 Aschheim, *Brothers*, S.29.

52 Selbmann, *Theater*, S.9.

Bildung und Theater im *Pojaz* ist jedoch nicht schlicht als Verweis auf die Genrevorlage *Wilhelm Meister* und die Traditionen des Bildungsromans zu verstehen, sondern kann darüber hinaus als Bezugnahme auf die große Theaterbegeisterung deutsch-jüdischer Bürger im 19. Jahrhundert gelesen werden.

Als ›jüdische Theatromanie‹⁵³ bezeichnet Greiner die Wiederholung der im 18. Jahrhundert das deutsche Bürgertum in der Phase seiner Emanzipation erfassenden Begeisterung für das Schauspiel. Diese Theaterbegeisterung im Milieu des jüdischen Bürgertums des 19. Jahrhunderts hat ihre Ursache nicht zuletzt darin, dass das Theater scheinbar das ideale Modell für die jüdische Emanzipation bot: Es versprach Partizipation an der herrschenden Kultur der Mehrheitsgesellschaft, forderte im Gegenzug jedoch nicht die Aufgabe der religiös-kulturellen Identität; durch das Schlüpfen in andere Rollen stellt es die Möglichkeit einer Transgression vor, in der gleichzeitig Differenz gewahrt werden kann.⁵⁴

Dieses Potenzial zur Transgression scheint auch den Reiz des Theaters für den Protagonisten des Romans auszumachen. Sender, der vom Rest der Welt weitgehend isoliert in Barnow aufwächst, kommt eines Tages durch Zufall mit dem Konzept des bürgerlichen Illusionstheaters in Kontakt. Die Charakteristika des Berufs ›Schauspieler‹, wie sie Senders Gewährsmann – ein *Meschumed*⁵⁵ – darstellt, rufen bei Sender unmittelbar Begeisterung hervor; das Schauspiel erleben erscheint dem Fuhrmannslehrling schließlich als einzigartige Möglichkeit zur beruflichen Verbindung seiner beiden Vorlieben, der Imitation seiner Mitmenschen und seinem Wandertrieb: »Herumfahren, die Leut' anschauen, ihnen ihre Narrenheiten abgucken und sie dann den anderen vormachen« (P, S. 58), so formuliert Sender seinen Traum vom Theater.⁵⁶ Senders Faszination steigert sich kurz darauf noch – infolge

53 Greiner, ›*Theatromanie*‹.

54 Vgl. Theisohn, *Eruv*, S. 184f.

55 Despektierliche Bezeichnung eines von der Religion – durch Säkularisierungstendenzen oder Taufe – abgefallenen und infolge ausgeschlossenen Gemeindemitglieds unter jüdisch Orthodoxen.

56 Zudem wird Sender vom *Meschumed* versichert, man könne als Schauspieler auf großem Fuß leben. Ökonomische Erwägungen werden für Senders Theaterbegeisterung aber in weiterer Folge keine große Rolle spielen, vgl. P, S. 57.

eines spontanen Besuchs einer Vorstellung des Shakespeare-Stückes *Der Kaufmann von Venedig* im Theater der bukowinischen Hauptstadt Czernowitz. Das Drama ist in den Augen Senders nicht nur eine exakte Darstellung des in Galizien verbreiteten Antisemitismus in historischem Gewand, sondern bringt mit der Figur Shylock das Leid des unterdrückten und von den christlichen Mitbürger/inn/en betroffenen Juden auf die Bühne.

Wenn Sender darauffhin seinen Plan, Schauspieler zu werden, zu seiner neuen ›Thora‹ erhebt (vgl. P, S. 69) und den Theatervorhang mit dem Parochet⁵⁷ in der Synagoge vergleicht, spiegelt sich darin die Aufladung von Kunst und Literatur mit religiösen Konnotationen in Bildungsdiskursen des 18. Jahrhunderts. Infolge der Säkularisierung im Rahmen der Aufklärung konnte das Theater teilweise die Funktion eines Religionsersatzes nicht nur für die deutsche Bildungselite, sondern auch für Teile der jüdischen Bevölkerung einnehmen.⁵⁸ Von seiner Theaterbegeisterung inspiriert vergleicht Sender seinen neuen Mäzen, den Czernowitzer Theaterdirektor Nadler, schließlich sogar mit Gott – wie dieser das jüdische Volk habe ihn Nadler nämlich »auf einen Berg hinaufgeführt und [...] von fern das gelobte Land gezeigt« (P, S. 113). Doch deutet sich in dieser Parallelisierung bereits an, dass Sender das Theater – wie Moses das verheißene Land – nie erreichen wird.⁵⁹

Zunächst aber erscheinen die Möglichkeiten von Grenzüberschreitung, die das bürgerliche Theater in mehrfacher Hinsicht bietet, zum Greifen nah. Das moderne Illusionstheater könnte Sender Gelegenheit verschaffen, in verschiedene Rollen – außerhalb der Shtetlgemeinde – zu schlüpfen und sich damit allerlei »fremde Repräsentationen anzueigenen«.⁶⁰ Das Ziel, Schauspieler am deutschsprachigen Theater zu werden, bedeutet darüber hinaus die Transformation Senders zu einem sogenannten ›Deutsch‹,⁶¹ die – mit einem sozialen Rollenwechsel ein-

57 Der hebräische Begriff Parochet (פְּרוּכֵת; dt. Thoravorhang) bezeichnet den Vorhang, der in der Synagoge das Heilige vom Allerheiligsten – den Thorarollen – scheidet.

58 Vgl. Volkov, *Ambivalenz*, S. 169.

59 Vgl. Passmore, Ashley A.: *Blut unserer Väter. Evolutionary Theory and Austrian-Jewish Literature of 1900*. Univ. Diss., Chicago 2007, S. 97.

60 Theisohn, *Eruv*, S. 184.

61 Als ›Deutsch‹ werden im Roman die deutsch-assimilierten Juden vonseiten der Orthodoxen bezeichnet.

hergehend – aus der Enge und Isolation der chassidischen Heimatgemeinde heraus und in die deutsche Hochkultur hinein führen soll.

Wie im Fall der Verkündigung der Zehn Gebote an Moses kommt jedoch auch für Sender das ›göttliche‹ Gesetz vor der Landnahme:⁶² Als Folge der Bedingungen, die der Theaterdirektor als Voraussetzung für die Schauspielkarriere definiert, werden Sender von nun an Überschreitungen der Grenzen des Bürgerlichen rigide untersagt. Keineswegs dürfe er sich sofort in das heiß erwartete »lustige, unsichere Leben« (P, S. 66) der umherziehenden Schauspieltruppe stürzen, dessen Vorstellung zunächst gerade einen Großteil der Anziehungskraft des Theaters für den Schauspielbegeisterten ausgemacht hatte. Des Weiteren gelte das Erlernen der deutschen Hochsprache als Voraussetzung für den Schauspielberuf: »Bleibe zwei Jahre an einem Ort und lerne Deutsch – das ist das Wichtigste – lesen, schreiben, sprechen [...]« (P, S. 66), formuliert der Schauspieldirektor die Berufsanforderungen.

Das »lustige, unsichere Leben« als wandernder Schauspieler erscheint Nadler offensichtlich geradezu als Gefahr für den werdenden Schauspieler,⁶³ ohne dass er dies näher begründet. Im zeitgenössischen Kontext ist die Problematik des Schauspielberufes den westlichen Leser/innen vermutlich evident: Als ›fahrendes Volk‹ galten die Schauspieler aus bürgerlicher Perspektive lange Zeit als moralisch verwahrlost, wenn nicht sogar sittengefährdend.⁶⁴ Im Rahmen der Bemühungen um die Errichtung eines stehenden Nationaltheaters im 18. Jahrhundert wurde der bisher deklassierte Berufsstand der Schauspieler/innen einer neuen Disziplin unterworfen: Das Ende des Vagantenlebens der zumeist mit Wanderbühnen umherziehenden Schauspieler war eines der zentralen Anliegen der Reformen/innen. Die Wanderbühnen sollten durch

⁶² Zu dieser im 19. Jahrhundert zu einer speziellen Problematik gewordenen Charakteristik des Judentums vgl. Philipp Theisohn: *Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 213–216.

⁶³ Darauf deutet jedenfalls die Beifügung »Um Gottes willen nicht!«, mit der Nadler die Option des ›lustigen Vagantenlebens‹ belegt, siehe P, S. 66.

⁶⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel 1999, S. 107. Allgemein zur sozialen Randstellung fahrender Künstler vgl. Anna Lipphardt: *Spielraum des Globalen. Deutschland und der Zirkus*. In: Richardt, Ulfried (Hrsg.): *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Heidelberg 2008, S. 159–178, hier S. 168.

stehende Einrichtungen ersetzt und auf der Bühne sollte ein von allen Regionalismen bereinigtes Deutsch gesprochen werden.⁶⁵ Die vorgesehenen Veränderungen zielten nicht zuletzt auf eine ›Moralisierung‹ der Schauspieler ab. Die Festlegung des Schauspielerstandes auf bürgerliche Werte war für die Pläne zur Errichtung des Nationaltheaters von besonderer Bedeutung, da die Schauspieler/innen nur so der ihnen zugedachten Rolle nachkommen konnten, das Theater als ›bürgerliche Erziehungsanstalt‹ zu etablieren, um damit zur Bildung einer einheitlichen, kulturellen Basis im Dienst der angestrebten nationalen Vereinigung Deutschlands⁶⁶ beizutragen.⁶⁷ Durch die seitens Nadler eingeforderte Phase der Sesshaftigkeit während der Zeit der Bildung soll sich Sender gegen die Auswirkungen des schauspielerischen ›Wanderlebens‹ moralisch wappnen.

Eine weitere Parallele zwischen den vorgesehenen ›Verbesserungen‹ der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert und den Forderungen, die Nadler Sender vermittelt, ist die Festlegung auf den literarischen Text, die vehement vonseiten der für ein Nationaltheater Engagierten gefordert wurde.⁶⁸ Diese Forderung zielte auf die Untersagung des bis dahin gängigen Extemporierens auf der Bühne und damit eine weitgehende Transformation der zeitgenössischen Schauspielpraxis⁶⁹ ab. Dieser Vorbehalt gegen Improvisation auf der Bühne steht im Zusammenhang mit dem Ruf nach der Verbannung der komischen Hanswurst-Figuren von der Bühne, die den Aufklärer/inn/en als Inbegriff der Sitten- und Geschmackslosigkeit galt.⁷⁰

Sender wird vom Theaterdirektor Nadler auch mit der Funktion des ›Autors‹, als »[d]er Mann, der alles ersonnen und die Worte aufgezeichnet hat«, (P, S. 65) als geistiger Urheber eines Werkes vertraut gemacht.

65 Vgl. Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne*. München 2005, S. 357–375.

66 Vgl. Fischer-Lichte, *Geschichte*, S. 87, S. 110 und S. 113.

67 Vgl. ebd., S. 109f. Während die Versuche, das Theater als ›moralische Anstalt‹ im Sinne Schillers zu verwirklichen, tendenziell am mangelndem Interesse des Publikums scheiterten, erzielte man bei der Integration der Schauspieler in die bürgerliche Gesellschaft wesentliche Erfolge, wodurch sich nicht zuletzt eine neue Schauspielkunst und -theorie entwickeln konnte, vgl. ebd., S. 114f.

68 Vgl. ebd., S. 90.

69 Vgl. ebd., S. 90–91.

70 Vgl. ebd., S. 91–92.

Auf den Vorschlag Senders, die Handlung des Shakespeare-Stückes zu verändern – insbesondere die eindrücklich dargestellte ›Rachsucht‹ Shylocks gegen Ende des Stückes will Sender adaptieren, aus Sorge, die Szene könnte judenfeindliche Ressentiments fördern –, entgegnet Nadler: »[S]o hat es der Dichter vorgeschrieben!« (P, S. 65) Auf Senders Anregung, wenigstens den Schluss des Stückes zu ›verbessern‹, versetzt Nadler: »Da sei Gott vor! [...] Vielleicht siehst Du einmal ein, was das für eine Sünde wäre [...]« (P, S. 66) Mit diesen Einwänden gegenüber Senders Adaptions-Vorschlägen wird das Prinzip der Texttreue und damit die Verbannung des Extemporierens gegenüber Sender wiederholt, dessen eigene ›Kunststücke‹ bisher gerade auf solchen Improvisationen beruhten. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte der junge Sender sein außergewöhnliches Nachahmungstalent vor allem dazu genutzt, seinen Gemeindemitgliedern Streiche zu spielen und die heimischen Autoritäten durch Imitationen in ein komisches Licht zu setzen. Sender steht mit seinen mithilfe seiner Imitationskünste ausgeführten Streichen und kleinen Schurkereien der ambivalenten mythologischen Figur des Tricksters nahe, die wiederum als »Strukturfigur«⁷¹ für die regional variierenden Hanswurst-Typen dient, deren Erfolg nicht zuletzt auf der Durchsetzung des Bühnenspiels mit extemporierten Passagen beruhte. Bezeichnend für die komischen Episoden, in deren Rahmen Senders Streiche im ersten Drittel des Romans beschrieben werden, ist die »doppelte Funktion des Wohltäters und des Narren«,⁷² die Sender hier einnimmt, die auch die Figur des Tricksters kennzeichnet: Oft sind es illegitime Autoritäten, religiöse Fanatiker und Kriminelle, die Sender durch seine Imitationskünste zum Besten hält, und nicht selten werden dadurch unschuldige Opfer vor deren Machenschaften geschützt. Der Begründer der analytischen Psychologie Carl Gustav Jung rückt den Trickster in die Nähe des Grotesken und stellt ihn in eine Genealogie von Teufel und Hanswurst sowie in jene der karnevalesken ›Narrenfeste‹ des Mittelalters und der *Commedia dell'Arte*.

71 Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs* Bd.1. *Schauspielstile*. Leipzig 2012.

72 Paul Radin [Karl Kerényi und Carl Gustav Jung]: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*. Zürich 1954, S.721.

Durch den Beinamen ›der Pojaz‹ wird Sender noch einmal *direkt* in Bezug zur Genealogie der Hanswurst- und Harlekin-Figuren auf den Wanderbühnen des 18. Jahrhunderts gestellt. Diese reicht bis zu den komischen Figuren der *Commedia dell'Arte* zurück, welche durch Übersetzungen aus dem Italienischen zu Beginn des 18. Jahrhunderts ihren Weg auf die deutschsprachigen Wanderbühnen gefunden hatten.⁷³ Der Erzähler lässt das Lesepublikum schon zu Beginn des Romans wissen, dass es sich bei dem Begriff *Pojaz* um das »korrumpierte Wort für ›Bajazzo‹« (P, S.12) – eine damals geläufige Bezeichnung für eine clowneske Unterhaltungsfigur – handle. Was er nicht erwähnt, wohl aber mitgedacht werden sollte, ist die Etymologie des Begriffs: Bajazzo leitet sich von *pagliaccio* ab, womit eine der witzigen *Zannifiguren*, also Dienerfiguren, der *Commedia dell'Arte* bezeichnet ist.⁷⁴

Nadlers Programm für Senders Ausbildung zum Schauspieler bedeutet aber nicht nur dessen Verabschiedung vom Trickster-Typus und seinen Improvisationskünsten; sie sprechen ihn überdies als jüdischen Aspiranten für die Assimilation an das deutschsprachige Bürgertum an. Die im 18. Jahrhundert geplanten Reformen zur Hebung des Ansehens des Schauspielstandes überschneiden sich in vielem mit dem Projekt der *bürgerlichen Verbesserung der Juden* – so der Titel der richtungsweisenden Schrift Wilhelm Dohms von 1781, die für die Ausdehnung der allgemeinen Bürgerrechte auf die Juden plädierte. Als Voraussetzung für diese rechtliche Besserstellung sah die aufgeklärte Beamtenelite der deutschen Länder neben der Übernahme des Bildungsideals der Aufklärung das Erlernen der deutschen Sprache durch die in der Mehrzahl Jiddisch sprechenden Juden, die säkulare Erziehung der Kinder und schließlich die Anpassung an die sich entwickelnde bürgerliche Vorstellung von ›Sittlichkeit‹ vor.⁷⁵ Zudem versuchte man die Änderung der Berufsstruktur der vorwiegend im Kleinhandel beschäftigten jüdischen

73 Vgl. Fischer-Lichte, *Geschichte*, S.71.

74 Vgl. Karl Riha: *Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands*. Frankfurt a.M. 1980, S.35.

75 Vgl. Volkov, *Verbürgerlichung*. In den meisten dieser Fragen herrschte weitestgehend Konsens zwischen den Vertretern der jüdischen Aufklärung und dem christlichen Bildungsbürgertum, vgl. ebd. S.119.

Bevölkerung hin zu ›produktiveren‹ Beschäftigungen voranzutreiben.⁷⁶ Während der Kleinhandel – insbesondere in Form des ›Hausierens‹ – mitunter ausgedehnte Reisetätigkeit mit sich brachte, würden die ›produktiven‹ Tätigkeiten die Ausübenden an einen bestimmten Ort binden und damit nicht zuletzt besserer polizeilicher Kontrolle unterwerfen.⁷⁷

Die Überschneidungen der Forderungen an die jüdische Minderheit mit jenen an die randständige soziale Gruppe der fahrenden Schauspieler/innen ist nicht weiter überraschend, da es sich in beiden Fällen um Projekte zur Integration marginalisierter Bevölkerungsgruppen im Rahmen eines Nationsbildungsprozesses handelt. Letztere entfalteten sich in den auf dem späteren Territorium Deutschlands gelegenen Ländern aufgrund der fehlenden politischen Einheit zunächst vor allem auf kulturellem Feld. Die Aufnahme in das nationale Kollektiv und die damit verbundenen Rechte und Pflichten setzten bei Juden und Jüdinnen wie bei Schauspieler/inne/n die Bereitschaft voraus, Teil der Trägerschicht der sich bildenden Nation zu werden, sich mithin als ›Bürger/innen‹ zu definieren.

Der Weg zum Schauspieler entpuppt sich für Sender damit als verordnetes *Bildungsprogramm* – ihm wird nicht nur die Erarbeitung der Grundlagen der Schauspieltheorie, sondern mit dem Erlernen der deutschen Sprache auch ein Lektürepensum auferlegt, das in erster Linie Werke der deutschen Klassik umfasst (allen voran Schiller und Lessing, Goethe gilt Nadler als ›zu schwierig‹ für Sender).⁷⁸ Dieses Bildungsprogramm ist wiederum als Aufforderung zur Verbürgerlichung und – im Einklang mit den Konzepten der Aufklärer/innen – als »Assimilations-

76 Vgl. ebd. Volkov, *Verbürgerlichung*, S. 116–119.

77 Behördlicherseits wurde der mobile Handel oft als Sicherheits- und Ordnungsrisiko eingestuft, Sigrid Wadauer: *Ins Un/Recht setzen. Diffamierung und Rehabilitierung des Hausierens*. In: Nicole Coline und Franziska Schößler (Hrsg.): *Das nennen Sie Arbeit? Der Produktivitätsdiskurs und seine Ausschlüsse*. Heidelberg 2013, S. 103–124, hier S. 105.

78 Von Nadler erhält Sender später ein Buchpaket mit einem instruktiven Brief. Das Paket umfasst: »eine deutsche Sprachlehre zum Selbstunterricht, eine kleine Weltgeschichte, ein Lehrbuch der Geographie, ein Rechenbuch, ein[en] Briefsteller, ein Lesebuch für Gymnasien und ein[en] ›Katechismus der Schauspielkunst‹« – der Brief führt eine genaue Reihenfolge auf, in der die Lektüre zu erfolgen hat und sieht ferner vor, dass Sender seine bereits begonnene Buchlektüre erst nach der Aneignung der Grundlagen aus den mitgesandten Büchern wieder aufnimmt. Dann solle zunächst Schiller oder Lessing gelesen werden, die Lektüre von Goethe und Shakespeare untersagt Nadler Sender fürs Erste, vgl. P, S. 133.

auftrag«⁷⁹ an das deutsche Bürgertum lesbar: Beide Aufträge richten sich an Sender sowohl als Juden als auch als werdenden Schauspieler. Als Voraussetzung für die ersehnte Transgression auf der Bühne fordert Nadler die Unterbindung von Grenzüberschreitungen im Alltag, denn Bildung und Wanderschaft scheinen – ganz anders als in Goethes *Meister*-Romanen – grundsätzlich nicht vereinbar. Senders außerordentliches schauspielerisches Talent lässt sich in Verbindung mit diesem Transformationsziel, das Sender sofort kritiklos internalisiert, als Assimilationswunsch, aber auch als besondere Befähigung zur Assimilation lesen. Doch wird das Verbürgerlichungsprogramm Sender letztlich nicht zum ersehnten Bühnenerfolg, sondern – wie auch der schuldbewusste Theaterdirektor Nadler gegen Ende der Romanhandlung erkennen muss – in den frühen Tod führen.

7.3 Zwischen Genie und komischer Figur

Der Senders Streichen gewidmete Teil des Romans (Kapitel drei bis sechs) weist keinen durchgängigen Handlungsbogen auf; in seiner Episodenhaftigkeit vereint er einige typische Aspekte des Schelmenromans, wobei der Schelm wiederum mit der Figur des Tricksters verwandt ist. Sobald sich Sender unmittelbar nach dem Theaterbesuch in Czernowitz dem »hohen Ziele« (P, S. 12) verschreibt, dynamisiert sich die Handlung des Romans zusehends und folgt ab diesem Zeitpunkt mehrheitlich dem Schema des Bildungs- und Entwicklungsromans. Die in den ersten Kapiteln erfolgte Charakterisierung Senders als lustige Figur setzt sich nach seiner »Berufung« zum Bühnenschauspieler in veränderter Weise fort: Senders zunächst »unkontrolliert« eingesetztes Schauspielertalent⁸⁰ soll mithilfe Nadlers in geregelte Bahnen gelenkt, verfeinert und den Ansprüchen des bürgerlichen Illusionstheaters adaptiert sowie Sen-

79 Wagner, *Modernisierung*, S. 515.

80 Sender wird vom Erzähler als »immer lustig, nicht immer harmlos, voll von Posen und Tücken« (P, S. 51) charakterisiert. Seine Neigung zu Nachahmungen und Narrenstücken äußert sich in improvisierten Darstellungen von Bewegungs- und Sprachcharakteristiken, die seine Umwelt in Erstaunen versetzen, zum Lachen bringen oder im Rahmen von Täuschungsmanövern eingesetzt werden. Seine Improvisationen trägt Sender in der jiddischen Sprache seines Publikums und außerhalb eines theatralen Rahmens vor.

ders – von ihm unbekanntem Vater ererbter – und daher naturgegebener Imitationstrieb in Kultur überführt werden. Gerade dadurch aber gewinnt der als überaus schauspielbegabt beschriebene Sender Züge einer komischen Figur, die sich von seiner vorangehenden Darstellung als gewitzter Trickster oder Picaro unterscheidet. Waren Senders Schelmenstreiche – durch die er seine Opfer nicht selten der Lächerlichkeit preisgab – immer von überlegener Intelligenz und herausragendem Witz gezeichnet, droht nun der Spaß der Leserschaft des Romans auf Kosten des Protagonisten zu gehen. Denn sobald er sich einer ihm weitgehend unbekanntem bürgerlichen Kultur anzupassen versucht – womit der Assimilationsprozess anhebt –, läuft Sender Gefahr, selbst als lächerliche Figur zu erscheinen.

Schon bei Senders erstem Theaterbesuch wird deutlich, welche Effekte durch seine Reaktionen auf die ihm unbekanntem Welt außerhalb des Shtetls erzielt werden. Sein begrenzter Wissenshorizont bewirkt, dass er das auf der fiktionalen Ebene angesiedelte Bühnengeschehen als realen Vorgang interpretiert. Dass Sender versucht mittels Zwischenrufen in die Handlung des Stückes einzugreifen, um so das sich auf der Bühne vollziehende Unrecht an Shylock abzuwenden, löst beim Rest des Publikums Heiterkeit aus. Zwar entspringt die unfreiwillige Komik der bisherigen Isolation Senders von weltlichem Wissen – weshalb sie auch als satirische Kritik an der Weltferne der Chassidim und an ihrer Feindlichkeit gegen säkulare Bildung gelesen werden können –, das ändert aber nichts an dem Umstand, dass Sender durch seine Naivität immer wieder zum Lachanlass wird oder gar Sanktionen befürchten muss.⁸¹ Der Eindruck der Lächerlichkeit verstärkt sich noch durch den Bildungseifer, den Sender im Zuge seiner ›Theatromanie‹ entwickelt. Spätestens hier beginnen sich an Sender Züge zu zeigen, die den ab dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Lokalpossen auf-

81 Sein Verhalten ruft nicht nur mehrfach belustigte Reaktionen und Lachen beim Rest des Publikums hervor, retrospektiv urteilt Sender auch, dass es ihm »vielleicht schlecht gegangen wäre«, hätte er seinen letzten empörten Ausruf – «So ein Unrecht! [...] Das kann ich nicht länger anschauen!» – nicht erst kurz nach Ende des Stückes ausgestoßen, als das restliche Publikum sich bereits von den Stühlen erhoben hatte, siehe P, S. 65.

tretenden Typus des Bühnenjuden auszeichnen.⁸² Dieser feststehende Bühnencharakter steht in der Nachfolge der komischen Figuren wie Hanswurst und Pickelhering,⁸³ die man im 18. Jahrhundert im Zuge der Theaterreformen von den Bühnen verbannte.⁸⁴ Deren Funktion als publikumswirksamer Lachanlass, welcher als »Ventil« für »Selbstbeschränkungen«⁸⁵ diene, die breiten Bevölkerungsschichten im Rahmen des Verbürgerlichungsprozesses auferlegt wurden, übernahmen die ›Salonjuden‹ in vieler Hinsicht von den komischen Hanswurstfiguren. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Ableitung des titelgebenden Beinamens des Protagonisten von der Bajazzo-Figur aus der *Commedia dell'arte* noch einmal an Bedeutsamkeit: Der zentrale Wesenszug des *pagliaccio* ist schließlich sein Hang zur schlechten Imitation. Der *pagliaccio* als »linkischer Nachäffer«⁸⁶ wird für seine scheiternden Nachahmungen anderer Figuren (etwa gekonnten Jonglage-Darbietungen) mit Prügeln bestraft,⁸⁷ wie auch die ›Bildungsjuden‹ und ›Salonjüdinnen‹ für ihre ›schlechte Nachahmung‹ bürgerlichen Habitus sanktioniert werden.

Intradiegetisch drückt sich an manchen Stellen des Romans ein Bewusstsein für die Möglichkeit aus, dass Sender außerhalb der Grenzen des Ghettos zum Lachanlass werden könnte.⁸⁸ Angesichts von Senders schauspielerischen Bemühungen mutmaßt etwa sein zwischenzeitlicher Förderer Pater Marian: »Es ist ja alles noch roh [...] und würde auf der Bühne wahrscheinlich ausgelacht werden, – die eckigen Gesten, die unreine Aussprache! [...]« (P, S. 266). Wie in den Lokalpossen ist also im *Pojaz* »der Zusammenhang von abweichenden Sprach-

82 Mit Hilfe der Beispielbriefe aus dem Briefsteller, den ihm Nadler mit der Auflage, sie »nur als Muster« (P, S. 133) zu verwenden, zukommen hat lassen, verfasst Sender ein Schreiben an seinen Mäzen. Das wörtlich wiedergegebene Ergebnis erscheint sehr bemüht, wirkt durch den übermäßigen, teils unsinnigen Gebrauch der gestelzten Formulierungen aus dem Briefsteller lächerlich, vgl. P, S. 135f. Genau diese Hyperkorrektheit und die versatzstückartige, mechanische Verwendung von Zitaten und Phrasen als vermeintlicher Ausweis höherer Bildung – welches das Scheitern an der Aneignung »echter« *Bildung* der jüdischen Figuren demonstrieren soll – sind typische Merkmale der antisemitisch grundierten Judenfiguren der Lokalpossen.

83 Vgl. Bayerdörfer, ›*Harlekinade*‹, S. 94.

84 Vgl. Kapitel 6.5.

85 Fischer-Lichte, *Geschichte*, S. 79.

86 Riha, *Commedia dell'arte*, S. 35.

87 Vgl. ebd., S. 35.

88 Vgl. Richter, *Sprache*, S. 251.

mustern und möglicher Diffamierung bewusst«⁸⁹ (zumindest der Figur des Paters, welcher eine Außenperspektive auf die jüdische Gemeinde einnimmt) und wird intradiegetisch reflektiert. Richter kommt zu dem Schluss, dass es für Franzos einfach gewesen wäre, diesen Zusammenhang im *Pojaz* zu aktualisieren und aus dem Sprachverhalten der jüdischen Figuren zusätzlich komisches Potenzial für seinen Roman zu schlagen.⁹⁰ Im zeitgenössischen Kontext würde bereits »eine geringfügige idiomatische Charakterisierung«⁹¹ genügen, um die Figuren im *Pojaz* als ›Ostjuden‹ zu markieren, abzuwerten und der Lächerlichkeit auszusetzen.⁹² Dahingehende Versuche unterbleiben aber im *Pojaz* weitgehend. Die komische Qualität von Senders Rede wird vom Erzähler lediglich umschrieben, nicht aber in direkter Rede wiedergegeben.⁹³

Von seinem ersten Lehrer, dem strafversetzten Soldaten Wild, übernimmt Sender seinen tirolerischen Akzent. In Verbindung mit den jiddischen Ausdrücken, auf die er aufgrund seiner noch mangelnden Sprachkenntnisse im Deutschen zurückgreifen muss, wirkt seine Rede »unbeschreiblich [...] komisch« (P, S. 82). »Senders Rede hörte sich so an, als wenn ein Tiroler den Dialekt der polnischen Juden sprechen würde« (P, S. 82), beschreibt der Erzähler das eigenwillige Sprachgemisch. Wiedergegeben wird Senders Sprache aber nur in einer winzigen Probe: »Oper ichch pitte Sie, pin ichch ein geporener Deutsch?« (P, S. 82), entrüstet sich Sender, nur halb im Ernst, als Wild während des Deutschunterrichts wieder einmal von einem Lachkrampf geschüttelt wird.

89 Ebd., S. 252.

90 Vgl. ebd., S. 251.

91 Hans-Peter Bayerdörfer: *Das Bild des Ostjuden in der deutschen Literatur*. In: Herbert A. Strauss und Christhard Hoffman (Hrsg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München 1985, S. 211–236, hier S. 216.

92 Vgl. ebd.

93 Im Text werden alle Formen der Abweichung von hochsprachlicher Syntax und Grammatik peinlich genau vermieden. Die Dialoge der Figuren werden im Text auf Hochdeutsch wiedergegeben, wiewohl aus den Romanzusammenhängen und einzelnen, in der Erzählerrede wiedergegebenen jiddischen Ausdrücken eindeutig hervorgeht, dass sich die meisten der Romanfiguren auf Jiddisch unterhalten. Die Figurenrede der jüdischen Figuren wird nicht durch Merkmale charakterisiert, die vom Hochdeutschen abweichen, wie es in den Lokalpossen oder aber auch in zeitgenössischen Bildungsromanen wie Gustav Freytags *Soll und Haben* oder Wilhelm Raabes *Hungerpastor* der Fall ist, vgl. Richter, *Sprache*, S. 237–254.

Nicht nur der Verzicht auf eine idiomatische Charakterisierung, auch der tragische Zug, mit dem die Figur Sender Glatteis ausgestattet ist, distanziert den Protagonisten des *Pojaz* vom notorischen Typus des ›Salonjuden‹.⁹⁴ Der tragische Aspekt seiner Geschichte verleiht dem Protagonisten schließlich heroische Züge, die intradiegetisch explizit thematisiert werden, wenn der Erzähler gleich in den einleitenden Worten Heldenstatus für den Protagonisten einfordert:

Der Held dieser Geschichte – und zwar in Wahrheit ein Held, wenn man diese Bezeichnung nicht einem Menschen, der mit Aufgebot aller Kraft leidvoll nach einem hohen Ziele ringt, ungerecht weigern will – hatte auch einen heroischen Vornamen. [Sender ist die Kurzform von Alexander, Anm. K.K.] (P, S.12)

Das erzählerische Manöver der augenscheinlichen Antizipation eines Widerstands gegen die Zuschreibung eines Heldenstatus an den Protagonisten ist möglicherweise dem Umstand geschuldet, dass Sender bezeichnenderweise genau jene Lücke besetzen soll, die sich im Rollenrepertoire der jüdischen Figuren auf der zeitgenössischen Bühne findet: Der jugendliche Held (und zumeist Liebhaber), der sich über alle Widerstände hinwegsetzt oder eben daran tragisch scheitert, ist ein Rollenfach, das jüdischen Figuren auf der Bühne nicht zugestanden wird.⁹⁵ Der Heldenstatus des *Pojaz* wird unmittelbar nach seiner Einforderung durch die Charakterisierung des Nachnamens des Protagonisten seitens des Erzählers jedoch gleich wieder eingeschränkt: »Min-

⁹⁴ Der Zug ins Tragische kündigt in der bereits zu Beginn des Romans wiedergegebenen Herkunftsgeschichte Senders an – der an der Pest erkrankte Vater verscheidet am Wegesrand, kurz bevor die Mutter im Kindbett stirbt; dieser tragische Aspekt von Senders Herkunft und Leben wird über Strecken des Romans zunächst von komischen Elementen ganz überlagert oder, nach der Entscheidung für das Theater, durch die vielen Widerstände in der chassidischen Gemeinde gegen sein Bildungsstreben zumindest ausgeglichen. Gegen Ende des Romans tritt die Tragik von Senders Geschick zunehmend in den Vordergrund.

⁹⁵ Vgl. Bayerdörfer/Fischer, *Vorwort*, S.9. Die gängige Theaterpraxis scheint auf diese Weise einem Vorurteil zu folgen, das Richard Wagner in seiner notorischen Schrift *Das Judentum in der Musik* (1869) formuliert: Ein jüdischer Schauspieler als Held oder Liebhaber am Theater riefte unmittelbar den Eindruck von Lächerlichkeit hervor. Vgl. JidM, S.14. Auf das Genre *Roman* bezogen ist *Der Pojaz* allerdings keine Ausnahme – im Rahmen der epischen Gattungen sind im Unterschied zur Dramatik jüdische Helden durchaus möglich.

der heldenhaft klingt sein Zuname: *Glatteis*, den irgendein Zufall oder die Laune eines Beamten seinem Großvater zugeteilt hatte.« (P, S. 12). Wiewohl die Eigentümlichkeit des Nachnamens Senders vom Erzähler durch die staatliche Willkürpraxis bei der Vergabe der Zunamen an die Juden des Habsburgerreiches erklärt wird,⁹⁶ erscheint dieser im Rahmen der Handlung des Romans durchaus motiviert; er lässt etwa Assoziationen Senders mit einer slapstickhaften Figur zu, die rutschend über das ›Glatteis‹ der für ihn unverständlichen bürgerlichen Konventionen Richtung Bildungsziel fortstolpert.⁹⁷ Somit ist mit diesen einleitenden ›Namensstudien‹ bereits in den ersten Absätzen des Romans das Spannungsfeld zwischen Komik und Tragik, Lächerlichkeit und Heldenhaftigkeit abgesteckt, in dem Sender sich über den Verlauf der gesamten Romanhandlung hinweg bewegen wird.

Erneut vom komischen Pol seiner Persönlichkeit entfernt wird Sender durch das enorme künstlerische Potenzial, das ihm nicht nur vonseiten des Theaterdirektors Nadler zugeschrieben wird, womit der Abstand zur lächerlichen Figur des ›Salonjuden‹ abermals vergrößert wird; dieser Typus fällt durch seine ›jüdische Natur‹ schließlich stets wieder auf die alten stereotyp jüdischen Züge zurück und hat schon deshalb keine Chance auf tatsächliche Entwicklung. An Sender zeigt sich hingegen von Anfang an ein überragendes künstlerisches Talent, das unter dem Signum des Genialen auftritt. Entsprechend dem zeitgenössischen Geniegedanken⁹⁸ wird dieses Talent als Naturgabe präsentiert, die bloß noch durch entsprechende Übung verfeinert werden müsse. Die Charakterisierung Senders als künstlerisches (Natur-)genie lässt sich als Einwand interpretieren gegen das die Literatur des 19. Jahrhunderts durchziehende Stereotyp der jüdischen Unfähigkeit zum Kunstschaffen. Ein jüdisches Genie gilt in den zeitgenössischen anti-

96 Franzos war sich dieser Praxis nicht nur bewusst, sondern kritisierte sie scharf in einer eigenständigen Schrift, vgl. Karl Emil Franzos: *Namensstudien*. Neudr. der Fassung von 1888. Hannover 2010.

97 Diese Deutung des Namens wird auch durch den Umstand gestützt, dass Eis eine wichtige Rolle beim scheiternden Migrationsversuch Senders in den Westen spielt. Der zugefrorene Fluss Dniester, also das (tückenreiche, aber überbrückbare) Glatteis, wird im Eisstoß aufbrechen und durch die Zerstörung der Brücke den Fluss unpassierbar machen.

98 Vgl. Schmidt, *Geschichte Bd. 2*.

semitischen Diskursen als Widerspruch in sich.⁹⁹ Helen Ferstenberg bezeichnet Franzos' Roman daher als »plea for the legitimacy of the Jewish artist and for the recognition of Jewish artistic talent.«¹⁰⁰ Das scheint insbesondere vor dem Hintergrund plausibel, dass die Schauspielerei im 19. Jahrhundert zunehmend als eigenständige Kunstform anerkannt wird. So postuliert etwa der einflussreiche Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel in einer seiner Vorlesungen über die Ästhetik, die er im Wintersemester 1820/21 an der Berliner Universität hielt, dass gutes Schauspiel nicht nur jede Menge harter Arbeit sei, sondern »auf dem Gipfelpunkte einen reich begabten Genius fordert«¹⁰¹ und der Schauspieler daher mit Recht den Anspruch auf den Status des Künstlers erheben dürfe.¹⁰² Mit dem mehrfachen Bezug des Romans auf die historische Karriere des deutsch-polnischen Schauspielers Bogumil Dawison, der im 19. Jahrhundert Erfolge am Wiener Burgtheater feierte, wird intradiegetisch ein Modell eines solchen jüdischen Schauspielgenies präsentiert (vgl. P, S. 214, S. 294 sowie S. 353–355).¹⁰³

Dennoch ist die Wahl gerade des Schauspiels als künstlerisches Medium, in dem sich Senders Genie ausdrückt, im zeitgenössischen Kontext prekär, nicht zuletzt, weil Senders Schauspielgenie in der Konstellation des Romans als Talent zur Assimilation lesbar wird. Vor dem Hintergrund der im 19. Jahrhundert zunehmenden öffentlichen Kritik vonseiten der Mehrheitsgesellschaft am »jüdischen Überhang« unter Bühnenschauspielern und am Theaterbetrieb insgesamt,¹⁰⁴ erscheint Senders Veranlagung zur Schauspielerei tendenziell gefähr-

99 Vgl. Geller, *Mice*, S. 363, vgl. auch Kapitel 6.1.

100 Ferstenberg: *Meditations*, S. 100.

101 Hegel, *Ästhetik*, S. 474.

102 Vgl. ebd., S. 515.

103 Im beginnenden 20. Jahrhundert reüssierten einige aus dem osteuropäisch-jüdischen Milieu stammenden Schauspieler/innen auf den großen Bühnen des deutschsprachigen Raumes (etwa Alexander Granach, Mischket Liebermann und Salka Viertel), vgl. dazu Marek Przybecki: *Belletrisierte und reale Theaterkarrieren aus dem ostgalizischen Ghetto und ihre Resonanz in der antisemitischen Literaturkritik*. In: Fridrun Rinner und Zerinscheck, Klaus (Hrsg.): *Galizien als gemeinsame Literaturlandschaft*. Innsbruck 1988, S. 111–119. Gegen Ende seines Lebens besucht Sender eine Vorstellung seines bewunderten Vorbilds Dawison am Theater in Lemberg, was im Text die Gelegenheit verschafft, dessen überragende Schauspielkunst darzustellen, vgl. P, S. 353–355.

104 Vgl. auch Einleitung zu Kapitel 3.

det, antisemitische Stereotype zu bestätigen – verknüpfen sich doch im 19. Jahrhundert in der Kritik an der Affinität von Juden zur Bühnenkunst eine lange tradierte bürgerliche Skepsis gegenüber dem Berufsstand der Schauspieler mit der Vorstellung eines besonderen jüdischen Talents zur Täuschung und Verstellung auch abseits der Theaterbühne.¹⁰⁵ Wenn Sender sich also den deutschen Bildungskanon mit zunehmendem Erfolg aneignet, seine Schauspielkunst sich stetig steigert und er schließlich mit seiner Flucht aus dem Shtetl auch die ›äußeren Zeichen‹ seines Judentums – Pejes, Vollbart und Kaftan (vgl. P, S. 290) – abstreift, nähert sich die Figur dem Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ an.

7.4 Shylock oder Nathan? – Leidenschaftliche Tatkraft versus aufgeklärte Vernunftrede

Dem Dilemma, welches die literarische Darstellung einer jüdischen Schauspielerfigur unter der Maßgabe aufwirft, dass keine zeitgenössischen Stereotypen genährt werden sollen, entspricht das Doublebind, mit dem sich Juden im Deutschland des 19. Jahrhunderts auf gesellschaftlicher Ebene konfrontiert sahen: Mangelnde, als oberflächlich beurteilte Assimilation wird sanktioniert oder als lächerlich gebrandmarkt, erfolgreiche Assimilation als gewieftes Täuschungsmanöver gefürchtet, welches das maliziöse ›Einschleichen‹ in die sich als ›deutsch‹ und eben ›nicht-jüdisch‹ verstehende Gemeinschaft zum Ziel hat.¹⁰⁶ Nicht zuletzt die Verstetigung der Exklusionsmechanismen vonseiten der deutschen Mehrheitsgesellschaft gegenüber der jüdischen Minderheit ruft im 19. Jahrhundert eine »Krise des jüdischen Aufklärungsprojekts«¹⁰⁷ hervor.

Der *Pojaz* wurde in der Forschung immer wieder auf eine latente Präsenz dieser Krise hin interpretiert. Bei aller Immunisierung Fran-

¹⁰⁵ Vgl. zum Stereotyp ›des Juden‹ als gewiefter Schauspieler auch abseits der Bühne Kapitel 6.5.

¹⁰⁶ Vgl. zu dem sich daraus ergebenden Doublebind vgl. auch Einleitung sowie Einleitung zu Kapitel 3.

¹⁰⁷ Theisohn, *Eruv*, S. 187.

zos' gegenüber solchen Zweifeln träten im Text Bedenken zur Wirksamkeit von Assimilationsstrategien in verschobener Form hervor. So liest etwa Karl Wagner die Entscheidung Senders für den ambivalenten Shylock als Leibrolle und gegen die aufklärerische Lichtfigur Nathan als Symptom dieser Krise bzw. als Anzeichen dafür, dass Franzos mit seinem »Assimilationspostulat in die Defensive«¹⁰⁸ geriet. Bei seiner Wahl zwischen den wohl repräsentativsten Judenfiguren des bürgerlichen Theaters zieht Sender nämlich bezeichnenderweise dem milden Gleichmut Nathans – der geradezu als Inkarnation aufklärerischer Vernunft auftritt – die Leidenschaft des zwielichtigen Shylock vor. Trotz alledem treibt ihn die Frage um, ob die eindeutig positiv gezeichnete Figur Nathan nicht die bessere Wahl bei der Suche nach einer jüdischen Repräsentationsfigur wäre. Obgleich es ihm daher ›peinlich‹ ist, entscheidet sich Sender ohne Zögern gegen das judenfreundlichere Stück und für den Shylock:

›Nathan‹, sagte er sich, ›ist zwar der Bessere, aber er redet immer ruhige, vernünftige Sachen und hat keine großen Leiden und keine großen Freuden, Schaje aber – der kann immer schreien und herumlaufen und dies und jenes tun. Nathan wäre leichter zu machen, aber Schaje wäre mir doch lieber! Natürlich den Schluß, den müßte ich machen, wie ich will!‹ (P, S.104)

Aber nicht nur die herausfordernden schauspieltechnischen Aspekte der Rolle, sondern vor allem seine Interpretation Shylocks als geschmähtes und leidvolles Opfer der christlichen Gesellschaft – womit er sich in Opposition zu der lange Zeit gängigen Darstellung der Figur als Prototyp des hinterhältigen und rachsüchtigen jüdischen Wucherers setzt – befördert Senders Identifikation mit der Shakespeare-Figur. Mit seiner empathischen Deutung steht Sender völlig im Einklang mit den theatergeschichtlichen Verschiebungen der Darstellungskonventionen

108 Wagner, *Modernisierung*, S. 511 sowie vgl. Karl Wagner: *Shylock oder Nathan? Jüdische Identitätspräsentation bei Karl Emil Franzos: ›Der Shylock von Barnow‹ und ›Der Pojaz‹*. In: Andrei Corbea-Hoisie [u. a.] (Hrsg.): *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*. Konstanz 2002, S. 310–327, hier S. 324.

im bürgerlichen Theater des 19. Jahrhunderts, in deren Folge Shylock zunehmend als tragische Figur ausgelegt wird.

Im 18. Jahrhundert wird Shylock zunächst im Sinne aufklärerischer Vernunft abgemildert, wobei die Darstellung der Figur manchmal ins Clowneske abdriftet: So vermeidet es etwa August Wilhelm Iffland seiner Shylock-Interpretation der 1780er-Jahre die drastischen Züge der Figur auf der Bühne zu zeigen: Von einem bedrohlichen Bösewicht mit dem sonst üblichen großen, abschreckenden Messer verwandelt er Shylock in einen harmlosen Clown mit Taschenmesser.¹⁰⁹

Auch Sender missfallen an der Shylock-Darstellung des von ihm bewunderten Schauspielers Dawison besonders krasse Züge, mit welchen dieser Shylock ausstattet, die jedoch einzig in der Gerichtsszene zum Vorschein kommen, »wo Dawison den Blutdurst durch die grellsten Mittel verbildlichte – er wetzte sogar das Messer an der Sohle – [...]« (P, S. 354); Sender »ertappt« sich gar bei »dem Gedanken ›Ist das nötig?« (Ebd.). Doch während den Pojaz die ›grellen Bilder‹ in seiner Interpretation des Shylocks als Identifikationsfigur irritieren, ist die Abmilderung der Bedrohlichkeit Shylocks im Falle Ifflands vermutlich der (angenommenen) Empfindlichkeit des bürgerlichen Theaterpublikums gegenüber allzu bildlich dargestellten Grausamkeiten auf der Bühne geschuldet, wie Andrew Bonell gezeigt hat.¹¹⁰ Darauf deutet auch der Umstand, dass Iffland seinen Shylock im Unterschied zu seiner Nathan-Darstellung – in welcher der jüdischen Figur kein szenischer Sonderstatus zukommt – in einigen Aufführungen nach wie vor mit Zügen ausstattet, die zeitgenössisch als typisch jüdisch empfunden werden.¹¹¹ Proxemik, Gestik und Mimik waren in Ifflands Interpretationen nach wie vor stark an stereotypen Mustern der komischen Judenrollen in Hanswurst-Manier orientiert.¹¹² Seine sprachliche Charakterisierung des Shylock war von einer als typisch fürs Judendeutsche geltenden

109 Vgl. Andrew Bonell: *Shylock in Germany. Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis*. London [u. a.] 2008, S. 13.

110 Vgl. Bonell, *Shylock*, S. 12. Solche ›Abmilderungen‹ von als zu blutig empfundenen Szenen in Shakespearestücken waren zeitgenössisch nichts Ungewöhnliches, vgl. ebd.

111 Vgl. ebd. sowie Bayerdörfer, ›*Harlekinade*‹, S. 97–103.

112 Iffland bemüht sich bei anderen Auftritten – je nach angenommenem Erwartungshorizont des Publikums – seine Shylock-Interpretation manchmal auch in Richtung einer Charakterrolle ohne szenischen Sonderstatus zu verschieben, die aber aus Gründen der

Satzintonation und syntaktischen Umstellungen geprägt. Die zeitgenössisch erodierenden gesellschaftlichen Grenzmarkierungen – 1780 verbietet Joseph II. die Markierung durch spezielle Judenzeichen und zehn Jahre später wird in Preußen das Tragen von Bärten als Unterscheidungsmerkmal untersagt¹¹³ – werden so von Iffland auf der Bühne erneut betont, indem er auf Charakteristika des nicht-assimilierten ›Ostjudentums‹ zurückgreift; als Shylock erscheint er in einer Tracht auf die Bühne, die Anleihen an ›ostjüdischem‹ Kaftan und Kopfbedeckung nimmt.¹¹⁴ Während sich Schröders Shylock-Darstellung von 1777 – eine der ersten auf der deutschsprachigen bürgerlichen Bühne – unter dem Eindruck aufklärerischer Ideen an der Grenze zum Tragischen bewegt, dominieren bei Ifflands Darstellungen des Shylock um 1800 wiederum stark humoristische Elemente.¹¹⁵

Im 19. Jahrhundert driften die Formen der Judendarstellung auf den deutschsprachigen Bühnen des sich immer weiter ausdifferenzierenden Theatersektors zunehmend auseinander.¹¹⁶ Auf den Volks- und Vorstadtbühnen, auf welchen das neue Genre der Lokalposse Anfang des 19. Jahrhunderts Erfolge feiert, orientiert man sich bei der Darstellung des Typus des ›Salonjuden‹ an dem alten Rollenfach des komischen Bühnenjuden.¹¹⁷ Dagegen findet am ›hohen‹ Theater eine weitgehende Umdeutung auch der ambivalenten Judenfigur Shylock statt. Dieser wird – wie schon in Heines Beschreibung des mitleidvollen Ausrufs einer Zuschauerin im Theater an der Dury Lane »the poor man is wronged!«¹¹⁸ vorgezeichnet – zunehmend als tragisches Individuum und damit nicht (mehr) als komische Figur im Sinne des burlesken Bühnenjuden interpretiert. Dabei ersetzen ›allgemein menschliche Züge‹ die früheren Markierungen Shylocks, die ihn schon äußerlich als Juden

›Naturtreue‹ einige der ›jüdischen Typisierungen‹ beibehalten sollte, vgl. Bayerdörfer, ›*Harlekinade*‹, S.100.

113 Vgl. ebd., S.98.

114 Vgl. ebd. S.100.

115 Vgl. ebd., S.103.

116 Vgl. ebd. S.111f.

117 Vgl. Kapitel 6.5.

118 Heinrich Heine: *Shakespeares Mädchen und Frauen und kleinere Literaturkritische Schriften*. In: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* [Düsseldorfer Ausgabe] Bd. 10, hrsg. v. Jan-Christoph Hauschild. Hamburg 1993, S.119.

ausweisen sollten: Edmund Kean verzichtete in seiner neuen Interpretation der Figur – ab 1814 ebenfalls im Dury Lane Theatre – erstmals auf rollenübliche Versatzstücke wie rote Perücke und Bart.¹¹⁹

Senders Interpretation des Shylock als tragische, unter dem Betrug der Christ/inn/en leidende Figur ist mit dieser Entwicklung am bürgerlichen Theater konsistent; der Tragik der Shylockfigur wird im Text unter anderem dadurch Ausdruck verliehen, dass immer wieder gerade die große Monolog-Szene Shylocks aus dem dritten Akt mit den Worten »Wenn Ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn Ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn Ihr uns vergiftet, sterben wir nicht?« (vgl. P, S. 266, S. 356) zitiert wird: Die Forderung nach Gleichbehandlung, die sich in Shylocks Betonung von verbindenden Merkmalen von Juden und Christen – insbesondere die Schmerzempfindlichkeit – artikuliert, ist für Sender vollkommen berechtigt. Und weil die Ungleichbehandlung des Gleichen schmerzt, wird Shylock – auch dem zeitgenössischen bürgerlichen Theaterpublikum – als eine des Mitleids der Zuschauer/innen würdige Figur erscheinen.

Der Vorzug, den Sender Shylock gegenüber Nathan gibt, muss allerdings nicht unbedingt als Indikator für ein Abrücken des Autors Franzos von seinem Assimilationsideal in Reaktion auf den zeitgenössischen Antisemitismus gelesen werden. Schließlich bewertet der auktoriale Erzähler als autoritative Instanz Senders Interpretation des Lessing-Stückes ziemlich eindeutig als Fehllektüre. Aufgrund seiner defizitären Bildung nimmt Sender nicht nur den Sinn des Stückes allzu wörtlich; trotz seiner – im Vergleich zu den chassidischen Juden seiner Heimatgemeinde – relativen Offenheit für die deutschsprachige aufgeklärte Literatur ist es Sender aufgrund seiner Sozialisation im chassidischen Shtetl unmöglich, ihre Botschaften vollkommen anzunehmen:

Was er verstand, packte ihn freilich mächtig, schon deshalb, weil es ihm so neu war, eine unbekannte, fremde Welt, die Welt der reinen Menschlichkeit. Er war in einem Winkel der Erde geboren und aufgewachsen, wo die Binde des religiösen Vorurteils den armen Menschen so dicht um die Augen liegt, wie selten anderwärts. Als er nun [...] das Märchen von den

119 Vgl. Bayerdörfer, »Harlekinade«, S. 113.

drei Ringen las, da sank ihm diese Binde freilich nicht von den Augen, aber er erkannte doch, daß es Leute gegeben, die sie nicht getragen. Die Stelle beschäftigte ihn aufs Lebhafteste [...] – er selbst vermochte sie nicht recht zu beherzigen. (P, S.103).

Der Erzähler konstatiert, dass selbst im Fall, dass Sender den Sinn der Ringparabel erfassen hätte können, »die Mahnung [...] ihm unerfüllbar gewesen [wäre].« (P, S.103). Wieso er bei seinem Glauben bleiben sollte, wenn, wie das Lessing-Stück postuliert, alle Religionen einen legitimen Wahrheitsanspruch erheben könnten, das leuchtet Sender keineswegs ein, setzt er sich durch sein Judentum doch Schmähungen und Verfolgungen aus. Nichtsdestotrotz kann Sender laut Erzähler immerhin den versöhnlichen Gestus des Werkes erfassen und versteht diesen als wirksames Mittel gegen den Antisemitismus vonseiten der polnischen Bevölkerung, dem die Juden und Jüdinnen Galiziens tagtäglich ausgesetzt sind. Sender schreibt dem Stück diesbezüglich ein hohes Maß an Wirkmächtigkeit zu, weshalb er sehr bedauert, dass mangels Sprachkenntnissen nicht alle Pol/inn/en das Stück lesen und die Botschaft erfassen könnten.

Es folgt die wohl einzige Stelle im Roman, die als ein versteckter Hinweis auf die zeitgenössische Verbreitung und Intensivierung des Antisemitismus in Deutschland interpretiert werden kann. Während der Text ansonsten hauptsächlich den von Polen und Ruthenen ausgehenden Antisemitismus in Galizien thematisiert, lautet der Erzählerkommentar bezogen auf Senders Hoffnung auf Veränderung in Galizien: »Denn daß die Mahnung auch anderwärts nötig sein könnte, fiel ihm nicht bei.« (P, S.103)

In dieser Kritik an der Beschränktheit von Senders Horizont zeigt sich bereits, worauf der Erzählerkommentar abzielt: Wenn sich Sender gegen Nathan und für Shylock entscheidet, ist das, so legen es die Wertungen des Erzählers nahe, einer Fehllektüre des Lessing-Stückes geschuldet, dessen Botschaft Sender lediglich auf lokale, partikuläre Phänomene überträgt, ohne den allgemeinen Gehalt des Stückes zu erfassen. Damit bleibt Sender auch der universale Sinn des ›Märchens‹ von den drei Ringen, das nicht nur das interreligiöse Verhältnis von der Anhänger/innen von Christentum, Judentum und Islam betrifft, son-

dern die religiösen Differenzen in einer »Welt der reinen Menschlichkeit« (P, S. 103) transzendiert, verschlossen. Senders Fehllektüre beruht damit auf der Unfähigkeit, das Allgemeine im Besonderen zu erkennen, also symbolische Bedeutung – im Sinne von Goethes Symbolbegriff¹²⁰ – des Ringes zu erkennen, was Nadlers Kategorisierung der Werke Goethes als ›zu schwierig‹ für den frischgebackenen Assimilations-Aspiranten nachträglich bestätigt.

Dass Nathan die Gleichwertigkeit der Religionen im Angesicht von deren je alleinigem Wahrheitsanspruch postulieren und nichtsdestotrotz sein Judentum bewahren kann, ist gerade seiner Meisterschaft im Umgang mit Symbolen geschuldet. Weil er den Religionskonflikt in Form einer Metapher als »ein Spiel vor Gott«¹²¹ zu interpretieren vermag, kann Nathan »die interkulturelle Beziehung des Judentums ganz auf das Feld der Repräsentation [...] verlagern«.¹²²

Doch an diesem Punkt zeigt sich die Problematik, die Nathans ›Vernunftreligion‹ für die Repräsentation des Judentums aufwirft: Nathans Verlagerung des Ringens der Religionen in die symbolischen Ringe, unter welchen der echte nicht mehr identifiziert werden kann und soll, läuft letztlich auf die »Unbestimmbarkeit ›echter‹ Filiation«¹²³ hinaus, während Shylock gerade an echter Filiation, seiner abtrünnigen Tochter Jessica, leidet.¹²⁴ »[M]it dem Einbezug von Herkunft in das Spiel« wird aber »gerade jene[r] Antrieb zum Stillstand gebracht, der das Judentum allererst in das Theater geführt hat«.¹²⁵ Das Theater kann kein Medium der Grenzüberschreitung mehr sein, wenn diese Grenze selbst als »Zeichen der Differenz«¹²⁶ Teil des Spiels geworden ist und damit nur noch Verweischarakter hat. Was bleibt schließlich vom Judentum, wenn »die Konturen der Tradition, der Grund, auf dem sich die jüdische Identität zuallererst konstituiert, nahezu ganz verschwunden sind«?¹²⁷ Genau an diesem neuralgischen Punkt wird sich die erwähnte »Krise des jüdi-

120 Vgl. Hamm, Heinz: [Art.] Symbol. In: Barck, *Ästhetische Grundbegriffe* Bd. 5, S. 805–840.

121 Theisohn, *Eruv*, S. 187.

122 Ebd., S. 186.

123 Ebd., S. 187.

124 Vgl. ebd.

125 Ebd. [Hervorh. im Original].

126 Ebd., S. 189 [Hervorh. im Original].

127 Ebd., S. 186.

schen Aufklärungsprojekts« Ende des 19. Jahrhunderts entzünden, in deren Fahrwasser auch die Kritik an der Assimilation als ›Selbstverlust‹ laut wird.¹²⁸

Mit der Entscheidung gegen Nathan und für Shylock gibt Sender auch jener Figur den Vorzug, die sich durch ein absichtsvolles, allzu wörtliches Verständnis von textueller Bedeutung auszeichnet und daher als ein Antitypus zu Nathan auftritt, der den Kampf der Religionen in dem ›Als-ob‹ des Gleichnisses aufzulösen mag. Shylock dagegen repräsentiert ein Judentum, das sich als unfähig erweist, sprachliche Zeichen metaphorisch zu interpretieren.¹²⁹ Die göttliche Forderung nach der ›Beschneidung des Herzens‹¹³⁰ wird bereits im Deuteronomium als symbolischer Ausdruck für die Beschneidung des männlichen Glieds gedeutet. Wenn Paulus sie noch einmal zu einer rein geistigen Beschneidung des Herzens als Zusammengehörigkeitsmerkmal der Christ/inn/en metaphorisiert, wird diese rhetorische Wendung durch ein falsches, weil ›buchstäbliches‹ und damit ›fleischliches‹ Verständnis dieser Forderung im Judentum legitimiert.¹³¹ Shylock wendet die doppelt metaphorisierte Forderung von der ›Beschneidung des Herzens‹ wieder auf ihren literalen Sinn zurück, wenn er als Preis für die Zahlungsunfähigkeit Antonios ein Stück seines Fleisches »ganz nahe am Herzen« verlangt. Shylock repräsentiert in den Worten Theisohns damit »das Spiel des Nichtspielenden.«¹³² Er eröffnet »den Abgrund des Theaters« im Theater, seine Kraft liegt in seiner Präsenz »im scheinbar geschlossenen Raum der Repräsentation.«¹³³ Die Figurenwahl Senders ist durch seine grundlegenden Verständnisprobleme in der Lektüre von Lessings Stück (mit-)verursacht und unterstreicht ein weiteres Mal sein mangelndes Verständnis für den Umgang mit Symbolen.

Die bedingungslose Hingabe Senders an das Illusionstheater steht dem Präsenzcharakter seiner Identifikationsfigur Shylock jedoch dia-

128 Vgl. zu dieser Kritik auch Kapitel 5,3. und 8,3.

129 Zu dieser Deutung Shylocks vgl. Bernhard Greiner: *Beschneidung des Herzens. Shylock – Abgrund und Transzendenz des Theaters*. In: Ders., *Beschneidung*, S. 31–49.

130 »Ihr sollt die Vorhaut eures Herzens beschneiden und nicht länger halsstarrig sein.« (5. Mose 10,16)

131 Vgl. Kapitel 3,6.

132 Theisohn, *Eruv*, S.186.

133 Greiner, *Abgrund*, S.40.

metral entgegen: Während Shylock das leichtfüßige Spiel der christlichen venezianischen Gesellschaft (kurzfristig) irritiert, wenn er mit blutigem Ernst auf die Einhaltung seines ungeheuren Vertrags mit Antonio besteht, ist Sender selbst der blutige Ernst ›Spiel‹. Senders Haltung zur Welt und den Menschen ist nach dem Besuch der Theatervorstellung in Czernowitz nur noch von dem Gedanken bestimmt, wie es wäre, »wenn man das auf dem Theater nachmachen würde« (P, S. 81). Dass Sender etwa infolge dieses Gedankens die Märzrevolution als ›schön‹ bezeichnet, weil sie zur Bühnendarstellung geeignet sei, empört den Tiroler Wild. »Und das ist alles, was Du dabei fühlst?! [...] So viel Blut, so viel Tränen, und du denkst nur, wie man es nachäffen könnte?!« (P, S. 81), ruft er aus, als Sender die blutigen Umwälzungen, von welchen der Revolutionär ihm berichtet, bloß auf ihren möglichen ästhetischen Wert befragt und in ein ›Als-Ob‹ des Spiels überführen will. Für Wild ist sein Engagement für die revolutionären Ideale schließlich bitterer Ernst, wurde er doch dafür mit der Degradierung zum ›Furbes‹ (Fuhrmann) und der Versetzung an die österreichisch-russische Grenze bestraft; den Ernst der Lage erfasst Sender aber erst, als Wild für sein leidenschaftliches Eintreten für revolutionäre Ideale mit dem Tod bestraft wird.

Die Gemeinsamkeit zwischen Sender und Shylock, die der Roman in Szene setzt, ist deren Beharren auf Partikularität und ein mangelndes Gefühl für die Grenzen zwischen Repräsentation und Präsenz, im wortwörtlichen und übertragenen Sinn. Aber während Shylock den übertragenen Sinn wortwörtlich verstehen will und einen Widerwillen gegen spielerische Repräsentation hegt, will Sender alles in den Bereich der Bühnenfiktion eingemeinden, um ›ein Spiel‹ daraus zu machen.

7.5 Theater der Illusion

Der Präsenzcharakter der von Sender präferierten Shylock-Figur und Senders diesem entgegenstehende Fixierung auf die Transformation realer Vorgänge in Bühnenfiktion verbindet gerade in ihrer Gegensätzlichkeit ein gemeinsames Merkmal: Es sind beides Extrempole in einem Kontinuum der schauspielerischen Darstellungsmöglichkeiten.

Auf einem Pol findet sich das ›Theater der Präsenz‹,¹³⁴ das nicht auf eine andere, bedeutete Welt verweist, sondern ausschließlich körperliche Performanz zur Schau stellt, wie es etwa im Rahmen von Zirkusvorführungen geschieht. Den anderen Pol markiert das Konzept des bürgerlichen Illusionstheaters, in dem der Zuschauer aufgefordert ist, sich ganz in der Bühnenfiktion zu verlieren, nicht mehr den Schauspieler hinter der dargestellten Figur zu sehen und nicht die Bühnendekoration und das Requisit hinter dem in Szene gesetzten Weltausschnitt. Das Prinzip der Illusionsbühne ist, »die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit zu verwischen«,¹³⁵ das Ziel, die Zuschauer vollständig in die fiktive Welt des Bühnenspiels eintauchen zu lassen.¹³⁶

Senders Reaktionen bei seinem ersten Theaterbesuch weisen auf ein Unverständnis für diese Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit: Nicht nur hält er zunächst Bühnenszenerie und Requisiten für reale Gegenstände und Orte – angesichts des ersten Bühnenbildes ruft er überrascht aus »Eine Gasse!«¹³⁷ –, sondern interpretiert auch die Bühnenfiktion immer wieder als nicht-fiktionalen Vorgang und versucht in diesen durch Zurufe einzugreifen; die Änderung der Bühnendekoration hat zwar illusionsbrechende Wirkung; als das Bühnenbild »fortwackelt« und ersetzt wird, erinnert sich Sender daran, »daß es ja nur so ein Spiel ist.« (P, S. 63). Diese Erinnerung an den Fiktionsstatus der Bühnenhandlungen wird jedoch durch die für Sender überwältigenden Illusionseffekte des Theaterstücks gleich darauf wieder ausgelöscht.

Sender verletzt aber gerade mit seiner Ignoranz gegenüber der Grenze zwischen realer und fiktiver Ebene eine wesentliche Konvention des bürgerlichen Illusionstheaters: Die Zuschauer sollen sich in die Handlung und Figuren lediglich geistig einfühlen, nicht aber sprachlich oder körperlich intervenieren; die vierte Wand zwischen ›Guckkasten-

134 Terminologie siehe Bernhard Greiner: *Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge. Wilhelm Meisters ›Aufgabe der theatralischen Sendung*. In: Euphorion 83 (1989), S. 281–296.

135 Ebd., S. 287.

136 In Reinform treten beide diese Extrempole in dem heuristisch zu verstehenden Schema realiter nie auf, wie auch Greiner selbst bemerkt. Auch im Zirkus gibt es gewisse etablierte, holzschnittartige Rollen, wie ›den Clown‹ oder ›den starken Mann‹ und Elemente die auf eine fiktive Welt verweisen.

137 Vgl. P, S. 60. Eine der damals gängigen Bezeichnungen für das Judenviertel in von christlicher Bevölkerung dominierten Städten lautet ›Judengasse

bühne« und Zuschauerraum darf nicht überschritten werden, um die theatrale Illusion aufrechtzuerhalten. Eingriffe in den vom Dramentext festgelegten Handlungsverlauf des Stücks durch Interventionen aus dem Zuschauerraum während der Aufführung sind weitgehend ausgeschlossen, weil sich Schauspieler und Zuschauer zwar auf der realen Ebene begegnen können,¹³⁸ nicht aber Rollencharakter und Publikum während der Aufführung. Trotz des deklarierten Ziels des Illusionstheaters, die Zuschauer mögen sich durch die ›Natürlichkeit‹ der Welt Darstellung täuschen lassen, bleibt das Bewusstsein des Fiktionsstatus der Bühnenvorgänge integraler Teil des Konzepts. Den Idealtyp des Illusionstheaters kann es daher in der *Theaterpraxis* nicht geben.

Die Voraussetzung für den Schauspielerberuf am bürgerlichen Illusionstheater ist das Bewusstsein für die entsprechende Differenz zwischen realer und fiktionaler Ebene und deren kategorische Trennung. Diese Lektion wird Sender schon im ersten Aufeinandertreffen mit dem Theaterdirektor Nadler erfolgreich vermittelt. Senders eigener Schauspielstil kann daher, sobald er sich dem bürgerlichen Theater zugewandt hat, den Prinzipien des veristischen Schauspiels entsprechen, dessen Entwicklung die Voraussetzung für den Aufstieg des Illusionstheaters ab Ende des 18. Jahrhunderts bildet. Und nicht nur das: Sender nähert sich in seinem Spiel dem Typus des ›heißen Schauspielers‹ an, der nicht in ›kühler‹ Distanz zu seiner Rolle steht, sondern ganz in dieser Rolle aufgeht. Dieser Typus – dessen mächtigster Propagandist August Wilhelm Iffland ist – erlebt im Deutschland des 19. Jahrhunderts eine Renaissance.

Der zentrale Widerspruch im veristischen Bühnenschauspiel, den Diderot in seiner einflussreichen Schrift *Das Paradox über den Schauspieler* formuliert – der Schauspieler muss ›kalt‹ im Sinne einer Rollendistanz bleiben, um beim Publikum die Illusion authentischer Affekte

138 Etwa durch die Publikumsreaktion am Ende des Stückes oder in Form von Szenenapplaus; hier wird die Schauspielleistung, nicht das Agieren der Figuren bewertet; im Unterschied dazu beziehen sich Senders Reaktionen während des Stückes ausschließlich auf die Handlungen der dargestellten Charaktere. Nur auf der ›realen‹ Ebene kann eine Beeinflussung der Handlung des Stückes oder der Art der Inszenierung stattfinden, etwa durch dramaturgische Eingriffe in den Dramentext, die eine Reaktion auf vergangene oder antizipierte Zuschauerkritik sein können.

hervorzurufen¹³⁹ –, wirkt auch in der deutschen Schauspieltheorie des 19. Jahrhunderts stark nach; die Schauspieltechnik, für deren Anwendung die Wahrung der Distanz zwischen dargestellter Figur und Schauspieler bei Diderot Voraussetzung ist, gerät hier jedoch unter den Verdacht der ›Künstlichkeit‹. Das ›gekünstelte Spiel‹ wird von August Wilhelm Iffland – der nicht nur ein bekannter Schauspieler, sondern auch Verfasser einflussreicher schauspieltheoretischer Texte war – mit dem ›welschen Theater‹ identifiziert, von dem sich das deutsche Theater als Darstellung (idealer) Natur absetzen sollte. Während die kühle Beherrschung von Körpertechnik und Schauspielhandwerk bei Diderot Voraussetzung ist, um die glaubwürdige Theaterillusion herzustellen, ist es bei Iffland die innere Gemütslage des/der Schauspielers/in, die an die Stelle der Kunstfertigkeit treten und die Wahrhaftigkeit der Darstellung verbürgen soll: »Das sicherste Mittel ein edler Mann zu scheinen ist: wenn man sich Mühe giebt es zu seyn. Dann *malt* sich jeder große Zustand der Seele *auf dem Gesicht*«. ¹⁴⁰ Das von Iffland postulierte Schauspielideal nähert sich damit dem von Diderot verworfenen Typus des ›heißen Schauspielers‹ an, den Sainte-Albines 1747 in der Schrift *Le Comédien* entworfen hatte. Die Diderots Postulaten entgegenlaufende Verknüpfung von innerem Gemütszustand des Schauspielers und dem für die Rolle erforderlichen körperlichen Ausdruck setzt bei Iffland nicht nur eine Täuschung des Publikums durch die Bühnenillusion, sondern auch eine erfolgreiche Selbsttäuschung des Schauspielers voraus. Dass Sender diesem Schauspielerideal entspricht, distanziert ihn ein weiteres Mal von dem antisemitischen Verdacht der ›jüdischen Mimikry‹, da sein Schauspieltalent nicht auf ›kalt-berechnender‹ Verstellung, sondern auf hitzig-leidenschaftlicher Identifikation basiert. Dieses Aufgehen-in-der-Rolle bringt aber zugleich die Gefahr der ›Überhitzung‹ und des Identitätsverlustes durch völlige Identifikation mit der Rolle mit sich – Sender verliert sich am Romanende konsequenterweise in fiebrigen Halluzinationen, in welchen er als Shylock vor großem Publikum auftritt.

139 Vgl. Diderot, Denis: *Das Paradox über den Schauspieler*. In: Ders.: *Ästhetische Schriften* 2. Bd., Berlin/Weimar 1967, S. 481–538.

140 August Wilhelm Iffland: *Fragmente über die Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen von August Wilhelm Iffland, Schauspieler zu Mannheim*. Gotha 1785, S. 63.

Sender wählt mit Shylock entsprechend seinem Schauspielstil auch den expressiveren Charakter: Während Nathan, der »immer ruhige und vernünftige Sachen redet und [...] keine großen Leiden und Freuden [hat]« (P, S.104), keine großen Sympathien bei Sender wecken kann, ist die Tatkraft des »wildem, rachegierigen ›Schajelock‹« (P, S.104) umso faszinierender für Sender. Seine Entscheidung fällt damit gegen die Macht des aufklärerischen Diskurses, repräsentiert durch jene Lessingfiguren, die »gar soviel redeten und zu wenig handelten« (P, S.104). Damit kann er, ganz im Sinne von Ifflands Postulaten, seine eigene Begeisterung für das Theater, seine Leiden und Freuden an der Kunst, in die Leidenschaftlichkeit der Shylockfigur transformieren. Shylock repräsentiert mit dem Leiden an der ungerechten Vormachtstellung der Christen zudem die eigenen Diskriminierungserfahrungen Senders und wird für ihn damit zur Identifikationsfigur. Die Rolle der jüdischen Figur Shylock bietet nicht nur die reizvolle Möglichkeit der Transgression bei Bewahrung der Differenz, die das Theater via Rollenspiel allgemein ermöglicht; zusätzlich verheißt die Repräsentation des »verachteten Juden« auf der Bühne eine Form der »Bemächtigung« – die sich im Roman vollzieht, wenn Sender nicht die Rolle des »ganz Anderen« einnimmt, »sondern das spielt, was er bereits ist«. ¹⁴¹ Als Sender die einzige und letzte Probe seiner Schauspielkunst auf einer Bühne gibt, verwirklicht er die von Iffland vom idealen Schauspieler geforderte »Selbsttäuschung« vollkommen: Er »vergaß [...], wer und wo er war, er fühlte sich als der Jude Shylock auf dem Rialto zu Venedig.« (P, S.323) Während der *Zuschauer* Sender die Bühnenfiktion als realen Vorgang erlebt, geht der *Schauspieler* Sender ganz in der Fiktion des Bühnenstücks auf. Will er alle Realität zum Spiel transformieren, ist es ihm mit dem Spiel doch bitterer Ernst.

Iffland zeichnet in seinen Schriften eine Fortschrittsgeschichte der Schauspielkunst von der Stegreifbühne und den Hanswurstiaden auf der Wanderbühne zum Illusionstheater. Diese entspricht in wesentlichen Entwicklungsschritten Senders Stationen auf dem Weg vom

141 Theisohn, *Erui*, S.186.

komischen Trickster und Geschichtenerzähler¹⁴² über den angedeuteten Rollentypus des Salonjuden zum ›perfekten Schauspieler‹ am bürgerlichen Theater. Sender nähert mit seiner Interpretation Shylocks letztlich auch Ifflands Ideal der ›Menschendarstellung‹ als höchstem Ziel der Schauspielkunst an. Von einem Spiel, das auf den Bruch der Fiktionsschranke setzt und darin den Darbietungen der Figuren der *Commedia dell'Arte* und den Possen des Hanswurst ähnelt, schreitet er also zum veristischen Stil des Illusionstheaters vor, in dem diese Schranke strikt gewahrt bleibt. Und nur wenn diese Grenze eingehalten wird, so Iffland, trete der Schauspieler vom Bereich der bloßen Kunstfertigkeit in den Raum der Kunst über, womit er sich automatisch von den Figuren-Typen, die ›unglücklicherweise‹, so Iffland, nach wie vor mit dem »buntlappigen Wort Schauspieler«¹⁴³ verbunden würden, entfernt. Die Erinnerung an jene »*Lustigmacher, Schwänkeführer, concessionierte, anerkannte Scherztreiber*«¹⁴⁴ soll, wenn es nach Iffland geht, aus dem Assoziationskreis der Schauspielkunst ausgelöscht werden.¹⁴⁵ Das Durchbrechen der Fiktionsschranke ist nicht nur für den im 19. Jahrhundert diskreditierten ›Komödienstil‹ der Hanswurstfiguren typisch, sondern für Iffland allgemein kennzeichnend für ›schlechtes‹ Theater,¹⁴⁶ das mit der Bezeichnung ›Schmierentheater‹ belegt wird. Ein solches ›kunstloses Theater‹ aber ist bezeichnenderweise die Endstation auf Senders Weg zum Schauspieler auf der bürgerlichen Bühne.

7.6 Theater der Präsenz

Auf diesem Schmierentheater – einer Wandertruppe, die von dem von Nadlers Truppe abtrünnigen Stickler geleitet wird – begegnet Sender

142 Der ›Redner‹ auf der Bühne ist Iffland ein besonderer Dorn im Auge, weil auch sein Auftritt einen Bruch der Fiktionsschranke bedeutet; statt darzustellen, erzählt er. Auch der Typus des Tricksters wechselt zwischen realer und fiktiver Ebene, der in einer oralen Kultur eingebettet, vor allem als Geschichten- und zugleich als Lügnererzähler auftritt – die Verbindung von Schauspiel und Erzählung ist auch für die Figur des ›Pojaz‹ kennzeichnend.

143 August Wilhelm Iffland: *A. W. Ifflands Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde. Zweites Bändchen. Mit vier Kupfern*. Berlin 1815, S. 37.

144 Ebd., S. 39 [Hervorh. im Original].

145 Vgl. Iffland, *Theorie*, S. 36f.

146 Baumbach, *Schauspieler*, S. 273.

dem Juden Kohn. Dessen Auftritte können als repräsentativ für das Schicksal jüdischer Figuren auf der Bühne abseits der bürgerlichen Hochkultur gelesen werden. Kohn fehlt jedes Schauspieltalent – was innerhalb der Parameter des Romans wiederum auf ein mangelndes Assimilationsvermögen Kohns verweist – und tritt damit als eine Art negative Spiegelfigur zu Sender auf. Nicht nur das mangelnde Talent, sondern in erster Linie seine körperliche Erscheinung – seine Physiognomie entspricht allen zeitgenössisch gängigen antisemitischen Stereotypen in Bezug auf den ›jüdischen Körper‹ – macht Kohn nach eigener Auffassung und Einschätzung seiner Schauspielerkollegen völlig ungeeignet für das Schauspiel.

Seinem notorischen Wunsch nach Anerkennung als Künstler verleiht Kohn schon durch seinen Künstlernamen ›Amadeus Können‹ Ausdruck; die Anerkennung wird ihm jedoch schon deshalb verweigert, weil Kohn durch seine stereotyp jüdischen Züge »gewissermaßen den Namen im Gesicht [trägt]« (P, S. 318). Wie auch das häufig mit künstlerischen Aspirationen verknüpfte Bildungsstreben der ›Salonjuden und -jüdinnen‹ in der Lokalposse durch ihre körperliche Markierung als zum Scheitern verurteilte Assimilationsversuche desavouiert erscheinen, wird auch Kohns ›Jüdischkeit‹ für das Publikum durch seinen stereotyp lesbaren Körper anscheinend evident. Mit der Reduktion Kohns auf eine groteske Körperlichkeit ist ein Bezug zur Rolle des burlesken Bühnenjuden hergestellt, der durch einen solchen grotesken Körper gekennzeichnet ist. Neben seiner stereotyp jüdischen Physiognomie¹⁴⁷ werden aber auch Kohns hilflose Versuche, diese unter einer selbstgebastelten Maske zu verbergen, zum Lachanlass auf der Bühne. Auf der Bühne des Schmierentheaters fungiert Kohn damit als ›komische Judenfigur‹ wider Willen und trägt gerade damit zum Publikumserfolg der Aufführung bei. Kohns Bewusstsein seiner fehlenden Schauspielbegabung und der engen schauspielerischen Schranken, die ihm seine körperliche Erscheinung setzt, muss sich jedoch immer wieder seiner extremen ›Theatromanie‹ beugen, die ihn trotz seiner Einsicht in die Vergeblichkeit seiner Ambitionen immer wieder in ihren Bann schlägt – seine Schauspiel-

147 Vgl. Schwarz/Berman, *Der Pojaz* (1905), S. 387.

obsession lässt sich als vergebliches Begehren nach Assimilation und Anerkennung in der neuen Rolle als deutscher Künstler lesen.

Wie die komischen ›Salonjuden‹ fällt Kohn immer wieder in doppeltem Sinn ›aus der Rolle‹. Dass er aus dem Zuschauerraum verhöhnt und verlacht wird, verunsichert ihn nicht nur in seinem Spiel und lässt ihn irritiert aus der verkörperten Rolle im aufgeführten Theaterstück treten; die Anrufung Kohns durch das Publikum erfolgt zudem stets mit seinem Geburts- statt des selbstgewählten Künstlernamens ›Können‹, verweigert also Kohn auch die Anerkennung seiner sozialen Rolle als ›Künstler‹ und zerstört jegliche Hoffnung auf Transgression durch Rollenwechsel im künstlerischen Medium Theater. Mit dem wiederholten Durchbrechen der Grenze zwischen fiktiver und realer Ebene in der Schmiere, der tendenziellen Auslöschung der Ebene der bedeuteten Welt durch das Publikum, wird Kohn in ein körperlich bestimmtes Präsenztheater gezwungen, das er gleich Sender auf der Illusionsbühne gerade zu überwinden suchte. Die im *Pojaz* beschriebene Schmiere zeichnet sich also genau durch jene Vermischung von realer und fiktiver Ebene aus, die Iffland am ›schlechten Theater‹ moniert.

Seine ›Naturausstattung‹ – Schauspieltalent versteht der Roman als Naturgabe – hindert Kohns schauspielerischen Erfolg, während Senders Naturtalent diesen Schauspielerfolg zu verbürgen scheint. Sender vermag sich durch seine Schauspielbegabung und seine Bildsamkeit vom Stereotyp des ›Salonjuden‹ im Verlauf der Romanhandlung zunehmend entfernen, Kohn dagegen bleibt schon durch seine Körperausstattung und seine mangelnde Begabung zum Rollenspiel auf dieses Stereotyp verwiesen. Kohn spielt in der beschriebenen Aufführung des Tendenzstückes *Deborah* – ein intertextueller Verweis auf das gleichnamige Erfolgsstück von Salomon Hermann Mosenthal – bezeichnenderweise eine jüdische Figur, die ihr Judentum verbirgt. Im Verlauf des Stücks fliegt die Verstellung der von Kohn verkörperten Figur auf, was zu ihrem Ausschluss aus der sich als exklusiv christlich verstehenden Gemeinde ihres Heimatdorfs führt. Der Ruf eines Offiziers aus dem Publikum, »Backen weg! [...] Nase heraus!« (P, S. 305) übersetzt diese fiktive, symbolische ›Entlarvung‹ einer ›jüdischen Mimikry‹ in der Handlung des Stücks wiederum auf die physische Ebene. Die Forderung an Kohn, die Maske abzulegen, entspricht der antisemitischen

Wunschphantasie, die Maske »des assimilierten Juden«¹⁴⁸ abzureißen, um dahinter die wahre ›jüdische Natur‹ zu entdecken. Die Abgrenzung der von Kohn verkörperten Figur von der jüdischen Gemeinde, die sich im Extrem antisemitischer Hetzreden äußert, löst im Publikum Heiterkeit aus; Kohns Judentum scheint dem Publikum durch seine Physiognomie eindeutig identifizierbar, das hilflose ›Täuschungsmanöver‹ der Maske entsprechend lächerlich. Durch das Publikum wird Kohn auf seine ›jüdische Natur‹ festgelegt und damit auf einen Körper, der nicht als Träger ›fremder Rollen‹ auftreten darf, dem die Maske stets von Neuem herabgerissen wird. Die Überschreitbarkeit der Grenze zwischen Juden/Jüdinnen und Christ/inn/en, Präsenz und Illusionstheater scheint im Roman damit qua Natur festgelegt.

Senders hervorragende Eignung zum Schauspieler (und damit zur Assimilation) wird im Vergleich mit Kohn auch auf das Fehlen körperlicher Markierungen, die ihn als Jude ausweisen würden, rückführbar. Das Ziel des Illusionstheaters, für das Sender die besten Voraussetzungen mitbringt, ist es, Natur in einem ganz anderen Sinne auf der Bühne erscheinen zu lassen als jenes ›Abreißen‹ der (metaphorischen) Maske, das eine festgelegte ›jüdische Natur‹ enthüllen soll. Am Illusionstheater soll vielmehr die ›ideale‹, die ›schöne Natur‹ auftreten, die sich in der Darstellung des ›ganzen Menschen‹ zeigt.

Als eine Voraussetzung für das Erscheinen der ›idealen Natur‹ am Theater wird im 19. Jahrhundert die Verdrängung der Schauspieltechnik postuliert. Der veristische Schauspielstil basiert, so Baumbach, »auf der Verkürzung und Verschleierung der prinzipiellen Doppelheit des Akteurs.«¹⁴⁹ Die Dopplung von Schauspieler und Rolle soll durch eine Entsprechung von innen und außen aufgehoben werden. Nur durch peinliche Wahrung der Fiktionsgrenze kann der ›ganze Mensch‹, das bürgerliche Individuum, auf die Bühne treten.

Der groteske Körper, der im Rahmen des Komödienstils präsentiert wird, kann im Gegensatz dazu keinen solchen ›ganzen Menschen‹ repräsentieren, denn er ist laut Bachtin streng genommen gar kein individueller Körper, sondern besteht bloß aus hervorspringenden

148 Vgl. Braun, *Einführung*, S.18.

149 Baumbach, *Schauspieler*, S.273.

Einzelteilen, wobei gerade die Nase, die Kohns Gesicht insbesondere als jüdisch kennzeichnet, einer der Teile ist, die vom restlichen Körper gelöst erscheinen.¹⁵⁰ Die Hanswurst- und Harlekinfiguren weisen keine psychologische Dimension im Sinne einer Körper-Seele-Einheit auf; eine Entsprechung von innerem Gefühlzustand und Körperausdruck im Sinne Ifflands kann es schon deshalb nicht geben, weil das Konzept einer Innen-Außen-Doppelung ihren offenen, grotesken Leibern fremd ist. Ihre Gesichter erscheinen daher stets als Maske, ob die Maske tatsächlich physisch vorhanden ist, wie bei den Figuren der *Commedia dell'Arte* oder nicht. Als Sender Kohn zum ersten Mal – ohne Maske – sieht, denkt er, fasziniert und zugleich abgestoßen von dessen Hässlichkeit, bei sich »[w]enn Franz Moor ein Jud' wär [...], diese Maske würd' ich nehmen.« (P, S. 298).¹⁵¹

Sender unterscheidet sich von Kohn also schon durch sein Schauspieltalent und dadurch, dass er nicht wie dieser durch einen grotesken Körper als Jude markiert ist – auf den Bezugsrahmen des Romans umgelegt bedeutet dies, dass er durchaus Potenzial zum Rollenwechsel und damit zur Assimilation – aber auch zu ›Mimikry‹ – aufweist. Dennoch bleibt auch für ihn das Schreckgespenst eines grotesken Körpertheaters mit Präsenzcharakter vorhanden, das dem Illusionscharakter der bürgerlichen Bühne entgegensteht. Das ist möglicherweise auch ein Residuum aus einer der Vorlagen des Romans, ein episches Gedicht mit dem Titel *Bajazzo* (1863),¹⁵² verfasst von dem heute kaum mehr bekannten Arzt Moritz Rappaport.¹⁵³ Das Gedicht inszeniert den

150 Vgl. Michail M. Bachtin, *Literatur*, S. 17–18, vgl. dazu Kapitel 3.6. sowie Kapitel 3.7.

151 Doch während sich an Franz Moors Gesicht in Friedrich Schillers Roman tatsächlich seine negativen Charakterzüge ablesen lassen, distanziert sich Franzos' Roman von dem im 19. Jahrhundert weiterhin populären physiognomischen Paradigma, indem er Kohn im Laufe der Handlung als positive Figur profiliert. Insofern versucht Kohn durch die Maske gerade nicht sein wahres Ich zu verdecken, um das Publikum zu täuschen, sondern lediglich mit einer Maske von einer anderen abzulenken. Kohns Gesichtszüge bedienen scheinbar die antisemitische Wunschfantasie die Maske ›des assimilierten Juden‹ abreißen zu können, um dahinter die wahre ›jüdische Natur‹ zu entdecken, zeigen aber tatsächlich, dass diese Lust an der Entlarvung lediglich die Suche nach einer weiteren Maske ist, zu der sich die stereotypen Vorstellungen jüdischer Physiognomie verfestigt haben.

152 Vgl. Moritz Rappaport: *Bajazzo. Ein Gedicht*. Leipzig 1863.

153 Franzos war Rappaport wohl bekannt, er verfasste sogar eine Artikelserie über ihn, vgl. Karl Emil Franzos: *Moritz Rappaport*. In: *Allgemeine Zeitung des Judenthums* 56 Nr. 41 (7. 10. 1882), S. 483–486; Nr. 43 (21. 10. 1892), S. 510–512; Nr. 44 (18. 10. 1892), S. 520–522;

Zusammenstoß von Glaubensströmungen im Judentum, den traditionsgebundenen Kräften des orthodoxen Judentums mit den Bestrebungen der Vertreter einer neuen, liberalen Glaubensauffassung im Sinne der *Haskalah*. Der Protagonist des Gedichts erliegt den Verführungen einer christlichen Seiltänzerin und verlässt kurz vor der vom fanatischen Onkel in die Wege geleiteten Zwangshochzeit mit seiner kranken Ziehschwester sein Heim. Er berichtet dies selbst retrospektiv aus der Perspektive eines traurigen Clowns, der in der Endstation ›Zirkus‹ sein Leben fristen muss, wo er nach seiner Flucht gelandet ist. Der Zirkus, der dem *Bajazzo* Rappaports zum Verhängnis wird, ist als Negativbild im *Pojaz* nach wie vor latent vorhanden. Mit dem Zirkus (der Nullpunkt der Schauspielkunst in Ifflands Sinn) droht eine Gefahr, die nicht nur ein Abgleiten auf eine niedrige gesellschaftliche Stufe und von der Hochkultur zur Populärkultur bedeutet, sondern auf einen Ausschluss aus dem Bereich des Humanen verweist. Als Sender auf der Suche nach dem Czernowitzer Theater ist, kommt er zunächst an einer Schaustellergruppe vorbei:

An der Straße, auf einem freien Platz ist ein Zelt aufgeschlagen, davor steht ein Mann, nur in gelbliche Leinwand eingenäht, daß er von fern wie nackt aussieht und trompetet. ›Nur immer herein!‹ schreit er, und ein Haufe Gesindel steht vor ihm und lacht. ›Ist das ein Komödiant?‹ frag' ich ganz bekümmert, denn der Mensch hat sehr verhungert ausgesehen. ›Ja«, antwortet mir ein Knabe. ›Also ist hier das Theater?‹ ›Nein‹ lacht er, ›das ist im Hôtel Moldavie. Hier tanzt man auf dem Seil und zwei Affen sind drin.‹ ›Gottlob«, denk' ich [...]. (P, S. 58)

Das hier flüchtig gestreifte Motiv des Affen, der als typischer Begleiter der Akrobaten des ›Präsenztheaters‹ Zirkus auftaucht, wird im Kontext des Schmierentheaters, der Endstation von Senders Theaterkarriere,

Nr. 46 (18. 11. 1892), S. 546–548; Nr. 47 (18. 11. 1892) S. 558–560, hier: Nr. 43 (21.10.1892) S. 511f. Allgemein besser bekannt ist vor allem Solomon Jehuda Löb Rapoport, Cousin Solomon Simches, späterer Oberrabbiner von Prag. Näheres zu Rapoport, vgl. Herlinde Aichner: *Die Revolution von 1848 und die Frage der jüdischen Nationalität*. L.A. Frankl und M. Rappaport. In: Lengauer, Hubert und Kucher, Heinz Primus (Hrsg.): *Bewegung im Reich der Immobilität*. Wien [u.a.] 2001, S. 333–361.

erneut aktualisiert; als scheinbar nebensächliches Detail, das in seiner Bedeutsamkeit nur palimpsesthaf durch die Textoberfläche schimmert. Weil er zu früh zur Vorstellung im Schmierentheater erscheint, vertreibt sich Sender die Zeit mit der Betrachtung der für das Theater angemieteten Wirtsstube der Chane Gurkensalat:

Aber daran war nicht viel zu sehen. Es war ein Saal, wie ihn jeder erste Gasthof einer galizischen Kleinstadt aufzuweisen hat, mittelgroß mit niedriger Decke, die Wände grell bemalt, hier mit Palmen und Zitronenbäumen, unter denen nackte, seltsam gestaltete Wesen, vielleicht Menschen, vielleicht Affen, wandelten und nach den kürbisgroßen Früchten langten. Doch sah man vor lauter Schmutz wenig von all der Herrlichkeit. (P, S.303)

Die nackte Körperlichkeit und die grotesken, tiermenschlichen Figuren¹⁵⁴ verweisen beide auf das Präsenztheater des Zirkus, aber auch das Schmierentheater, das sich ebenfalls durch ständiges Durchbrechen der Fiktionsschranke auszeichnet, wie sich gerade anhand von Kohns Auftritten zeigt.

Diese versteckten Hinweise auf ein körperlich groteskes Präsenztheater deuten darauf hin, dass selbst Sender stets Gefahr läuft, in der Rolle des schlechten Nachahmers stecken zu bleiben und in Richtung des Lustigmachers, Hanswurstes oder Clowns abzuleiten; eine Möglichkeit, die in der zionistischen Reflexion über die jüdische Assimilation, wie etwa beim russischen Zionisten Mandlstamm, explizit thematisiert wird. Im Angesicht der umfassenden Anpassung der Juden an die Umgebungsgesellschaft, so Mandelstamm, wüsste man nicht

worüber mehr zu staunen sei: über die falsche Legende vom kritischen Verstande der Juden, über ihre Nachahmungsfähigkeit, welche die Leistungen der entwickeltsten Affen überbietet, oder über ihre Selbsternied-

154 Zur Bedeutung des Grotesken bei der Konstruktion stereotyper antisemitisch gefärbter Judenfiguren vgl. Kapitel 3.5. sowie Kapitel 4.5.

rigung, welche sie zu widerlichen Hanswursten stempelt und gerade in denjenigen Kreisen verächtlich macht, in die sie sich hineindrängen möchten.¹⁵⁵

Auch wenn Franzos selbst dem Zionismus denkbar fernsteht, so ist es doch nicht zu übersehen, dass die Figur Sender in Form der grotesken Figuren des Präsenztheaters genau auf diese ›Gefahr‹ verwiesen wird. Sender verbleibt schließlich über die Romanhandlung hinweg in einem Zustand der Transition: Die Passage in Richtung Westen, die auch eine metaphorische Passage zur Identität als gebildeter ›Deutsch‹ ist, verabsäumt er zu nutzen; ein Eisstoß zerstört die Brücke, die von Galizien in die Bukowina führt – wobei die Bukowina in Franzos' Texten metonymisch für einen zivilisatorisch höher entwickelten Westen steht.¹⁵⁶ Bezüglich seines zweifelhaften Bildungserfolges stellt Sender gegenüber der gebildeten, assimilierten Jüdin Malke fest:

›Freilich hab' ich's nicht leicht gehabt. Wißt Ihr, wie mir mein bißchen Bildung vorkommt? Da hab' ich da einen bunten Flicker auf meinen Kafftan geheftet und dort einen – wie ich sie eben bekommen konnte, aber ein deutscher Rock ist's nicht geworden.‹ (P, S.234).

Der im Zustand des Übergangs vom ungebildeten Shtetl-Juden zum assimilierten jüdischen Bildungsbürger stecken gebliebene Sender präsentiert sich wiederum als traurige Clownsfigur: Das hybride Flickengewand ist traditionelles Kennzeichen des Harlekins. Dass die Identifikation mit der Figur Shylock Sender nicht vor einem potenziellen

155 Max Mandelstamm: *Eine Ghettostimme über den Zionismus*. In: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum 1 (08.1901)H. 8, Sp.585–593, hier Sp.587

156 Diese Aufwertung von Czernowitz und der Bukowina gegenüber der nach ihrem ›Zivilisationsstand‹ negativ beurteilten Region Galizien und ihren Städten bei Franzos zeigt sich deutlich in dem in den Halb-Asien-Zyklus aufgenommenen Essay *Von Wien nach Czernowitz. Eine Kulturstudie im Fluge*: »Der deutsche Geist, dieser gütigste und mächtigste Zauberer unter der Sonne, er – und er allein! – hat dies blühende Stücklein Europa hingestellt, mitten in die halb-asiatische Culturwüste! Ihm sei Preis und Dank«, so Franzos in Bezug auf die Bukowina, siehe Karl Emil Franzos: *Von Wien nach Czernowitz*. In: Ders.: *Aus Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa* Bd.1 *Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*. Leipzig 1876, S.91–113, hier S.112f.

Abrutschen ins Clowneske und eine zwangsweise Reduzierung auf die Rolle des ›Bühnenjuden‹ bewahren kann, reflektiert der Roman, indem er die Ambivalenz des Shylock herausstreicht.¹⁵⁷ So wird etwa der zwielichtige Schmierendirektor Stickler von Shakespeares Drama *Der Kaufmann von Venedig* behaupten: »[D]as ist ein Stück für Galizien. Das interessiert Jud' und Christ und beide können sich nach Herzenslust freuen und ärgern.« (P, S. 312) Vor dem Hintergrund der kurz zuvor im Roman erfolgten Beschreibung einer Aufführung von Mosenthals *Deborah* lässt sich die dahinter liegende Verkaufsstrategie leicht erraten: In doppelten Theaterzetteln wird das Mosenthal-Stück als »›Kommedia‹, die für alle ist, Christen und Juden« (P, S. 223) angepriesen. Mit ›alle‹ wird aber nur scheinbar ein gemeinsames Theatervergnügen der beiden ethnisch-religiösen Gruppen angekündigt: Im jiddischen bzw. deutschen Teil des Theaterzettels wird dem jeweils angesprochenen Publikum das Stück den je spezifischen Erwartungen und Vorurteilen der Bevölkerungsgruppen entsprechend stark unterschiedlich beworben, sodass man den Eindruck gewinnen könnte, es handle sich um unterschiedliche Stücke. Produziert werden die Theaterzettel von dem ebenfalls fürs deutsche Theater entbrannten Kohn. Als assimilierter Jude, der wie Sender aus dem chassidischem Umfeld stammt, kennt er beide Fraktionen des Zielpublikums. Als ein »Doppelspiel von Verstellung und Selbsterkenntnis« (P, S. 319) bezeichnet Sender die Produktion der Theaterzettel durch Kohn und findet sich davon »sonderbar« berührt. (P, S. 319) Auf den Vorwurf des zutiefst irritierten Sender,

157 Die Aufführungsgeschichte von *Der Kaufmann von Venedig* in Deutschland zeigt deutlich, wie weit die ambivalente Figur Shylock tatsächlich für eine judenfeindliche Agenda nutzbar gemacht werden kann. Die antisemitische Linie der Shylock-Deutungen wird mit Werner Krauß' Darstellung auf dem Burgtheater unter nationalsozialistischer Herrschaft einen Höhepunkt finden. Als bösariger, rachsüchtiger Clown erscheint den Kritikern diese Shylock-Figur. Auch hier zeichnet sich die Figur wie die komischen Judenfiguren der Posen durch slapstickhafte Unverletzbarkeit aus – Shylock wird ständig Tritten und Schlägen ausgesetzt, die ihm aber nichts anzuhaben scheinen. Mit seiner Darstellung konterkariert Krauß die für die tragische Deutung, welche Shylock als jüdische Identifikationsfigur lesbar macht, zentrale Passage des Stücks: »Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht...?« »Die von den Kritiken immer wieder erwähnte Gewalt gegen Shylock – das Treten und Schlagen – dokumentierten im Kontext der Komödie den Status der Figur als einen nicht-menschlichen. Der groteske Körper des Clowns ist nicht verletzlich oder schmerzempfindlich – Shylock wird zur Figur eines boshaften Slapstick-Vergnügens.«, siehe Peter W. Marx: *Ein theatrales Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*, Tübingen 2008, S. 186.

er würde auf der einen Seite den Juden schmeicheln, auf der anderen gegen sie hetzen, erwidert Kohn alias Können:

›Nun also! Was reden Sie von hetzen?‹ Können lächelte schmerzlich. ›Ist es nötig, die Christen herzuladen, gegen uns zu hetzen? Das tue ich übrigens auch nicht, ich mache ihnen bloß vor, daß das Stück gegen Juden geht. Das muß sein, sonst gingen sie nicht hinein.‹ (P, S. 319)

In seinem Bemühen, das Schmierentheater aufrechtzuerhalten, erkennt Kohn nicht, dass die Instrumentalisierung der Spaltung des Publikums diese noch weiter vorantreibt und damit letztlich auf ihn zurückfällt – da Kohn auf der Bühne sowohl als schlechter Schauspieler wie auch als Jude verlacht wird. Die durch die doppelten Theaterzettel geschürten Erwartungen des nicht-jüdischen Publikums werden notwendigerweise – zumindest teilweise – enttäuscht, was mit heftigem Widerspruch und »›Juden hinaus!«-Rufen (P, S. 307) an Stellen des Stücks quittiert wird, die als besonders judenfreundlich wahrgenommen werden, worauf das jüdische Publikum seine gegensätzliche Ansicht durch verstärkten Applaus kundtut. Die doppelten Theaterzettel offenbaren eine tiefe Gespaltenheit, ja Feindschaft zwischen den verschiedenen Gruppen innerhalb des Publikums: In der jiddischen Version wird das Stück als judenfreundlich, in der deutschen als judenfeindlich dargestellt. Die bereits in Shakespeares Stück angelegte Ambivalenz Shylocks kann in der Aufführungspraxis nicht nur dazu nutzbar gemacht werden, diese in Richtung Identifikationsfigur zu verschieben. Sie würde für ein solches geteiltes Publikum wohl als Verkaufstrick eingesetzt werden; den Juden kann es als judenfreundlich, den Christen als judenfeindlich angekündigt werden. Das wandernde Schmierentheater an der Grenze fungiert damit nicht als Medium der Integration, sondern treibt die bereits vorhandene Spaltung des Publikums voran – und repräsentiert so möglicherweise die notwendige Kehrseite des stehenden Nationaltheaters. Seine Funktion als vereinigende Bildungsanstalt kann dieses schließlich nur aufgrund von Ausschlüssen erfüllen.¹⁵⁸ Die Aus-

158 »Das bürgerliche Nationaltheater wurde [...] konzipiert als ein Theater für alle, d. i. ein Theater für Angehörige aller sozialen Klassen und Schichten unter der (ideologischen)

schlüsse aller nicht-bürgerlichen Theaterformen und ihrer Rezipient/inn/en haben auch Effekte für die Judendarstellungen an den Bühnen. Das Bildungs- und Kulturtheater steht dem Anschwellen des Antisemitismus im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert weitgehend unteilhaft gegenüber – das Repertoire an jüdischen Figuren ist mit Nathan, Shewa und Shylock festgelegt, die im Sinne von Charakterrollen inszeniert werden, welchen kein szenischer Sonderstatus zukommt. Damit scheint sich das Bildungstheater aber auch der Möglichkeit beraubt zu haben, die aktuellen Probleme deutsch-jüdischen Zusammenlebens in Szene zu setzen, während seine Judenrollen als »Alibi der deutschen Theaterkultur gegenüber allen Befürchtungen oder Vorwürfen einer grundlegend antijüdischen Komponente in der deutschen Kultur« fungieren. Im kommerziellen Sektor der Theater der Vorstadtbühnen und am Jahrmarkt gelangen währenddessen die »Theater-Juden nach altem Muster [...] in neuem biedermeierlichen Gewand zu neuem Erfolg«.¹⁵⁹

Die Inszenierung der Shylockfigur als Charakterrolle im Sinne des Begriffs der ›idealen Natur‹ Ifflands, die sich im 19. Jahrhundert durchsetzt, verhindert die vormals typische Reduktion der Judenfigur auf einen solchen grotesken Körper; sie nähert sie einerseits dem Ideal des ›ganzen Menschen‹ auf der Bühne an, wirft damit aber eine weitere Problematik hinsichtlich der Repräsentation von jüdischer Identität am Theater auf.

Die Interpretation der jüdischen Figuren als Charakterrolle am bürgerlichen Theater trägt dazu bei, dass sie, in dem Maße, in dem sie ihre partikulären Züge abstreifen, zunehmend ahistorisch erscheinen und gegen den Einfluss aktueller sozialhistorischer Entwicklungen in den Beziehungen von Juden und Deutschen immunisiert werden. Das Herausstellen ›allgemein-menschlicher Züge‹ unterbindet nicht nur die vormals antisemitische Charakterisierung, sondern führt theater-

Hegemonie des Bürgertums. Diese Konzeption schloß nun – in Deutschland wenigstens – einerseits bornierterweise all die Theaterformen bzw. -arten aus, die sich vorzugsweise an besondere Klassen und Schichten wandten, nämlich die Oper, das sogenannte Volkstheater und die ›Spezialitätentheater‹ der Bauern, Handwerker, Studenten etc.« siehe Rudolf Münz: *Theater im Leipzig der Aufklärung*. In: Martens, Wolfgang (Hrsg.): *Aufklärung und Bürgerlichkeit*. Heidelberg 1990, S. 169–178, hier S. 170.

¹⁵⁹ Bayerdörfer, ›*Harlekinade*‹, S. 114.

geschichtlich unter anderem dazu, dass auf der bürgerlichen Bühne eine kritische Auseinandersetzung mit oder Positionierung zum ab den 1870er-Jahren anschwellenden Antisemitismus ausbleibt.

Genau die Möglichkeit der interkulturellen Auseinandersetzung mit antisemitischer Diskriminierung, die Sender für die Figur des Shylock im Kaufmann von Venedig einnimmt, schwindet daher, wenn Sender die Figur in das Lessing'sche Reich der ›reinen Menschlichkeit‹ versetzt. Mit der Darstellung Shylocks als »armer, unseliger Mensch« (P, S. 354), die Sender an Dawisons Rolleninterpretation so fasziniert, läuft die jüdische Thematik Gefahr, außerhalb des Blickfeldes zu rücken. Wenn Shylock zum ›ganzen Menschen‹ im Sinne des bürgerlichen Menschenbildes wird, hat sich sein Anspruch auf Partikularität in seiner bürgerlichen Individualität zu erschöpfen, die infolgedessen auf mitleidvolle Identifikation durch das bürgerliche Theaterpublikum hoffen darf. Die Klage Shylocks angesichts der unterschiedlichen Wertmaßstäbe, die an Juden und Christen angelegt werden, wird im 19. Jahrhundert nicht mehr als »Lamento-Szene des Theaterjuden«, sondern als »existentielle[r] Ausbruch des Individuums«¹⁶⁰ inszeniert. Um die Figur für mitleidvolle Einfühlung zu qualifizieren, muss sie also einerseits vor antisemitischer Diffamierung bewahrt werden, andererseits wird damit der durch seinen Präsenzcharakter auf das Durchbrechen des ›falschen Spiels‹ der christlichen Figuren angelegte Shylock in eine bürgerliche Figur am Illusionstheater verwandelt und mithin zu einem ›Mitspieler‹ im falschen Spiel der venezianischen Gesellschaft.

Die Transformation zu bürgerlichen Individuen, die von staatlicher Seite als Voraussetzung für die rechtliche Gleichstellung der Juden Deutschlands gefordert wurde, wird im 19. Jahrhundert an der Bühnenfigur Shylock also gleichsam wiederholt. In den Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* auf der bürgerlichen Bühne erscheint daher als bereits vollzogen, was Shylock in der Handlung des Stücks verweigert wird: die Anerkennung als Gleicher unter Gleichen. Wenn die Thematik des Stückes als historisch überkommen inszeniert wird und Shylock nur noch als allgemeine Metapher für den ›armen unseligen Menschen‹ dient, dann zeigt sich, »daß das Gesetz des Spiels zwar ein Gesetz der

Emanzipation sein mag [...], daß dieses Gesetz aber letzten Endes die Juden *als Juden* zu nichts ermächtigt, sondern sie in die Zeichenlosigkeit, in die ›unsichtbare Kirche‹ Lessings entläßt.«¹⁶¹ Mit der Verschleierung der Doppelung von Rolle und Schauspieler, also auch jener von fiktiver und realer Ebene einerseits und dem entsprechenden Erscheinen Shylocks auf der Bühne als ›ganzer Mensch‹ andererseits ist Sender die angestrebte Transgression via Rollenspiel am Theater ebenso verunmöglicht wie dem unbegabten Kohn. Das Aufgehen Senders in der Rolle des ›unseligen Menschen‹ Shylock scheint aus dieser Perspektive ebenso als Ergebnis fehlgeleiteter ›Theatromanie‹ wie Kohns Fixierung auf das Schauspiel als Form der Selbstverleugnung – in letzter Steigerung – des Selbstverlustes.

7.7 Schwindsucht als Schwundfigur

In Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bleibt das Theater aus gutem Grund nur ein einzelner – wenn auch wichtiger – Schritt in der Entwicklung des Protagonisten. Wie Friedrich Kittler zeigen konnte, ist die Entfaltung des Bildungsgedankens in Goethes *Lehrjahre* eng mit der Abwendung vom alten Typ des Schauspielers verknüpft. Während das alte neuzeitliche Individuum eine Art »Maske ohne Gesicht«¹⁶² vorstellte, deren Wechsel über verschiedene Initiations- und andere Rituale geregelt war, wird das bürgerliche Individuum durch die identitätsstiftende Rolle der Bildung in seiner Sozialisation (vermeintlich) dem unbegrenzten Maskenspiel enthoben.¹⁶³ Das Schauspiel alten Typs verkörpert sich in Goethes Roman in der Gestalt des Berufsschauspielers Serlo und der Figur Mignon. Serlo ist am fahrenden Theater in einer Schauspielerfamilie groß geworden: In seinen Auftritten ›als Amor‹ oder ›Harlekin‹ »figuriert das frühreife Kleinkind auf jener Bühne unbegrenzter Metamorphosen, die das alte Theater

161 Theisohn, *Eruv*, S.189.

162 Kittler, Friedrich A.: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*. In: Kaiser, Gerhard und Kittler, Friedrich A.: *Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Göttingen 1978, S.13–124, hier S.13.

163 Vgl. ebd., S.13–14.

der Fahrenden war.«¹⁶⁴ Mignon wird von Wilhelm aus den Fängen einer Schaustellergruppe befreit, also einem Theater der Präsenz, in dem das Kind dazu gezwungen wird, durch die Vorführung eines virtuoseren Kunststücks, dem ›Eiertanz‹, ihre körperliche Geschicklichkeit vor Publikum zu beweisen.

Die Initiation durch die Turmgesellschaft lässt den Bürgersohn Wilhelm erkennen, dass er gerade nicht zum Schauspieler berufen ist: »Wer sich nur selbst spielen kann, ist kein Schauspieler. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht diesen Namen.«¹⁶⁵ Wenn Wilhelm die Rolle des Hamlet im gleichnamigen Shakespeare-Stück spielt, dann geht es nicht um Metamorphose, sondern um familiäre Identifikation und die Ausbildung der Individualität des Romanhelden – und sein Schauspiel dient damit dem Bildungsziel. Daher stellt Wilhelm am Theater, wie Jarno, der Vertreter der Turmgesellschaft, feststellt, im Grunde immer nur sich selbst dar:¹⁶⁶ »Wilhelm Meister lernt nicht, seinen Körper wie Serlo in alle Körper zu verwandeln, sondern nur, sprechend, ›an den Platz des Haupthelden‹ zu treten.«¹⁶⁷ Sein Engagement für das Theater ist bei Wilhelm nur Durchgangsphase auf dem Weg der Einnahme seines vorbestimmten Platzes in der symbolischen Ordnung der Gesellschaft – eine symbolische Ordnung, die durch den Turm repräsentiert wird. In der Wahl zwischen Metamorphose und Identität wählt der Turm im Namen der Bildung die Identität.¹⁶⁸ Die »grenzenlosen Nachahmungs- und Verwandlungskünste Serlos sind«, wie der mechanisch-repetitive Eiertanz der Akrobatin Mignon, »das Dementi und dagegen die Parodie einer jeden Individualität.«¹⁶⁹ »Der neue Begriff vom ›Menschen‹ und der Mime sind inkompatibel«¹⁷⁰, so Kittler.

164 Ebd., S. 67.

165 Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Ders.: *Werke*. [Hamburger Ausgabe], hrsg. v. Erich Trunz Bd. 7 *Romane und Novellen*. Bd. 2 München 1950, S. 551.

166 Vgl. ebd.

167 Kittler, *Sozialisation*, S. 71.

168 Vgl. ebd., S. 90.

169 Ebd., S. 67

170 Ebd., S. 90.

Genau auf diesem, den alten Typus des Schauspielers charakterisierenden metamorphotischen Vermögen, beruhen auch Senders komische Imitationen vor seiner Entscheidung für das bürgerliche Theater. Und wie Serlo wird der ebenfalls frühreife Sender durch ein Naheverhältnis zur grotesken »Figur des Tricksters«¹⁷¹ charakterisiert. Die Sender und Serlo kennzeichnenden »Züge des Wunderkinds und der Frühreife« verfallen gegen Ende des 18. Jahrhunderts – dem Zeitalter der ›Erfindung der Kindheit‹ – jedoch der Ächtung, da eine Entsprechung von Fähigkeit und Alter des Kindes nun als natürlicher Entwicklungsgang gilt.¹⁷² Ihnen wird ein ›Mangel an Genie‹ nachgesagt.¹⁷³ Die metamorphotischen Fähigkeiten und die körperliche Geschicklichkeit in der Artistik in Gestalt Serlos und Mignons in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* werden damit von einem Vorzug zu einem Zeichen der Rückständigkeit umgedeutet.

Doch werden Sender im Unterschied zu Serlo und Mignon seine Fähigkeiten nicht durch Dressurtechniken in den Körper eingeprengelt, sie sind in der Darstellung des Romans vielmehr einer Naturanlage geschuldet, die aber genauso wenig wie Kohns ›jüdische Natur‹ wiederum jener ›idealen Natur‹ entspricht, die auf dem bürgerlichen Illusionstheater sich zeigen soll. Am Nationaltheater kann im *Wilhelm Meister* der neu etablierte »Verwandtschaftscode als die Natur selber auf die Bühne treten«, welcher über die Gleichung »Nation = Natur, Natur = Familie, Nation = Familie«¹⁷⁴ die Nationsgemeinschaft als natürliche, organische Einheit instituiert. »Das Publikum erlebt statt ›körperlicher Geschicklichkeit‹«,¹⁷⁵ welche das Theater der Präsenz kennzeichnet, ein »Mitgefühl alles Menschlichen«.¹⁷⁶ Sender vermag sich dieser Nationalgemeinschaft trotz seiner Bemühungen aber nicht einzuschreiben; selbst dann nicht, als er sich von seiner Rolle als fahrender Possenreißer zugunsten des bürgerlichen Illusionstheaters verabschiedet und Shylock für ihn und das Publikum – wie Hamlet für Wilhelm – zur Identifika-

171 Ebd., S.75.

172 Vgl. ebd., S.75f.

173 Vgl. ebd., S.69.

174 Ebd., S.80.

175 Ebd.

176 Goethe, *Lehrjahre*, S.106.

tionsfigur wird, indem er ihn von der »Dramaturgie des Schreckens« in jene der »Identifikation und Illudierung«¹⁷⁷ überführt. Shylock lässt diese familiäre Identifikation des Publikums wie des Schauspielers nicht zu. Die Familie ist im Falle Shylocks eine trunkierte, die für die Sozialisation via Bildung wesentliche Figur der Mutter fehlt,¹⁷⁸ und auch die Tochter wird Shylock abtrünnig, indem sie auf die Seite der Christen ›wechselt‹.

Während Wilhelm Meister als (vorübergehend) »Irrender«¹⁷⁹ vom Turm durch das Theater hindurch geleitet wird, um – nach der Befriedigung seiner lang gehegten Wünsche – seine Position in der Gesellschaft jenseits des Theaters zu finden, bleibt Sender zeitlebens seiner ›Theatromanie‹ verhaftet. Weil die Initiation Wilhelms durch die Turmgesellschaft als theatraler Vorgang inszeniert wird, in dessen Rahmen »nicht das Maskenspiel vertrauter Körper die Verwandlung lehrt«, sondern – im Gegenteil – »beim Neophyten eine Identität [entsteht], die Maskenspiele unmöglich macht,«¹⁸⁰ kann Kittler behaupten, dass »[e]in Theater Wilhelm Meisters Theaterleidenschaft [heilt]«. ¹⁸¹ Sender dagegen wird von seiner Theaterleidenschaft nie ›kuriert‹, er geht seiner Identität durch sein Aufgehen in der illusionistischen Schauspielkunst am deutschen Theater verlustig: Das Theater ist im Falle Senders nicht Übergangs-, sondern Endstation der Entwicklung.

Genau vor dieser Gefahr des Selbstverlusts durch das Schauspiel wird Theodor Lessing zwei Jahre nach Erscheinen des *Pojaz* in seiner Schrift *Theater≠Seele* warnen. Aus der Situation der Diaspora leitet Lessing – im Einklang mit den zeitgenössischen Diskursen – eine besondere Affinität von Schauspiel und Judentum ab.¹⁸² Er attestiert den Juden eine »typisch-artistisch[e] und schauspielerhaft[e]«¹⁸³ Persönlichkeit. Die »unendliche[...] Macht«¹⁸⁴ der Tradition im Judentum

177 Kittler, *Sozialisation*, S. 80.

178 Vgl. ebd., S. 65.

179 Goethe, *Lehrjahre*, S. 494.

180 Ebd.

181 Kittler, *Sozialisation*, S. 88.

182 Vgl. Theodor Lessing: *Theater≠Seele. Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst*. Berlin 1907, S. 36.

183 Ebd., S. 39.

184 Ebd.

scheint zwar zunächst eine stabile Identität zu garantieren. Angesichts der Verfolgungen in der Diaspora aber sei die jüdische Minderheit jedoch genötigt gewesen, zum Zwecke des Selbstschutzes zu lernen, »in jede fremde Haut einzuschlüpfen, hinter jeder momentan geforderten Maske sich zu behüten.«¹⁸⁵ Die Situation der Verfolgung und Unterdrückung führe damit zur Verleugnung der jüdischen Affiliation und in einen »selbstquälerische[n] Wille[n] zur Erlösung von sich selber«,¹⁸⁶ so Lessing. Mit dieser Neigung zur Leugnung der jüdischen Herkunft ist für Lessing die unmittelbare Gefahr des Selbstverlusts verbunden, den er in Zusammenhang mit der jüdischen Assimilation in seinem Buch *Der jüdische Selbsthass* sogar als ›Selbstmord‹ bezeichnen wird.¹⁸⁷

Ein solcher »Wille zur Erlösung von sich selber« kann als der tiefere Grund für die Erkrankung Senders an der Schwindsucht im Zuge seines Assimilationsprozesses gelesen werden. Auf der kollektiven Ebene entspricht Senders Krankheit, die er sich bei der Lektüre deutscher Klassiker in einer kalten Klosterbibliothek zuzieht, nach Theisohn jener metaphorischen »Schwindsüchtigkeit« des Judentums an der Kultur,¹⁸⁸ die das 19. Jahrhundert kennzeichnet. Auf der individuellen Ebene tritt sie freilich zunächst als Symptom seiner extremen Theaterleidenschaft auf: Eine der am weitesten verbreiteten Mythen über die Tuberkulose-Erkrankungen führte sie auf ein Übermaß an Leidenschaft im Charakter der Infizierten zurück,¹⁸⁹ doch verweist diese Leidenschaft für das Schauspiel als Ort des Rollenwechsels aus einer Metaebene wiederum auf den jüdischen Assimilationsprozess zurück.

Angesichts Senders völligen Aufgehens in der Sphäre der Kunst träfe der Vorwurf, den die Vertreter des bürgerlichen Realismus an *Wilhelm Meisters Lehrjahre* formulieren, den realistischen Roman Franzos' viel eher in seinem Kern als die Gattungsvorlage Goethes; denn dort »heilt« sich schließlich das Theater, in einer Formulierung Greiners, »gewis-

185 Ebd.

186 Ebd., S. 37.

187 Vgl. Theodor Lessing: *Der jüdische Selbsthass*. München 1984 (Erstveröffentlichung 1930), S. 50.

188 Theisohn, *Eruv*, S. 187.

189 Vgl. Sonntag, Susan: *Krankheit als Metapher*. München/Wien 1978, S. 23.

sermaßen von sich selbst«. ¹⁹⁰ Friedrich Theodor Vischer urteilt in der in seiner für das 19. Jahrhundert sehr einflussreichen Ästhetik von 1857, dass *Wilhelm Meisters Lehrjahre* einen Spannungsbogen zwischen Prosaischem und Idealem zu schlagen habe. Die Thematisierung von Kunst und Künstlerlaufbahn im Prosagenre scheint Vischer in eine Schiefelage in Richtung der idealen Sphäre zu führen. Mit diesen Überlegungen begründet Vischer seine Kritik des *Wilhelm Meister*. Das »Künstlerleben ist zu ideal, die Kunst tut nicht gut, die Kunst zum Objecte zu nehmen [...]«, ¹⁹¹ gerade weil jede berufliche Tätigkeit vor diesem Hintergrund wiederum als zu prosaisch erscheine. Daher sei auch der Künstlerroman abzulehnen, denn »in dieser Rückbiegung der Kunst auf sich selbst«, so Vischer, »verrät sich ganz die bedenkliche Scheue der neueren Zeit vor dem herben Roh-Stoffe des realen Lebens.« ¹⁹²

Die Darstellung einer jüdischen Figur als Schauspieler sieht sich einem Dilemma ausgesetzt, will sie keines der beiden Stereotypen, mit der im antisemitischen Diskurs dem jüdischen Assimilationsstreben begegnet wird, bedienen – einerseits den Vorwurf der Unfähigkeit zur Anpassung, der im ›Salonjuden‹ verkörpert wird und andererseits jenen der ›jüdischen Mimikry‹, der sich in der Vorstellung des Juden als virtuosem Schauspieler konkretisiert. Angesichts dieses Dilemmas erscheint die Entkörperung Senders auf dem Weg zum ›hohen Ziel‹ die einzige Lösung, soll der Assimilation nicht grundsätzlich als Basis christlich-jüdischen Zusammenlebens abgeschworen werden. Erst damit ist auch der letzte Rest von Senders Erbe, der in seinem Körper verankerte Trieb zu Nachahmung und Schauspiel getilgt, der ihn als Jude im Sinne des Mimikry-Vorwurfs markieren könnte. Damit scheint sich der Roman des Assimilationsbefürworters Franzos aber auch latent gegen die in ihm propagierte Lösungsstrategie der ›jüdischen Frage‹ durch Bildung und kulturelle Anpassung zu wenden. Tuberkulose wurde schließlich im 19. Jahrhundert nicht nur als eine Krankheit der Armut, sondern auch der »Entmaterialisierung« ¹⁹³ verstanden. Eine

190 Greiner, ›Theatromanie‹, S. 235.

191 Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen* 3. Theil. Abschn. 2, *Die Künste*. H. 5 *Die Dichtkunst*. Stuttgart 1857, S. 1310.

192 Vischer, *Aesthetik*, S. 219.

193 Sonntag, *Krankheit*, S. 17.

Krankheit, die »den grobstofflichen Körper auflöste, und die Persönlichkeit vergeistigte«. ¹⁹⁴ Senders ›Vergeistigung‹ geht mit der Entwicklung vom körperbetonten Präsenztheater zu seiner Annäherung an den anderen Extrempol der Theatertypen einher. Senders körperliche Fragilität steht im Gegensatz zur körperlichen Robustheit Kohns, der lange Phasen des Hungers und sogar einen Versuch, sich im Fluss zu ertränken, überlebt und von sich selbst – Senders schwache Konstitution hervorstreichend – behauptet »[i]ch bin ja von Eisen ... Leider!« (P, S. 334). Der groteske Körper Kohns, der nicht fähig ist, andere Formen zu imitieren, sondern dafür sorgt, dass Kohn hinter allen Verkleidungen immer als Jude erkennbar bleibt, ist in seiner Robustheit sowohl für das Schauspiel wie für die Assimilation ungeeignet – so entgeht er aber immerhin dem körperlichen Selbstverlust. Senders Krankheit schreitet damit einer zunehmenden Entfernung von einem Stück jüdischer Tradition fort, der etablierten Rolle des ›Schnorrers‹; der Protagonist entspricht immer mehr jenem Typus des »künstlich vergeistigte[n] Mensch[en]«, vor dem Theodor Lessing in *Theater=Seele* als vor einem »unnatürlichen Abweg« ¹⁹⁵ warnt, weil er zur Verleugnung der jüdischen Wurzeln führe.

Die Schwindsucht im Sinne eines Begehrens nach dem körperlichen Dahinschwinden begleitet Sender am Weg zum vollkommenen Aufgehen im Spiel als leidenschaftlicher ›heißer‹ Schauspieler. Pater Marian deutet dem todkranken Sender den ihm zunächst unverständlichen Bibel-Satz »[j]ung stirbt, wen die Götter lieben« im Sinne der Selbstaufgabe für höhere Ideale: »›Wer jung stirbt, hat das Höchste schon genossen, was das Leben bietet, das Streben nach hohen Zielen.«« (P, S. 355) Sender ist diese Deutung unmittelbar eingängig, denn das Streben und die Kunst, so der Romanheld, würde ihm alles erlebte Leid aufwiegen (vgl. P, S. 355). In dem Glauben, dass er dank der Kunst seine Krankheit überwinden würde, täuscht sich Sender aber: Seine Geschichte endet kurz danach mit den gehauchten Worten »Mein Leben [...] So schön ... so schön...« und mit dem lakonischen Erzählerkommentar »[d]as waren seine letzten Worte« (P, S. 356) auch der Roman.

194 Ebd., S. 22.

195 Lessing, *Theater=Seele*, S. 39.

Der im Streben nach der Kunst gründende ästhetische Mehrwert seiner Biografie muss den Romanhelden für sein Leben entschädigen. Die ›Prosa‹ des Lebens dieses Helden aber verlöscht im Zuge seiner Auflösung in der ›Sphäre des Idealen‹, der Kunst. Möglicherweise zeigt sich gerade in dieser Entkörperung Senders im Zuge seines Strebens nach Teilhabe an deutscher Kultur und deutscher Kunstproduktion – und nicht so sehr in seiner Präferenz für die Figur Shylock – eine Spur jener tiefen Krise, in welche das Projekt der jüdischen Aufklärung Ende des 19. Jahrhunderts geriet.

Im Sinne dieser Krise, die mit einer Abkehr von der aufklärerischen Betonung der Vernunft und Bildung als Argument für gesellschaftliche Gleichberechtigung einhergeht, kann auch der Umstand gelesen werden, dass die kleine Gesellschaft von Sympathieträgern, die sich zu Ende seines Lebens um Sender geschart hat, viel mehr durch ihr ›verstehendes‹ Herz als durch ihren aufgeklärten Verstand und ihre Bildung ausgezeichnet werden. Die assimilierten Juden, die im Roman auftreten hingegen – Malke und ihr Verlobter Bernhard –, sind in erster Linie intellektuell bestimmt und wirken vergleichsweise blass und wenig einnehmend. Senders Freundin Jütte kommentiert das abweisende Verhalten der assimilierten Malke gegenüber dem verliebten Sender mit den Worten: »[B]ei Euch kommt alles aus dem Herzen und bei ihr alles aus dem Verstand [...]. Sie ist sehr gebildet, aber sie weiß auch, daß sie es ist, und wer nur ein Tüpfelchen weniger weiß als sie, ist nichts in ihren Augen, auch wenn er das beste, treuste Herz hätt'« (P, S. 256) –, während Sender wiederum zu Jütte gegen Ende des Romans sagen wird: »Darum verstehst und begreifst du auch alles – nur durchs Herz.« (P, S. 348) So zeigen sich in Franzos' Roman möglicherweise am Ende kleine Spuren der zeitgenössischen Aufwertung des osteuropäischen Judentums im Kontext der jüdischen Renaissance.¹⁹⁶

Doch klar ist auch, dass Franzos' Roman mit seinem Protagonisten kein Gegenmodell zur Assimilation bieten kann. Nur eine kleine Runde an Außenseitern bildet die Gemeinschaft derer, die ›mit dem Herzen begreifen‹, während der überwiegende Teil der jüdischen Bewohner negativ und als in ihrem Glauben verstockt bzw. sogar fanatisch prä-

196 Vgl. zum Begriff der jüdischen Renaissance Kapitel 5.3.

sentiert wird. Die clownesk-komischen Züge einer Trickster-Figur, die Senders unbeschwertes Leben vor seinem Streben nach dem ›hohen Ziel‹ des Schauspielerberufs prägen, verlieren sich mit der zunehmenden Tragik seines Geschicks; aber erst seine Berufung und das Scheitern daran können Sender zu einem (tragischen) ›Helden‹ im Sinne der einleitenden Worte des Erzählers machen.

8 Franz Kafkas Varieté der Arten – Die Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*

In einem Forschungsbeitrag zu einem Band, der Franz Kafkas narrative Verfahren in den Blick nimmt, formuliert Lucia Iacomella, dass »[d]as Motiv der Nachahmung, der *mimesis* [...] sich in Bezug auf Kafkas *Bericht für eine Akademie* geradezu auf[drängt].«¹ Nicht nur habe Kafka mit dem Affen ein Tier als Protagonisten seiner Erzählung gewählt, dem ein »herausragendes Nachahmungsvermögen« attestiert wird, auch habe der Autor selbst über die Verarbeitung zahlreicher Bezugstexte wie populärwissenschaftlicher Schriften und Zeitungsartikel »eine Art ›intertextuelle Nachahmung‹«² betrieben.³ Doch entscheidet man sich für die Frage der Nachahmung als Ansatzpunkt für eine Interpreta-

1 Lucia Iacomella: *Auswege eines Durchschnittsaffen. Franz Kafka und der Fall Rotpeters*. In: Neumayer, Harald und Steffens, Wilko (Hrsg.): *Kafkas narrative Verfahren/Kafkas Tiere (Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft Bd. 3 und Bd. 4)*. Würzburg 2015, S. 73–90, hier S. 75 [Hervorh. im Original].

2 Iacomella, *Auswege*, S. 75.

3 Zu den zahlreichen Intertexten von *Ein Bericht für eine Akademie*, soweit hier nicht ohnehin behandelt, siehe: Patrick Bridgwater: *Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 447–462. Bridgwater hat etwa Wilhelm Hauffs moralische Erzählung *Der Mensch als Affe* (1827) und die Hauff inspirierende Erzählung *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* (1814) von E.T.A. Hoffmann als wichtige Intertexte identifiziert. Für einen neueren Beitrag zu den Intertexten in Kafkas Erzählung siehe auch Andreas Kilcher und Detlef Kremer: *Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas ›Bericht für eine Akademie‹*. In: Liebrand, Claudia und Schößler, Franziska (Hrsg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg 2004, S. 45–72. Kilcher und Kremer thematisieren neben E.T.A. Hoffmanns *Nachricht Grillparzers unvollendete Selbstbiografie*, die 1873 erstmals publiziert und von Kafka gekannt und geschätzt wurde, als möglichen Intertext; außerdem gehen sie Bezügen der Erzählung zu Wilhelm Buschs Bildgeschichte *Fipps, der Affe* (1879) und zu populärwissenschaftlichen darwinistischen Schriften nach; insbesondere ist hier ein bereits von Hartmut Binder identifizierter möglicher Intertext hervorzuheben: Ein Artikel aus dem Prager Tagblatt von 17.09.1908 mit dem Titel *Consul, der Vielbewunderte*, der von einem dressierten Schimpansen namens ›Consul Peter‹ berichtet, der menschliche Verhaltensweisen übernommen hat. Außerdem weisen Kilcher und Kremer auf zahlreiche Parallelen des *Berichts* zu Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (1887) und Bezüge des *Berichts* zu in Prag geführten Debatten zur jüdischen Assimilation hin, auf die im weiteren Verlauf des Kapitels eingegangen wird.

tion von Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), so wird man gewissermaßen vom Ich-Erzähler selbst vor einem Trugschluss gewarnt: »Ich wiederhole: es verlockte mich nicht, die Menschen nachzuahmen; ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund.« (BfA, S. 311). Zwar gilt der Affe als ein typischer Repräsentant tierischer Nachahmung mit besonders ausgeprägtem Hang zu Imitation, doch scheint sich Kafkas Erzählfigur Rotpeter, Erzähler seiner eigenen Geschichte, gerade gegen diese Vorannahme zu verwahren.

Zu Kafkas Erzählung gibt es eine Fülle an Deutungen, welcher diese Analyse unmöglich in ihrer Gesamtheit Rechnung tragen kann.⁴ Zum Aspekt der Nachahmung im Allgemeinen,⁵ in Bezug auf Charles Darwins und Friedrich Nietzsches Begriff der ›Mimikry‹⁶ und insbesondere zur Nachahmung und ihrer Bedeutung im zeitgenössischen Diskurs zur jüdischen Assimilation⁷ liegen bereits komplexe Deutungen vor. Dennoch darf eine Interpretation von *Ein Bericht für eine Akademie* im Rahmen einer Arbeit zum Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ nicht fehlen, weil hier die Frage der Nachahmung und die Problematisierung der Zuschreibung nachahmenden Verhaltens in einen jüdischen Kontext eingebettet wird. Was die Rezeption dieses Stereotyps bei Kafka betrifft, so hat er nachweislich Ernst Blühers Schrift *Secessio judaica* – in der es eine zentrale Stellung einnimmt – im Jahr seiner Erscheinung 1922 zur Kenntnis genommen. Die Schrift beschäftigt Kafka in einer Weise,

4 Einen aktuellen Überblick über die verschiedenen Ansätze bietet Marcel Krings: *Franz Kafka. Der Landarztzyklus. Freiheit – Schrift – Judentum*. Heidelberg 2017, S. 289f. Einen Forschungsbericht liefert Koch, Hans-Gerd: ›Ein Bericht für eine Akademie‹. In: Müller, Michael (Hrsg.): *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Stuttgart 2005, S. 173–196 sowie Kilcher, *Genealogie*.

5 Gerhard Neumann: *Nachrichten vom Pontus. Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler, Wolf und Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg i. Br. 1990, S. 164–198.

6 Vgl. Margot Norris: *Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis*. In: *Modern Language Notes* 95 (1980) H. 5, S. 1232–1253 sowie Gerhard Neumann und Barbara Vinken: *Kulturelle Mimikry. Zur Affenfigur bei Flaubert und Kafka*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), Sonderheft Tiere, Texte, Spuren, S. 126–142.

7 Vgl. unter anderem Kilcher, *Theater*, S. 202, Geller, *Bestiarium*, S. 127–130; Andreas Diselnkötter und Claudia Albert: ›Grotesk und erhaben in einem Atemzug‹ – Kafkas Affe. In: *Euphorion* 96 (2002), S. 127–144 sowie Kilcher, *Genealogie*.

dass er sie als »Anruf« bezeichnet, die eine »Antwort«⁸ erfordere; nach mehreren Anläufen eine Rezension zu verfassen, gesteht Kafka – Ende Juni 1922 – seinem Freund Dr. Robert Klopstock das Scheitern dieses Unterfangens: »Ich kann es nicht; versuche ich es, gleich sinkt mir die Hand.«⁹ Blüher's Schrift erscheint allerdings mehrere Jahre nach der Veröffentlichung von Kafkas *Bericht*. Insofern kann der Text Blüher's, in dem erstmals im deutschen Sprachraum das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ explizit und systematisch abgehandelt wird, keinen direkten Einfluss auf den *Bericht* genommen haben. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, waren zumindest der hinter dem Stereotyp stehende Grundgedanke, wonach Assimilation als Form der täuschenden Verstellung aufzufassen ist, und das entsprechende mit der ›jüdischen Mimikry‹ verbundene biologistische Vokabular Kafka hinlänglich bekannt – nicht zuletzt durch die (kultur-)zionistischen Debatten, die seinerzeit in den jüdischen Intellektuellenkreisen Prags lebhaft geführt wurden.¹⁰ Mithin kann der Text durchaus nach seinen Bezügen zum Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ befragt werden, wobei hier besonders jener Aspekt des Stereotyps von Interesse ist, der Juden prinzipiell alles künstlerische Vermögen abspricht; schließlich gilt *Ein Bericht für eine Akademie* als eine der ›Künstler-Erzählungen‹ Kafkas, deren Protagonist/inn/en allerdings stets »höchst bedenklicher, zwiespältiger Natur«¹¹ sind. Insofern steht zu vermuten, dass die Frage danach, wer den Anspruch auf den Status als Künstler/innen erheben kann und wie die Möglichkeiten und Grenzen von Kunst zu veranschlagen sind, im *Bericht* eine Rolle spielt.

Ausgehend von der hohen Relevanz des Topos der Juden als besonders talentierten ›Schauspielern‹¹² in Zusammenhang mit der ›jüdischen Mimikry‹ werden in diesem Kapitel Interpretationen, welche die Nachahmungen des Protagonisten Rotpeter auf die jüdische Assimilation beziehen, mit Arbeiten zur Bedeutung von Theater und Schauspiel

8 Franz Kafka an Robert Klopstock am 30.09.1922. In: Franz Kafka: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod Bd.7 *Briefe 1902–1924*. Frankfurt a.M. 1966, S.380.

9 Ebd.

10 Den Nachweis dafür erbringt Kilcher, *Theater* sowie Ders., *Genealogie*.

11 Neumann, *Nachrichten*, S.164.

12 Vgl. Kapitel 6.5.

in der Kafka-Erzählung in Beziehung gesetzt. Anhand dieser Verknüpfung wird sich zeigen lassen, wie der Kafka-Text, wengleich er zum Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ in Bezug gesetzt werden kann, die dahinterliegenden Annahmen einer täuschenden Verstellung destruiert.

8.1 Affen als Metapher ›minderer‹ Mimesis

Affen gelten als hervorstechende Repräsentanten für mimetisches Verhalten.¹³ Das Bild des Affen fungiert in der europäischen Kulturgeschichte schon seit der Antike als anthropologische, aber auch als ästhetische Reflexionsfigur für die Frage der Nachahmung.¹⁴ Der Affe stand häufig paradigmatisch für das ›Nachäffen‹ – also die schlechte oder mindere Nachahmung, die im »Zeichen mißlingender Imitatio«¹⁵ in unstatthafter Weise vom Original abweicht. In Bezug auf theologische und anthropologische Überlegungen ist bereits im Mittelalter immer wieder die Nähe zwischen dem lateinischen Begriff *simia* für Affe und jenem für ähnlich (*similis*) betont worden, worin sich vermutlich eine generell kritische Haltung gegenüber einer ›verzerrenden‹ Nachahmung des Menschen ausdrückt. Jeder Akt der Nachahmung des Menschen konnte zu einer Verspottung des Glaubens führen, da man davon ausging, dass es eine spezifische unnachahmliche Ähnlichkeit zwischen Gott und dem Menschen geben müsse, weil der Mensch nach christlicher Vorstellung schließlich nach Gottes Bild geschaffen worden ist.¹⁶ Doch ist das Bild des Affen nicht notwendigerweise immer negativ besetzt, lässt sich doch anhand des menschenähnlichen Affen das von Aristoteles¹⁷ postulierte mimetische Vermögen illustrieren, das Menschen und Tie-

13 Vgl. Stefan Willer: ›Imitation of Similar Beings‹. *Social Mimesis as an Argument in Evolutionary Theory around 1900*. In: *History and Philosophy of the Life Sciences* 31 (2009) H. 2, S. 201–213, hier S. 203.

14 Vgl. Julika Griem: *Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000*. Berlin 2010, S. 39–46.

15 Gerhard Neumann: ›Ein Bericht für eine Akademie‹. *Erwägungen zum ›Mimesis‹-Charakter Kafkascher Texte*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), S. 166–183.

16 Vgl. Willer, ›Imitation‹, S. 203.

17 Aristoteles hob bereits auch die anatomischen Ähnlichkeiten zwischen Menschen und Affen hervor, vgl. Griem, *Monkey Business*, S. 19

ren gemeinsam sei.¹⁸ Johann Christoph Gottsched etwa bezieht sich in der Frühaufklärung in seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730) durchaus positiv auf diese aristotelische Grundannahme: »Die Kinder sind auch hier wie Affen. Wie mans ihnen vormachet, so machen sie es nach. [...] So gewöhnet sich allmählich ihr Verstand durch die bloße Nachahmung, dieses weiß und jenes schwarz zu heißen.«¹⁹ Bei Gottsched ist das nachahmende Verhalten positiv konnotiert – jedenfalls wenn es sich an Kindern zeigt. Als sicher gilt ihm, »daß diejenigen Knaben, welche die größte Geschicklichkeit zum Nachahmen an sich blicken lassen, auch die größte Fähigkeit zur Poesie besitzen.«²⁰

Aber nicht nur in Hinblick auf Poetik und Ästhetik ist der Affe eine wichtige Reflexionsfigur für nachahmendes Verhalten, sondern auch in sozialen Zusammenhängen. Galt die Verstellung in voraufklärerischer Zeit als legitimes Mittel der ›Privatpolitik‹ zu Hofe, werden in der aufklärerischen Kritik an dieser strategischen ›Verstellung‹ im Zeichen der Natur und Natürlichkeit und durch die Orientierung am Grundsatz der Identität »Simulation und Dissimulation [...] ausgeschlossen.«²¹ Die Möglichkeit der mangelnden Übereinstimmung zwischen innen und außen, die sich in der Nachahmung eröffnet, führt spätestens im Zeitalter der Empfindsamkeit zu einer verbreiteten Skepsis gegenüber nachahmendem Verhalten und seiner Symbolfigur, dem Affen. Der Affe steht in diesem Zusammenhang paradigmatisch für ›falsche‹ oder ›schlechte‹ Mimesis. Johann Caspar Lavaters physiognomische Lehren bieten scheinbar einen Ausweg aus dem Dilemma der Asymmetrie zwischen Beobachter/in und Beobachtete/r/m und der daraus resultierenden Unsicherheit, ob die inneren Überzeugungen auch dem äußeren Ausdruck eines Individuums entsprechen. In den *Physiognomischen Fragmenten* (1776) bedient sich Lavater bezeichnenderweise des Ver-

18 Ist der Mensch nach Aristoteles dasjenige Lebewesen, das am meisten zur Nachahmung neigt, so muss es schließlich Tiere geben, welche dieselbe Neigung in weniger intensiver Form ausleben; Affen sind wohl die bekanntesten Repräsentanten dieser animalischen Mimesis, vgl. Willer, ›*Imitation*‹, S.203.

19 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke Bd.6.1. *Erster allgemeiner Theil*. Berlin/New York 1973 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 39), S.150.

20 Gottsched, *Versuch*, S.101.

21 Geitner, *Sprache*, S.154.

gleichs mit dem Affen, um soziale Formen der Verstellung und strategischen Verhüllung – in den Blick kommen hier etwa der Schauspieler, der Verführer, der Höfling und der Intrigant – zu verurteilen. Die Basis der Argumentation Lavaters ist, dass der Affe als »genialer wie perfider Nachahmer [...] zur Ursprünglichkeit gar kein Verhältnis hat.«²² Er hat keine inneren Gefühle, die Handlungen motivieren und begleiten sollten, es fehlen ihm der eigene Charakter und die persönlichen Motive, die sich gegen das Äußere, Formale, Ephemere durchsetzen könnten. Bezüglich des Orang-Utans stellt Lavater fest: Er »ahmt alle Menschenhandlungen nach – und verrichtet keine einzige Menschenhandlung.«²³ Auch Herder bezieht sich in seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) auf den Affen, um den Unterschied von »schlechter« und »guter« Nachahmung zu illustrieren:

Der Affe äffet immer nach, aber nachgeahmt hat er nie: Nie mit Besonnenheit zu sich gesprochen: »Das will ich nachahmen, um mein Geschlecht vollkommener zu machen!« Denn hätte er das je, hätte er eine Einzige [sic!] Nachahmung sich zu Eigen gemacht, sie in seinem Geschlecht, mit Wahl und Absicht verewigt; hätte er auch nur ein einziges Mal eine Einzige solche Reflexion denken können – Denselben Augenblick war er kein Affe mehr!²⁴

Der Affe unterscheidet sich laut Herder vom Menschen, also durch die Vorreflexivität seiner Nachahmungen, er hat kein Bewusstsein seiner Handlungen und verfolgt nicht den Zweck der Vervollkommnung (der Natur), die schon bei Aristoteles den teleologischen Fluchtpunkt einer guten Mimesis bezeichnet.²⁵

22 Geitner, *Sprache*, S.269.

23 Johann Casper Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* Bd. 2. Leipzig/Winterthur 1776, S.174.

24 Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. In: Ders.: *Werke*, hrsg. v. Martin Bollacher [u.a.]Bd.1 *Frühe Schriften 1764–1772*. Frankfurt a.M. 1985, S.695–810, hier S.731.

25 Vgl. Blumenberg, Hans: »*Nachahmung der Natur*«. *Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*. In: Ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. München 2010, S.55–103, hier S.55f.

Im Bereich der Ästhetik ist die Figur des Affen seit der Antike immer wieder eingesetzt worden, um »das mimetische Vermögen im Sinne einer einseitigen Deutung platonischer Konzeptionen abzuwehren und abzuwerten«. ²⁶ Insbesondere der in der platonischen Mimesis-Kritik an der Kunst als sekundäre Nachahmung zentrale Aspekt der Täuschung wurde mittels Affen-Vergleichen wiederholt in Szene gesetzt: Alain von Lilles bezeichnet die Kunst als »Affen der Wahrheit«, die flämischen Maler des 17. Jahrhunderts setzen Affendarstellungen im Rahmen ihrer Künstlerparodien ein, mit welchen sie sich über die Mimesis-Postulate der Renaissance-Doktrin lustig machen, französische Maler des 17. Jahrhunderts bedienen sich der Vergleiche mit Primaten, um Kritik an der Lehrmeinung der Akademie und deren Auffassung guter Kunst als Nachahmung der Alten zu üben, und Goethe warnt in seiner Schrift *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1798) vor dem bloßen »Schein des Wahren«, indem er den mangelhaft gebildeten Kunstliebhaber mit einem Affen vergleicht. ²⁷ Die Affen-Vergleiche ähneln sich also über die Kunst- und Kulturgeschichte hinweg darin, dass sie einerseits in parodistischer Absicht eingesetzt werden, um Kritik an Nachahmungspraktiken zu üben und (vermeintlich) überkommene Mimesis-Postulate infrage zu stellen sowie andererseits um auf den täuschenden Charakter bestimmter Kunstwerke, -formen oder der Kunst im Allgemeinen aufmerksam zu machen. ²⁸ Es steht zu vermuten, dass die Affenfigur in kunsttheoretischen Debatten dann eine besondere Relevanz entwickelt, wenn Mimesis als ein grundlegendes Prinzip künstlerischen Schaffens infrage gestellt wird – wie etwa im Rahmen der im 18. Jahrhundert sich entwickelnden Genieästhetik. Edward Young referiert bezeichnenderweise auf den Affen, um das ›Genie‹ von den gängigen mimetischen Praktiken in den Künsten abzusetzen. So heißt es in seinen *Conjectures on Original Composition* von 1759 (dt. *Gedanken über die Original-Werke*): »Die Nachahmung, der Affe [...] ergreift die Feder und streicht das Unterscheidungs-Zeichen der Natur aus, zerstört ihr schö-

²⁶ Griem, *Monkey Business*, S. 39.

²⁷ Vgl. ebd., S. 40.

²⁸ Vgl. ebd., S. 40.

nes Vorhaben, und vernichtet die ganze Individualität der Seele.«²⁹ Die ›Nachäffung‹ versündigt sich also gegen die Originalität und den individuellen Ausdruck des Künstlers. Die als ›äffisch‹ apostrophierte Nachahmung erscheint so geradezu als das Gegenteil der Natur und der – wie man meinen würde – als animalische Figur der Natur gerade im Vergleich zum Menschen näherstehende Affe agiert damit als Symbolfigur eines der Natur entgegengesetzten Prinzips.

Während der Affe aufgrund des ihm zugeschriebenen imitativen Verhaltens im 18. Jahrhundert vielfach als Topos zur Diffamierung nachahmender Kunst und nachahmenden Verhaltens eingesetzt wurde, schlug sich die beobachtete Ähnlichkeit zwischen Menschen und Affen naturkundlich im taxonomischen System der Arten in der relativen Nähe zwischen *homo sapiens* und *homo sylvestris* nieder. Im 19. Jahrhundert trat in Bezug auf die naturwissenschaftlichen Betrachtungen des Affen ein Paradigmenwechsel ein: Darwins Evolutionstheorie schuf ein Narrativ, in dem Mensch und Affe genealogisch verbunden und damit plötzlich in ein enges Verwandtschaftsverhältnis gerückt waren. Fasste man den ›Imitationstrieb‹ früher als ein Verbindungselement zwischen Mensch und Affe auf, wurde dieser jetzt zunehmend als Unterscheidungsmerkmal herangezogen.³⁰ Darwin argumentierte, dass der ›zivilisierte Mensch‹ sich von Affen, geistig Behinderten und ›Wilden‹ dadurch unterschied, dass bei ihm der bei jenen ausgeprägte unbewusste imitative Trieb durch den Gebrauch des Verstandes eingeschränkt würde.³¹ ›Nachahmung‹ kann im Sinne Giorgio Agambens daher als »Teil der anthropologischen Maschine der Moderne«³² betrachtet werden, deren Zweck es ist, Humanes und Nicht-Menschliches voneinander zu scheiden. Gleichzeitig aber ist diese Unterscheidung von der Evolutionstheorie, wie sie im späten 19. Jahrhundert formuliert worden war, immer wieder herausgefordert worden: »Imitation as an intermediate concept in evolutionary theory can be regarded as

29 Edward Young: *Gedanken über die Original-Werke*. Aus dem Englischen von H.E. von Teubern, Faksimiledruck der Ausg. von 1760. Heidelberg 1977, S. 40.

30 Vgl. Willer, ›Imitation‹, S. 203.

31 Vgl. ebd., S. 206.

32 Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a. M. 2003, S. 44.

a symptom of the unsettled distinction between nature and culture.«³³ Ungehemmte Nachahmung gilt Darwin zwar als animalisch und ›barbarisch‹, gleichzeitig ist die Nachahmung des Menschen Zeichen der in der Stufenleiter der Evolution höher stehenden Organismen. Denn nur jene Lebewesen ahmen den Menschen absichtlich nach, die sich relativ weit oben auf dieser Stufenleiter befinden, nämlich die Affen. Affen repräsentieren nach Stefan Willer einen »mimetic scandal«³⁴ für Darwin, da sie nicht nur physiologisch den Menschen ähnlich sind, sondern durch ihre Fähigkeit zur Nachahmung noch weiter in den Bereich der Kultur und Gesellschaft heranrücken: «[E]very imitation is about producing similarity, but if we talk about an imitation of the similar, this means necessarily that there has already been similarity before the act of imitation.«³⁵ Die »anthropologische Maschine«, so Agamben, »funktioniert [...] notwendigerweise mit einer Ausschließung (die immer schon ein Einfangen ist) und einer Einschließung (die immer schon eine Ausschließung ist).«³⁶ Die Nachahmung ist gleichzeitig Kennzeichen des Nicht-Menschlichen wie des Menschen-Ähnlichen; zu seiner Definition als Unterscheidungsmerkmal muss das »Nicht-Humane« im Menschen ausgesondert werden, der scheinbar nicht gesteuerte Nachahmungstrieb im Patienten mit Hirnschaden und ›geistig Abnormem‹ verortet werden. Die intentionale Imitation macht aus den Affen ›Menschenaffen‹, während die ungesteuerte Nachahmung der Umgebung aus den ›Idioten‹ eine Art ›Tiermensch‹ macht. So ist das »wahrhaft Humane« letztlich immer nur Ergebnis »einer ständig erneuerten Entscheidung, in der die Zäsuren und ihre Zusammenfügungen stets von neuem verortet und verschoben werden.«³⁷

33 Willer, ›Imitation‹, S. 203.

34 Ebd., S. 207.

35 Ebd.

36 Agamben, *Das Offene*, S. 47.

37 Ebd., S. 48.

8.2 Antisemitische Vergleiche von Juden und Affen

Wenn nun (schlechte) ›Nachahmung‹ in der europäischen Kulturgeschichte stark mit Affen assoziiert und der Hang zur Produktion (mangelhafter) Nachahmungen insbesondere mit Juden und Jüdinnen verbunden wurde, nimmt es nicht weiter wunder, dass im antisemitischen Diskurs Vergleiche zwischen Affen und Juden gezogen wurden. Vergleiche bzw. Gleichsetzungen von Juden und Tieren gehören bekanntermaßen zum Standardrepertoire judenfeindlicher Rede.³⁸ Die antisemitischen Gleichsetzungen von Juden mit Insekten, Parasiten, Ratten und anderem – massenhaft auftretendem – Ungeziefer³⁹ hatten zum Ziel, Juden ›in maximale Entfernung zum Menschen‹⁴⁰ zu rücken und – spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts – mitunter auch die unterstellte soziale und wirtschaftliche Schädlichkeit und Bedrohlichkeit der Minderheit für den ›Staatskörper‹ zu versinnbildlichen.⁴¹ Weniger bekannt ist hingegen der Umstand, dass es auch eine lange Tradition antijüdischer Vergleiche von Juden und Affen gibt.⁴²

Im 16. Jahrhundert waren solche Vergleiche noch theologisch motiviert: Dem Affen wurde eine Affinität zum Teufel nachgesagt; ihm wurde daher Stolz und sündhaftes Verhalten angelastet – Untugenden, die wiederum auch »Symbolisierungen von ›Juden‹ als Affen«⁴³ zugrunde lagen. Seit dem 18. Jahrhundert wurden Juden immer wieder in die Nähe des Orang-Utans gerückt,⁴⁴ der in der zeitgenössischen Naturgeschichte »gewissermaßen auf der ›Skala der Humanität‹ die unterste Stufe darstellte, über der dann unmittelbar Neger [sic!], Finnen,

38 Vgl. Urban, *Ratten*; Bergmann/Erb, *Nachtseiten*, S.198–210 sowie Bein, Alexander: ›Der jüdische Parasit. Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 2 (1965) H. 2, S.121–149.

39 Vgl. Bergmann/Erb, *Nachtseiten*, S.198–208

40 Ebd., S.208.

41 Vgl. Ebd., S.216.

42 Vgl. für eine ausführliche Darstellung der Geschichte dieser Gleichsetzungen Geller, *Bestiarium*.

43 Urban, *Ratten*, S.86f.

44 Vgl. Bergmann/Erb, *Nachtseiten*, S.208–210.

mongolische Hirtenvölker, Asiaten etc. folgten [...]»;⁴⁵ auf der obersten Stufe siedelte man zeitgenössisch den weißen Europäer an. Diese Stufenleiter wurde herangezogen, um die Unterschiede in den Rechtsansprüchen, die man den jeweiligen Gruppen zugestand, zu legitimieren.⁴⁶ Insbesondere die ›Tierähnlichkeit‹ der osteuropäischen Juden sollten in solchen Vergleichen mit Primaten illustriert werden. So schreibt etwa der aufklärerische Reiseschriftsteller und Bibliothekar Johann Pezzl in seiner *Skizze von Wien* (1786–1790):

Die indischen Fakire abgerechnet, gibt es wohl keine Gattung von seyn sollenden Menschen, welche dem Orangoutang näher kommt, als einen polnischen Juden. Die Wilden auf den Inseln der Südsee sind noch Stutzer gegen sie, wenn anders den Cookischen Abbildungen zu trauen ist. Vom Fuß bis zum Hals voll Koth, Schmutz und Lumpen, in einer Art von schwarzem Sack steckend, [...] der Hals offen und von der Farbe der Kaffern; das Gesicht bis in die Augen verwachsen von einem Bart, der selbst dem hohen Priester im alten Tempel Grausen erregen würde; die Haare büschelweise verdreht und in Knoten geknüpft, um die Schulter triefend, als ob sie alle die Polnische Plika hätten...⁴⁷

Dieser Vergleich stellt einerseits eine enge Verbindung zwischen Juden und ›Wilden‹ her und assoziiert andererseits beide Gruppen mit Affen. Die schwarze Gesichtsfarbe, die zeitgenössisch auf die ›plica polonica‹, die sogenannte ›Judenkrätze‹, zurückgeführt wurde, diente als ›Beweis‹ des Naheverhältnisses von Juden und Schwarzen und markiert die Juden als ›Abweichung‹ vom mitteleuropäischen Weißen.⁴⁸ Die Gleichsetzung mit dem Orang-Utan soll Juden und ›Wilde‹ als unzivilisiert und unhygienisch verunglimpfen und den Abstand beider Gruppen zum als ›höherstehend‹ gedachten Weißen noch einmal markieren, von dem sie bereits physiologisch durch ihre ›Schwärze‹ getrennt wurden. Darin zeigen sich bereits Ansätze rassistischen Denkens, das auf der Etablierung einer »genealogischen Abstammungsreihe« beruht und die

45 Ebd., S. 208.

46 Vgl. ebd., S. 209

47 Johann Pezzl: *Skizze von Wien*. H. 5. Wien/Leipzig 1788, S. 648f.

48 Vgl. Gilman, *Nase*, S. 396.

Völker auf einem »entwicklungsgeschichtlichen Kontinuum«⁴⁹ anordnet, in dem zugleich Zäsuren gesetzt werden, die verschiedene ›Rassen‹ kategorisch voneinander trennen sollten.

Ein anderes Beispiel für einen antijüdischen Affenvergleich aus der Zeit um 1800 findet sich in einer der zahlreichen antisemitischen Schriften des Berliner Justizrates und Anwalts Karl Wilhelm Grattenauer:

[W]enn Rechtschaffenheit, Ehrlichkeit und Treue, drei Haupttugenden sind, welche allein die Würde der Menschen characterisiren, wenn ohne deren Ausübung solche auch gänzlich wegfällt, und der Mensch zum Oran-Outang herabsinkt, so kann ein Volk auf Menschen-Rechte, und Menschenwerth keinen Anspruch machen, das diese Eigenschaften gänzlich hintansetzt [...].⁵⁰

Da laut Grattenauer alle diese Tugenden im jüdischen Volk nicht vertreten seien, spricht er den Juden denn auch jeden Anspruch auf Menschenrechte und Menschenwert ab.⁵¹

Im beginnenden 19. Jahrhundert – mit zunehmender Assimilation von Juden und Jüdinnen – wurden die Vergleiche mit Affen in neuer Form eingesetzt. Sie sollten nun den durch die Juden im Zuge der Emanzipation – die wesentlich über die Aneignung von Bildungswissen erfolgte – erworbenen Bildungsstand als bloß oberflächliche Makulatur ›enttarnen‹. So schreibt Hartwig von Hundt-Radowsky, der als »Vater‹ des modernen Vernichtungsantisemitismus⁵² gilt, 1821 in seiner berüchtigten antisemitischen Polemik *Judenspiegel*:

Nach hundert Jahren, wenn nur erst die Kultur sich mehr ausgebreitet hat, werden die Orang-Outang und Paviane gleichfalls [...] ihre philosophischen Abhandlungen [...] schreiben, ihre Psalme übersetzen

49 Bergmann/Erb, *Nachtseiten*, S. 210.

50 Karl Wilhelm Friedrich Grattenauer: *Ueber die physische und moralische Verfassung der heutigen Juden. Stimme eines Kosmopoliten*. Germanien [d. i. Leipzig] 1791, S. 26f.

51 Vgl. Angelika Benz [Art.]: Grattenauer, Karl Wilhelm. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 2.1, S. 307f., hier S. 308 sowie Bergmann/Erb, *Nachtseiten*, S. 209.

52 Peter Fasel [Art.]: Hundt-Radowsky, Hartwig von. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 2.1, S. 389f., hier S. 389.

und über Aesthetik räsonnieren, so klug und vielleicht klüger noch, als Mendelssohn und Lazarus Bendavid, und unstreitig weit gelehrter und gründlicher, als alle jüdische Elegants und Aesthetiker Berlins.⁵³

Der Affe als Symbolfigur schlechter Nachahmung ist also ein Element des antisemitischen Diskurses zur angeblich besonders ausgeprägten jüdischen Nachahmungstendenz. Er ist aber nicht nur Symbol für eine allgemeine soziale Nachahmungsfähigkeit, sondern hält – wie sich im obigen Zitat bereits ansatzweise zeigt – auch Einzug in antisemitische Diskurse, die Juden und Jüdinnen pauschal künstlerisches Vermögen absprechen.⁵⁴ Hundt-Radowsky verwendet im *Judenspiegel* nicht nur den direkten Vergleich mit dem Orang-Utan, sondern auch das vom Affen abgeleitete Verb ›nachäffen‹ für die ›schlechten‹ Nachahmungen, die Juden herstellen würden:

Wir wollen es zugeben, daß ein Jude ein Gemälde von Raphael oder Gudo Reni hinsichtlich der gröberen Formen und mit vieler Treue nachzubilden vermag; aber den hohen, göttlichen Geist, der es beseelt, wird er gänzlich verwischen, und wir werden nichts als ein gemeines Zerrbild erblicken. Selbst schaffen können die Juden, als Künstler, vollends nichts, denn so stark auch ihre physische Zeugungskraft ist, so sehr fehlt es ihnen an aller geistigen Schöpferkraft. [...] Die Kinder Israel können nur nachäffen und nachahmen, allein ihre Nachäffungen sind, gleich ihnen, gemeine, widerliche Karrikaturen [sic].⁵⁵

Nicht nur bringe jüdisches Kunstschaffen angeblich bloß ›Nachäffungen‹, denen die ›Seele‹ fehle,⁵⁶ hervor; diese ›Nachäffungen‹ seien, wie ihre jüdischen Produzenten, schlicht mangelhafte, hässliche, verzerrte Nachahmungen – Karikaturen. Beide – Juden und Affen – sähen dem

53 Hundt-Radowsky, *Judenspiegel*, S. 79.

54 Vgl. Kapitel 6.

55 Hundt-Radowsky, *Judenspiegel*, S. 66. 1869 aktualisierte Richard Wagner in seinem einflussreichen Aufsatz *Das Judenthum in der Musik* dieses Vorurteil. Jüdische Musiker würden, so Wagner, bloß in »nachäffende[r] Sprache« das »nachpapeln«, was von den wahren, deutschen Genies bereits in der Sprache der Musik ausgedrückt worden ist. JidM, S. 20, vgl. dazu Kapitel 6.

56 Allgemein zum Topos der Seelenlosigkeit der Juden, vgl. Kapitel 3.3.

Menschen ähnlich, seien aber letztlich fehlerhafte, körperlich abstoßende Kopien.⁵⁷ Der Vergleich – oder gar die Gleichsetzung – mit Affen forciert die Dehumanisierung der jüdischen Bürger/innen Deutschlands. Hinzu kommt allerdings noch, dass durch diesen Vergleich nicht nur ›schlechte‹ Nachahmung unterstellt wird, sondern mit der Wahl einer als ›hässlich‹ geltenden Tiergestalt zugleich an das Stereotyp des jüdischen Körpers angeschlossen wird. Werden Juden als Affen karikiert, so beruht das zumeist auf dem Gedanken der »imitation of similar beings«⁵⁸ – als eine Nachahmung des Menschen durch Lebewesen, die diesem zwar ähnlich, aber eben keineswegs gleichrangig sind. Damit stehen diese Vergleiche von Juden und Affen dem antisemitischen Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ äußerst nahe; schließlich unterstellt das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ Juden, die Deutschen nachzuahmen, denen sie äußerlich ähnlich sähen, von welchen sie aber – dem rassistischen Grundgedanken gemäß – als grundlegend unterschieden gedacht werden.

Es ist verschiedentlich argumentiert worden, dass Kafka die herabsetzenden antisemitischen Metaphern in seinen Texten immer wieder wörtlich genommen und verarbeitet hat, so etwa in der Erzählung *Die Verwandlung*.⁵⁹ Wenn Kafka mit der Figur des Affen in seiner Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* spielt, dann kann das als Verarbeitung des zentralen antisemitischen Vorwurfs an die europäischen Juden gelesen werden, dass all ihr Tun und Sein sich in Imitation erschöpfe.⁶⁰ Wie allerdings Andreas Kilcher in seinem Aufsatz *Das Theater der Assimilation* zeigt, ist die »Figur der äffischen Mimikry«⁶¹ auch ein Element des innerjüdischen Diskurses um die Assimilation im beginnenden 20. Jahrhundert und damit im näheren Umkreis Kafkas präsent.

57 Vgl. Geller, *Bestiarium*, S.127.

58 Zu diesem Gedanken, der im späten 19. Jahrhundert in Bezug auf Affen formuliert wurde, vgl. Willer, ›Imitation‹, S.203–206.

59 Vgl. etwa Hans-Peter Zimmermann: *Kafka für Fortgeschrittene*. München 2004, S.80.

60 Vgl. Geller, *Bestiarium*, S.110, S.131–136.

61 Kilcher, *Theater*, S.202.

8.3 (Kultur-)zionistische Polemik gegen die ›jüdische Mimikry‹ – *Ein Bericht für eine Akademie* als Assimilationsgeschichte

In *Ein Bericht für eine Akademie* tritt keine jüdische Figur auf.⁶² Auch wenn der Text »auf der Ebene expliziter, ›buchstäblicher‹ Äußerung an keiner Stelle einen jüdischen Kontext ausspricht«,⁶³ gibt es dennoch gute Gründe, ihn in jüdischen Kontexten als Assimilationsgeschichte, in der Nachahmung eine zentrale Rolle spielt, zu lesen.⁶⁴ Eine solche Lesart ist vor dem Hintergrund der zionistischen Debatten in Prag und des ursprünglichen Erscheinungsortes der Erzählung in der Zeitschrift *Der Jude* – herausgegeben durch den prominenten Kulturzionisten Martin Buber – naheliegend. Einer der ersten Leser, welcher Kafkas Tiergeschichte auf diese Weise interpretierte, war Kafkas Freund Max Brod, der nach der Erstpublikation der »tiermenschlichen Komödie« im November 1917⁶⁵ die Erlaubnis erhielt, die Erzählung im Prager ›Klub jüdischer Mädchen und Frauen‹ von seiner Frau vorlesen zu lassen. Am 14. Januar 1918 berichtet Brod in der Prager jüdischen Wochenschrift *Selbstwehr* über diesen Vortrag und liefert seine ›jüdische‹ Lesart der Erzählung gleich mit:

Franz Kafka erzählt nur die Geschichte eines Affen, der von Hagenbeck eingefangen, gewaltsam Mensch wird. Und was für ein Mensch! Das Letzte, das Abschaumhafte der Gattung Mensch belohnt ihn für seine Anbiederungsbemühungen. Ist es nicht die genialste Satire auf die Assi-

62 Das ist allerdings auch in keinem der anderen literarischen Texte Kafkas explizit der Fall. Von Kafkas tiefgehender Auseinandersetzung mit dem Judentum zeugen vor allem seine Briefe und Tagebucheinträge, vgl. Evelyn Tornton Beck: *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*. Madison MKE/London 1971, S.181.

63 Kilcher, *Theater*, S.202 [Hervorh. im Original].

64 Das leistet bereits Kilcher, *Theater*.

65 Später wurde sie als eine der wenigen zu Lebzeiten publizierten Erzählungen in den Landarzt-Band Kafkas aufgenommen und damit 1925 ein zweites Mal abgedruckt. Zu Überlieferung, Textgeschichte, Entstehung und Varianten siehe Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten* [Apparatband]. In: Ders.: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jürgen Born [u. a.]. Frankfurt a.M. 2002, S.361–385.

milation, die je geschrieben worden ist! Man lese sie nochmals im letzten Heft des ›Juden‹. Der Assimilant, der nicht Freiheit, nicht Unendlichkeit will, nur einen Ausweg, einen jämmerlichen Ausweg! Er ist grotesk und erhaben in einem Atemzug. Denn die nichtgewollte Freiheit Gottes steht drohend hinter der tiermenschlichen Komödie.⁶⁶

Aus dieser Interpretation Brods spricht nicht nur die Bewunderung für Kafkas Erzählkunst, sondern auch die Kritik an der jüdischen Assimilation, die als »Anbiederungsbemühung[...]« an die Mehrheitsgesellschaft verstanden wird. Brod war bekanntlich stark in die zeitgenössischen kulturzionistischen und nationaljüdischen Debatten im Prag der Jahrhundertwende eingebunden.⁶⁷ Hier wie auch insgesamt im deutschen Sprachraum wird – nicht zuletzt unter dem Eindruck des wachsenden Antisemitismus – zunehmend die Skepsis gegenüber der jüdischen Assimilation an die Mehrheitsgesellschaft und an deren Befürworter/innen laut. In dieser kontroversen Diskussion wurde Assimilation als eine (zumindest dem Ziel nach vollständige) Angleichung über Nachahmung und zugleich als Form des ›Selbstverlusts‹ bzw. der ›Selbstauflösung‹ begriffen.⁶⁸ Die Kritiker/innen der Assimilation griffen häufig auf Ideen, Metaphern und Begriffe Friedrich Nietzsches zurück, welche im Kontext des sogenannten ›jüdischen Nietzscheanismus‹ die zionistischen Infragestellungen des Assimilationsimperativs prägten.⁶⁹

Nietzsche wiederum näherte sich der Frage der Nachahmung und ihrer Funktion in sozialen Zusammenhängen über seine Rezeption von Darwins Evolutionstheorie und übernahm dabei das theatralische, teilweise auch martialische Vokabular, das Darwin im Zusammenhang mit dem biologischen Phänomen der Mimikry einsetzt.⁷⁰ Nietzsche überträgt Darwins Beobachtungen auf den Menschen. Aus seiner Sicht

66 Zitiert nach Jürgen Born (Hrsg.): *Kafka. Kritik und Rezeption zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M. 1979, S. 128.

67 Vgl. Kilcher, *Theater*, S. 202.

68 Vgl. ebd., S. 215–218 sowie S. 223.

69 Vgl. ebd., S. 202.

70 Vgl. z. B. folgende Formulierung: »[I]nsects cannot escape by flight from the larger animals; hence they are reduced, like most weak creatures, to trickery and dissimulation.« Siehe Darwin, *Origin 1866*, S. 509, vgl. auch Kapitel 2.1. u. 6.5.

ist das eine legitime Parallelisierung, da menschliches Sozialverhalten generell auf tierische Instinkte rückführbar sei.⁷¹ Nietzsche charakterisiert mimetische Praktiken – analog zu Darwin – als Strategie der Schwachen. Der »Intellekt«, so Nietzsche, »entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung; denn diese ist das Mittel, durch das die schwächeren, weniger robusten Individuen sich erhalten [...]«. ⁷² Die »Verstellungskunst« charakterisiert er nicht als Sonderfall der Anpassung, sondern als allgemeine menschliche Eigenschaft, die den physischen Mängeln der Menschen geschuldet sei. »Die vielfältigen theatralischen Kunstfertigkeiten der Imitation und der Performanz werden hier zu anthropologischen – ›allzumenschlichen‹ – Strategien erklärt, die den Erfolg des mit physischen Mängeln behafteten Menschen eigentlich begründet.«⁷³ Die kulturelle Leistung des Menschen ist so letztlich aus seiner physischen Schwäche erklärbar. Kunst und Moral sind sekundärer und kompensatorischer Natur⁷⁴ und dem Überlebensinstinkt untergeordnet, wobei dieser als defensive Spielart des ›Willens zur Macht‹ der stärkeren Individuen erscheint.⁷⁵ So wird bei Nietzsche selbst die Kunst als »die ästhetische Mimesis zu einer Spielform der anthropologischen Mimikry.«⁷⁶ Nietzsche steht mimetischen Praktiken ambivalent gegenüber. Manche Interpreten attestieren ihm sogar eine regelrechte »mimeophobia«, ⁷⁷ eine Angst vor den unheimlichen Effekten der Mimesis. Der Schauspieler ist für Nietzsche eine suspekta Figur, weil er »ein idealer Affe« ist, »so sehr Affe, daß er an das ›Wesen‹ und das ›Wesentliche‹ gar nicht zu glauben vermag: Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne Coulisse und Publicum.«⁷⁸ Vielleicht gerade weil sich Nietzsche von der platonischen Ideenwelt und damit auch von einer ›ontologischen‹

71 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Neue Ausgabe mit einer einführenden Vorrede* (1887). In: eKGWB <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/M-26> (Zugriff: 04.03.2019).

72 Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: eKGWB, www.nietzschesource.org/eKGWB/WL-1 (Zugriff: 04.03.2019).

73 Kilcher, *Theater*, S. 206

74 Vgl. Norris, *Darwin*, S. 1235.

75 Vgl. ebd., S. 1235.

76 Kilcher, *Theater*, S. 207.

77 Norris, *Darwin*, S. 1239.

78 Nietzsche, *Morgenröthe* (1881), www.nietzschesource.org/eKGWB/M-324 (Zugriff: 04.03.2019).

Wahrheit verabschiedet und dadurch der Schein tendenziell mit dem Sein zusammenfällt, erscheinen die Verstellung, Illusion, Täuschung, Nachahmung verdächtig.⁷⁹ Laut Kilcher impliziert diese Haltung gegenüber dem Schauspieler »einen gewissen Rückfall in ein platonisches Argumentationsmuster«⁸⁰ seitens Nietzsches. Letztlich geht gerade aus dem von der tierischen Mimikry hergeleiteten Drang zur Nachahmung bei Nietzsche das hervor, was ansonsten als das Menschliche schlechthin gilt: Sprache und Kunst.

Zwischen Nietzsches Schriften und Kafkas Erzählung – der im Übrigen schon als Gymnasiast die Evolutionstheorien Darwins und Haeckels las⁸¹ – ist, wie Margot Norris zeigt, eine Parallele augenfällig: Die Nachahmung, schließlich gesteigert zum Schauspiel im Varieté, ist angesichts der Ohnmacht Rotpeters der einzige ›Ausweg‹ aus der Unterdrückung. Es ist die dominante Strategie des Schwachen angesichts der Übermacht des Stärkeren. Gerade durch Nachahmung gelangt Rotpeter zum Bewusstsein und erwirbt sich die als genuin menschliches Merkmal angesehene Sprachfähigkeit. Die Nachahmung ist »Lebenskunst«, die einen Ausweg bietet, und wird – ganz im Sinne Nietzsches – »später zunehmend perfektioniert als Bühnenkunst, die der Affe im Varieté, dem Ort der Verwandlungs- und Täuschungskunst«,⁸² zum Besten gibt. Das größte Kunststück Rotpeters wäre dann die »geschliffene Rede in begrifflicher Selbstreflexion«⁸³ vor den »hohe[n] Herren von der Akademie«⁸⁴. Auch wenn sich in den Tagebüchern und Briefen Kafkas keine expliziten Äußerungen zu Texten Nietzsches finden,⁸⁵ lassen sich laut Oschmann doch in einzelnen konkreten Texten Bezugnahmen auf Nietzsche erkennen,⁸⁶ wie in *Der Strafkolonie* (1919), in *Ein Land-*

79 Vgl. Kilcher, *Theater*, S. 205.

80 Ebd., S. 208.

81 Vgl. ebd., S. 202.

82 Ebd., S. 210.

83 Ebd.

84 Franz Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*. In: Ders., *Drucke zu Lebzeiten*, S. 299–313, hier S. 299. Ab jetzt im Fließtext zitiert als BfA.

85 Vgl. Dirk Oschmann: *Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche*. In: Thorsten Valk (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Frankfurt a.M. 2009, S. 129–146, hier S. 129.

86 Vgl. ebd., S. 130f.

arzt(1918) oder eben auch in *Ein Bericht für eine Akademie*, die insbesondere Gedanken aus Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (1887) aufzunehmen scheinen – möglicherweise vermittelt über den ›jüdischen Nietzscheanismus‹.⁸⁷

In der Debatte über die Assimilation im Judentum um 1900 griff man in diesem Kontext unter anderem die theatralische und biologische Begrifflichkeit auf, in der Nietzsche ›das Problem‹ des Schauspielers beschrieb. Der Assimilationsprozess wurde – etwa in einer dem Thema Assimilation gewidmeten Ausgabe der kulturzionistischen Monatsschrift *Ost und West* (1901–1923) – als »hohles, inhaltsleeres Nachahmen fremder Werte« bestimmt, das einen »Volksorganismus« zersetzt, wodurch dieser »zum Ersatz für das untergrabene eigene Leben, ein fremdes Scheinleben bei sich etablieren [muss]. Er muss die anderen äußerlich n a c h ä f f e n.«⁸⁸ Die Angleichung an die Mehrheitsgesellschaft wird als Aufgabe jüdischer Identität verstanden, der das zeitgenössisch diagnostizierte Phänomen des ›jüdischen Selbsthasses‹ – einer »Phobie vor allem Jüdischen«⁸⁹ – zugrunde liege.⁹⁰

Das Bild des Affen – oder zumindest das daran angelehnte pejorativ gebrauchte Verb ›nachäffen‹ bzw. das abgeleitete adjektivisch gebrauchte Partizip ›nachäffend‹ – wird im Kontext dieser Verurteilung der Assimilation als (falscher) Imitation immer wieder herangezogen.⁹¹ Zusammenfassend kann mit Andreas Kilcher festgehalten

87 Kilchers Gewährsmann für die an Nietzsche geschulte Kritik der Assimilation ist der zionistische Denker Achad Haam, der auch den Begriff ›jüdischer Nietzscheanismus‹ prägte. Für Haam ist Nachahmung nicht prinzipiell negativ belegt – er unterscheidet hier zwischen einer guten, konkurrenzbasierten und einer schlechten, ›hässlichen‹ Nachahmung –, wird aber dort zum Problem, »wo also das optimistische Fortschrittsmodell in Selbstverlust umschlägt: dort nämlich, wo die Nachahmung totalisiert wird, d. h. wo sich die nachahmende Gesellschaft in einer nachgeahmten Gesellschaft völlig verliert, anstatt sich an ihr zu bilden.« Siehe Kilcher, *Theater*, S. 223.

88 o.V.: *Assimilation*. In: *Ost und West*. Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum 4 (10.1904), Nr. 10, Sp. 641–654, hier Sp. 643 [Hervorh. im Original].

89 Kilcher, *Theater*, S. 203.

90 Vgl. ebd., S. 217.

91 Belege finden sich diesbezüglich – abgesehen von den von Kilcher angeführten Textbeispielen – etwa in den (kultur-) zionistischen Zeitschriften, die auf der Plattform *compact memory* der Goethe-Universität Frankfurt a. M. versammelt und durchsuchbar sind, zu Hauf: So ist in der Ausgabe der zionistischen Wochenzeitschrift *Die Welt* von 1902 die Rede davon, dass die »Assimilanten [...] in dieser Hinsicht Affen [glichen]: es gelang ihnen

werden, dass »die biologistische Reduktion kultureller Errungenschaft und Bildung auf die simple Funktion des nachahmenden Affen [...] um 1900 zu einem zentralen Element der Assimilationskritik in der zionistischen Literatur [wird].«⁹² Den Assimilationsanstrengungen soll aus Sicht der Vertreter/innen des (Kultur-)Zionismus die Dissimilation durch Autoemanzipation der Juden entgegengesetzt werden; der zynische Imperativ der Assimilationsbewegung lautete der assimilationskritischen Perspektive zufolge: »Assimiliere dich doch dem Organismus des Jägers!«,⁹³ womit die Strategie Rotpeters, des Protagonisten von *Ein Bericht für eine Akademie*, zumindest aus der Perspektive von Kafkas Freund Brod treffend beschrieben wäre. »Im terminologischen und semantischen Umfeld des ›jüdischen Nietzscheanismus‹ wird eine Kritik der Assimilation laut, die diese im Anschluss an Nietzsche als Nachahmung bzw. verstellende Täuschung behandelt, und »die polemisch durch die Aufsehen erregenden Bildkomplexe der schauspielerischen Mimesis auf der einen und [...] der äffischen Mimikry auf der anderen Seite geleitet ist.«⁹⁴ Dem »Vielleser« Kafka standen laut Kilcher die Sprache und das Wissen »jenes breiten und aus leitenden Paradigmen wie dem Darwinismus und dem Nietzscheanismus begrifflich und bildlich gespeisten Diskurses über Assimilation zur Verfügung.«⁹⁵ Sie fanden – wiewohl »metaphorisch chiffriert und subtextuell verstellt«⁹⁶ – Eingang in den *Bericht*.

wohl, manche Sitten und Gebräuche der Nichtjuden getreulich nachzunahmen, gleichwertig mit den Nachgeahmten aber wurden sie niemals befunden.« Siehe N. Golant: *Der Bankerott der Assimilations-Bestrebungen in Russland*. In: Die Welt Nr. 6 (13.06.1902) Nr. 24, S. 1f., hier S. 1. Vom Weltzionistentag in London 1901 berichtet die Zeitschrift, dass der Festredner Israel Zwangwill die jüdischen Antizionisten in »3 Classen« einteile: »in Affen, Esel und Füchse. Die Affen wünschten einfach die Assimilation, aufzugehen in den anderen Völkern, die sie nachäffen bis zur Carricatur [...]«, siehe o.V.: *Der Weltzionistentag in London*. In: Die Welt. Zentralorgan der Zionistischen Bewegung 5 (27.12.1901), Nr. 52, S. 4. Eine Analyse der entsprechenden Semantik in den zionistischen Zeitschriften der Jahrhundertwende würde eine eigene, systematische Untersuchung erfordern, soll sie über verstreute, zufällig herausgegriffene Belege hinausgehen.

92 Kilcher, *Theater*, S. 219.

93 o.V., *Assimilation*, Sp. 644.

94 Kilcher, *Theater*, S. 224.

95 Ebd., S. 229.

96 Ebd., S. 202.

8.4 *Ein Bericht für eine Akademie* im jüdischen Kontext

Nicht nur Brod, sondern auch viele nachfolgende Interpretationen von Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* haben den Text in einen jüdischen Kontext gestellt.⁹⁷ In jüngster Zeit haben zwei weitere Interpretationen den Zusammenhang mit dem Judentum und der jüdischen Assimilation weiter plausibilisiert. Jay Geller und Marcel Krings weisen unabhängig voneinander auf einen biblischen Intertext hin – die Täuschung Esaus durch seinen jüngeren Zwilling Bruder Jakob (I Mose 25, 29–34). Jakobs Verletzung an der Hüfte durch den Kampf mit Gott am Fluß Jabok scheint außerdem auf die vernarbte Verletzung an Rotpeter Hüfte zu verweisen.⁹⁸ Allerdings unterscheiden sich die Interpretationen Krings' und Gellers in einem Punkt grundlegend. Geller bestimmt die Gefangennahme des Affen, den Schuss und die Verletzung an der Hüfte als Form des Eintritts in die christliche Gesellschaft und den Beginn der Assimilation:

[G]iven the long association of Jews with apes in the Central European imaginary, let alone the story's appearance in *Der Jude*, it is not unreasonable to assume that Kafka realized that many of his readers would identify Red Peter as a Jew: This star of the variety stage can no longer be taken to be some incontinent, flea-ridden animal who thereby embodies (the oppressors' image of) the ugly, filthy, smelling (East European) Jew; instead, he appears as the performing ape who enacts (the oppressors' image of) the self-deluded, assimilating (Western) Jew.⁹⁹

Kafka greift nach Geller außerdem diverse weitere antisemitische Stereotype auf, um sie in seiner Erzählung zu verarbeiten: Die Wunde und das Hinken erinnert an die effeminisierte Darstellung des männ-

⁹⁷ Vgl. etwa Kauf, Robert: *Once Again. Kafka's ›A Report to an Academy‹*. In: *Modern Language Quarterly* 15 (1954) H. 4, S. 359–365; William Rubinstein: *Franz Kafka's ›A Report to an Academy‹*. In: *Modern Language Quarterly* 13 (1952) H. 4, S. 372–376 sowie Kilcher, *Theater* und Kilcher, *Genealogie*.

⁹⁸ Vgl. Geller, *Bestiarium*, S. 132.

⁹⁹ Ebd., S. 133.

lichen Juden in der westeuropäischen Kultur. Das regelmäßige Entblößen dieser Wunde, »the scar of his Jewishness«¹⁰⁰ – nach Geller die Entsprechung zur Beschneidung –, vor Besuchern trägt Rotpeter den Vorwurf eines Journalisten ein, dies sei der Beweis seiner nicht ganz unterdrückten »Affennatur« (BfA, S. 301), was Rotpeter energisch von sich weist. Mit dem von nichtjüdischer Seite geäußerten Vorwurf der Schamlosigkeit verarbeitet der Text nach Geller eine weitere antisemitische Zuschreibung. In den Vergleichen von Juden und Affen wird das ihnen gleichermaßen zugeschriebene Fehlen jeglicher Scham als verbindendes Element konstruiert.¹⁰¹ Die Narbe an der Backe interpretiert Geller als Pedant zu einem von Mitgliedern schlagender Burschenschaften mit Stolz getragenen Wangenschmiss.¹⁰² Die aus den bewaffneten Fechtduellen der Burschenschaften resultierenden Schmissee wurden als Beweis bürgerlicher Ehre und Männlichkeit angesehen. Auch zahlreiche Juden wurden Mitglieder solcher Burschenschaften, schon um der Aberkennung von Männlichkeit, mit welcher sie stets konfrontiert waren, entgegenzutreten. Doch Ende des 19. Jahrhunderts schlossen immer mehr dieser Burschenschaften die Teilnahme von Juden aus und verwehrten Juden aus jüdischen oder weniger diskriminierenden Burschenschaften das Satisfaktionsrecht, indem sie ihnen die dafür nötige männliche Ehre absprachen. Die Mitgliedschaft in einer Burschenschaft sahen viele Juden trotz judenfeindlicher Tendenzen im Burschenschafts-Milieu als erstrebenswert an, schien sie doch die Möglichkeit zu bieten, sich Respekt seitens der nicht-jüdischen Gesellschaft zu verschaffen. Aus der Narbe an Rotpeters Wange spricht also ein weiteres Mal der Wunsch nach Inklusion über Assimilation. Insgesamt ist der *Bericht* nach Geller eine Form der Anklage gegen die dominante nicht-jüdische Gesellschaft, die Rotpeter – bzw. den Juden – die Annäherung und Partizipation verwehrt. Es gebe keinen Weg in die Freiheit und zu jüdischer Autonomie, bloß eben einen Ausweg, der über (möglichst vollständige) Nachahmung führt.¹⁰³ Die Gefangennahme markiert das Ende des traditionellen jüdischen Lebens und den Beginn der

100 Ebd.

101 Vgl. ebd., S. 127.

102 Vgl. ebd., S. 131.

103 Vgl. ebd., S. 133f.

Reflexion darüber, als Jude immer wieder als der ›Andere‹ wahrgenommen zu werden und im ›Käfig‹ zu landen. Nach der Freiheit zu streben, wäre bloße »Täuschung« (BfA, S. 304). Der einzige sich bietende Ausweg für Rotpeter ist die Nachahmung, also die Assimilation.

Im Unterschied dazu deutet Krings die Gefangennahme und Verletzung Rotpeters gerade nicht als eine Entfernung vom gesetzestreuen Judentum, sondern als eine Form des *Eintritts* ins rabbinische Judentum. Krings stellt die Erzählung stärker in den Kontext des *Landarzt-Bandes*, als es frühere Interpretationen getan haben, und macht darauf aufmerksam, dass der *Bericht* als letzte und *Der neue Advokat* als erste Erzählung des Bandes »dem Zyklus überhaupt einen Rahmen aus Fabelgeschichten«¹⁰⁴ geben und aufeinander verweisen. »Der Kontext von Recht, Gesetz und Beurteilung verbindet sie ebenso wie ihre Protagonisten, die sich als Einzelne vor einem übergeordneten Kollektiv (Barreau oder Akademie) behaupten müssen.«¹⁰⁵ Thema der Erzählung *Der neue Advokat* ist laut Krings der Zustand der Anarchie und des Verfalls, nachdem die Gesetzestexte des alten Israel – »unsere[...] alten Bücher«¹⁰⁶ – nicht mehr für alle verbindlich sind. Der Advokat Bucephalus möchte angesichts des Chaos der »heutigen Gesellschaftsordnung«¹⁰⁷ durch das Studium »der Gesetzesbücher«¹⁰⁸ eine Handlungsanleitung ergründen, die den herrschenden anarchischen Zustand, der als »Abfall vom Gesetz oder Assimilation eine der größten Gefahren für die Überlieferung darstellt«,¹⁰⁹ wieder aufheben kann. Von dieser Interpretation ausgehend versucht Krings auch den *Bericht* in Bezug auf die großen Komplexe von Freiheit und Gesetz zu lesen. Er macht darauf aufmerksam, dass Jakob – der überlegene Zwillingbruder Esaus und Stammvater Israels – zum Dank für das Versprechen Gottes, dem israelitischen Volk ein zu Land schenken Gehorsam gegen Gott schwört (vgl. 1. Mose 28, 13). Mose erhält schließlich die schriftliche Verfassung

104 Krings, *Franz Kafka*, S. 294.

105 Ebd.

106 Kafka, Franz: *Der neue Advokat*. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten* [Textband], S. 251f., hier S. 252.

107 Ebd., S. 251.

108 Ebd.

109 Krings, *Franz Kafka*, S. 294.

der Gebote und Gesetze, die das Leben der Juden regeln sollen: »Der Übergang von Jakob zu Mose berichtet also davon, wie ein ›Naturvolk‹ unter das Gesetz kommt und zum gerechten, das heißt gesetzeskonformen, Handeln angehalten wird.«¹¹⁰ Hier wird die Parallele zum *Bericht* geschlagen: Wie ehemals das Volk Israel wurde der Protagonist vom freien Naturwesen zum unfreien Knecht. Seine Gefangenschaft erlebt er als peinvolles Joch. Also sinnt er darauf, die Enge des Käfigs gegen eine Karriere im Varieté einzutauschen.«¹¹¹ Die als bedrohlich und peinvoll erlebte Gefangenschaft ist zwar die Ursache für das Assimilationsstreben Rotpeters, der Käfig steht allerdings nicht für die ›Gefangenschaft‹, in die Juden durch antisemitische Zuschreibungen in der westlichen Gesellschaft geraten. Vielmehr ist es laut Krings die durch das Judentum vorgeschriebene religiöse Gesetzestreue, welcher Rotpeter durch die Assimilation an die Mehrheitsgesellschaft entkommen möchte. Der Zustand vor der Gefangenschaft ist also nicht ein traditionalistisches und abgewertetes östliches Judentum, sondern ein freier Naturzustand, dem das Joch der jüdischen Gesetze entgegensteht. Den Gitterkäfig vergleicht Krings mit der Bima, dem Mittelpunkt der Synagoge, von dem aus im Gottesdienst die Thora verlesen wird. Diese heißt unter sephardischen Juden noch heute ›Kiste‹ und der Bima-Baldachin konnte, wie etwa in der Prager Altneusynagoge, die Kafka nachweislich besuchte, aus einem schmiedeeisernen Gitterkäfig bestehen.¹¹² Dass die Schrift durchaus auch »Opfer fordert«,¹¹³ ist mit der Enge und Unbequemlichkeit des Käfigs ins Bild gesetzt. Die »Barriere«, die Rotpeter im Bericht anspricht, die von frz. *la barre*, also (Gitter-)stange sich ableitet, trennt daher Gesetz und Natur: Das Gesetz stellt laut Krings damit die »Barriere« (BfA, S. 299) dar, die von der Natur trennt. Der Naturzustand ist keiner der Unschuld: »Niemand wird als Gerechter geboren. Will er aber das Gesetz befolgen, muss er sich und seiner Natur dessen Wort laut erst einprägen und sich ›unter de[n] Buchstaben‹ (Röm 2,27) beugen.«¹¹⁴ Etymologisch verweist Barriere über das Französische *barre*

110 Ebd., S. 299f.

111 Ebd., S. 300.

112 Vgl. ebd.

113 Ebd., S. 301.

114 Ebd.

außerdem auf den entsprechenden synonymen Begriff für ›Zeugenstand‹ und den davon abgeleiteten *Barreau*, in der juristischen Sprache die Bezeichnung für die Gerichtsschranke, vor der die Advokaten vor Gericht Platz nehmen. So kommt Krings von der Verbindung des Käfigs mit der Bima, wo Anwendung des göttlichen Gesetzes durch die Thora-Auslegung erfolgt, zum Gericht:

Durchaus kommt also ein Gottesdienst einem Gerichtsakt gleich, bei dem über die Schuld der Anwesenden vor Gott befunden wird. [...] Die Todesnähe gemahnt an den Kern der Gesetze. Denn ihre Vielzahl ist der Widerschein der inkommensurablen Gerechtigkeit des Herrn, der niemand entsprechen kann. Jeder ist vor dem Gesetz schuldig.¹¹⁵

Krings liest den Bericht vor diesem Hintergrund als ein »Dokument der Selbstrechtfertigung, bei der Rotpeter den Beweis führen müsste, dass er richtig handelte.«¹¹⁶ Denn schließlich hat Rotpeter nicht nur die Freiheit, die ihm das Leben kosten würde, ausgeschlagen und zieht ihr »die Zivilisation mit ihren einengenden Verbindlichkeiten« vor, er hat sich auch dem »Joch« des Gesetzes entzogen. Die »Aufforderung«, einen Bericht über »sein äffisches Vorleben« abzulegen, ist keine »höfliche Bitte«.¹¹⁷ Unter dem Hinweis auf die behördliche Stellung Kafkas in der Arbeiter-Unfalls-Versicherungsanstalt stellt Krings fest, dass einem Bericht eine Forderung innerhalb »eines geregelten Dienstverhältnis[es]« (BfA, S. 293) vorausgeht, die bei Nichterfüllung, ein Urteil zur Folge hätte, das ein Strafmaß festsetzt. Rotpeter verbittet sich zwar »jedes Menschen Urteil« (BfA, S. 313), aber gerade diese Abwehr einer Verurteilung entspringt laut Krings der Ahnung Rotpeters, »dass seine Schuld unabweisbar ist« (BfA, S. 297): »Eine bloß empirische Existenz wie er ist nicht zu verteidigen.«¹¹⁸ Im Rahmen seiner »Fabeldeutung«,¹¹⁹ die von »menschliche[n] Fehler[n]«¹²⁰ in der Verkleidung der

115 Ebd.

116 Ebd., S. 293.

117 Ebd., S. 292.

118 Ebd., S. 297.

119 Ebd., S. 294.

120 Ebd., S. 292.

Tiergeschichte erzählt, interpretiert Krings die nicht weiter spezifizierte »Akademie«¹²¹ mit dem Hinweis auf die *Metaphysik der Sitten* Immanuel Kants als »inneren Gerichtshof des Menschen«,¹²² einen »Gerichtshof der Vernunft und Freiheit: ein gleichsam aus sich selbst herausgelegtes Gewissen.«¹²³ Muss er auch das Urteil *der Menschen* nicht fürchten, so stellt das »Gewissen« die entscheidende Instanz für Rotpeter dar. Der Mensch findet sich laut Kant durch »einen inneren Richter beobachtet, bedroht und überhaupt in Respekt [...] gehalten, und diese über die Gesetze in ihm wachende Gewalt ist [...] seinem Wesen einverleibt.«¹²⁴ Rotpeter wird mithin »zu Richter, Ankläger und Angeklagtem in einer Person [...]«. ¹²⁵ Hier ließe sich wieder auf Nietzsche verweisen, denn ein einschlägiges Zitat aus *Zur Genealogie der Moral*,¹²⁶ das Krings nicht anführt, stärkt seine Argumentation und fügt ihr einen weiteren Aspekt hinzu. Nietzsche kritisiert hier die Moral, indem er »die sinaitische Offenbarung als priesterschaftliche Fälschung«¹²⁷ inkriminiert, die

121 Ebd.

122 Kant, Immanuel: *Die Metaphysik der Sitten*. In: Kants Werke, hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften Bd. 6. Berlin 1968, S. 203–494, hier S. 438.

123 Krings, *Franz Kafka*, S. 298.

124 Kant, *Metaphysik*, S. 438.

125 Krings, *Franz Kafka*, S. 297.

126 Die Bezüge von *Ein Bericht vor einer Akademie* zu Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* sind zahlreich, wie Andreas Kilcher und Detlef Kremer sowie Dirk Oschmann zeigen konnten. Wie Detlef Kraemer und Andreas Kilcher herausgearbeitet haben, finden sich schon auf der Textoberfläche von *Ein Bericht* diverse »Lektürespuren«, die auf Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* verweisen (vgl. Kilcher/Kremer, *Genealogie*, S. 58). Nietzsches Charakterisierung einer modernen Geschichtsschreibung, die sich jedes Urteils enthebt und nur noch beschreiben will, lässt sich auf das Ende des *Berichts* und Rotpeters Zurückweisung eines ›Urteils‹ beziehen. Zum Abschluss des *Berichts* hält Rotpeter fest: »Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur [...]« (BfA, S. 313), vgl. Kilcher/Kremer, *Genealogie*, S. 58f. Wichtiger noch ist aber die – mit einem Begriff Oschmanns gesagt – »skeptische Anthropologie«, die Nietzsche unter anderem in *Zur Genealogie der Moral* formuliert, welche den Menschen als Tier und in seinem Verhältnis zum Tier thematisiert, wobei hier oft gerade der Affe als konkreter Bezugspunkt herangezogen wird. Die Evolution versteht Nietzsche als offenen, reversiblen Prozess und die Grenze zwischen Natur und Zivilisation erscheint – wie bei auch bei Kafka selbst – stets durchlässig, vgl. Oschmann, *Anthropologie*, S. 138–141. Auch Ralf Nicolai weist in einem älteren Forschungsbeitrag auf zahlreiche Bezüge zwischen Nietzsches Werk und Kafkas *Bericht* hin, vgl. Ralf R. Nicolai: *Nietzschean Thought in Kafka's ›A Report to an Academy‹*. *The Literary Review* 26 (1983), S. 551–563.

127 Kilcher, *Theater*, S. 220.

das ›Leben‹ und die »Instinkte der Freiheit« durch eine geistige Kultur ersetze, die dem Mensch das ›schlechte Gewissen‹ einpflanze:

Jene furchtbaren Bollwerke, mit denen sich die staatliche Organisation gegen die alten Instinkte der Freiheit schützte — die Strafen gehören vor Allem zu diesen Bollwerken — brachten zu Wege, dass alle jene Instinkte des wilden freien schweifenden Menschen sich rückwärts, sich gegen den Menschen selbst wandten. [...] Der Mensch, der sich, aus Mangel an äusseren Feinden und Widerständen, eingezwängt in eine drückende Enge und Regelmäßigkeit der Sitte, ungeduldig selbst zeriss, verfolgte, annagte, aufstörte, misshandelte, dies an den Gitterstangen seines Käfigs sich wund stossende Thier, das man ›zähmen‹ will, dieser Entbehrende und vom Heimweh der Wüste Verzehrte, der aus sich selbst ein Abenteuer, eine Folterstätte, eine unsichere und gefährliche Wildniss schaffen musste — dieser Narr, dieser sehnsüchtige und verzweifelte Gefangne wurde der Erfinder des »schlechten Gewissens«. Mit ihm aber war die grösste und unheimlichste Erkrankung eingeleitet, von welcher die Menschheit bis heute nicht genesen ist, das Leiden des Menschen am Menschen, an sich: als die Folge einer gewaltsamen Abtrennung von der thierischen Vergangenheit, eines Sprunges und Sturzes gleichsam in neue Lagen und Daseins-Bedingungen, einer Kriegserklärung gegen die alten Instinkte, auf denen bis dahin seine Kraft, Lust und Furchtbarkeit beruhte.¹²⁸

Die Übertragbarkeit auf Kafkas Bericht ist evident: Zum einen ist hier auf die Metapher des sich an den »Gitterstangen seines Käfigs [...] wund stossende[n] Thier[s]« hinzuweisen, das sich »annagte und misshandelte« und sich selbst eine »Folterstätte« schaffte. Dem entspricht Rotpeter, dem während seiner Gefangenschaft in der Enge der Kiste, die »Gitterstäbe ins Fleisch einschnitten« (BfA, S. 302), der an sich selbst appelliert, »[k]ratz Dir das Fleisch zwischen den Fußzehen auf, du wirst den Grund nicht finden. Drück dich hinten gegen die Gitterstange, bis sie dich fast zweiteilt« (BfA, S. 304).

128 Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. Leipzig 1887. In: eKGWB <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/GM-II-16> (Zugriff: 14.03.2019) [Hervorh. im Original].

Allerdings lassen sich auch die an diese Passage unmittelbar anschließenden Bemerkungen Nietzsches auf einen weiteren wichtigen Aspekt der Erzählung beziehen: Das theatrale Motiv.

Fügen wir sofort hinzu, dass andererseits mit der Thatsache einer gegen sich selbst gekehrten, gegen sich selbst Partei nehmenden Thierseele auf Erden etwas so Neues, Tiefes, Unerhörtes, Räthselhaftes, Widerspruchsvolles und Zukunftsvolles gegeben war, dass der Aspekt der Erde sich damit wesentlich veränderte. In der That, es brauchte göttlicher Zuschauer, um das Schauspiel zu würdigen, das damit anfieng und dessen Ende durchaus noch nicht abzusehen ist, – — ein Schauspiel zu fein, zu wundervoll, zu paradox, als dass es sich sinnlos-unvermerkt auf irgend einem lächerlichen Gestirn abspielen dürfte!¹²⁹

Der pathetische Tonfall, in dem hier die Notwendigkeit einer göttlichen Instanz als Zuschauer des menschlichen »Schauspiels« eingeführt wird, findet sich in Kafkas *Bericht* – bei allen offensichtlichen Anklängen an Nietzsches Text – nicht wieder. Bei Kafka werden alle Anleihen an das hohe Pathos, das Nietzsches Texte häufig auszeichnet, ausgespart: Die Erzählung »verkehrt [...] die ›Richtung‹ des Diskurses, weg vom Pathos, in dem immer noch zuviel Tiefe droht, hin zur ironisch gebrochenen Einrichtung im Flächigen.«¹³⁰ Vor diesem Hintergrund könnte man die ›Akademie‹, vor welcher Rotpeter seinen Bericht abstattet, auch als eine säkularisierte Version des göttlichen Gerichtes, als eine Herabstufung der überirdischen Instanz zu einem weltlichen, wissenschaftlichen Gremium deuten. Diese Instanz bleibt allerdings in seiner Unbestimmtheit, die durch den Einsatz der Indefinitpronomen im Titel gesteigert erscheint, ähnlich ominös und undurchschaubar wie die göttliche Präsenz. Bei Nietzsche haben die Menschen Gott selbst erfunden, um mit einem Zuschauer das ›Schauspiel‹ der als Selbstdressur gedachten Zivilisierung des Menschen zu würdigen. Das hochtrabende ›Schauspiel‹ der Menschen vor Gott wird im *Bericht* zu einem

129 Nietzsche, *Genealogie*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/GM-II-16> (Zugriff: 14.03.2019).

130 Kilcher/Kremer, *Genealogie*, S. 60.

Varietéakt in der akademischen Öffentlichkeit. Durch den fehlenden Erzählrahmen, der etwa beschriebe, wie es zu der Aufforderung der Akademie kam und wer den Bericht in welcher Form darlegt, gewinnt die Akademie ebenfalls den Charakter eines – möglicherweise konstruierten – Anlassgebers und doch notwendigen Beobachters des ›Schauspiels‹ des gewesene[n] Affe[n]« (BfA, S.300). Jedoch impliziert diese ›Schauspielhaftigkeit‹ des Berichts keineswegs notwendig eine Form der Täuschung vonseiten Rotpeters.

8.5 Rotpeter – (k)ein Schauspieler

Zur vollständigen Deckung bringen lassen sich die Figuren des »gewesene[n] Affe[n]« (BfA, S.300) und des jüdischen Assimilanten nicht. Die sogenannte ›jüdische Mimikry‹ – ob nun antisemitisch oder zionistisch gedacht – kann nicht als ›missing link‹ zwischen Affenfigur und jüdischem Assimilanten fungieren. Die entscheidende Differenz besteht schon allein darin, dass Rotpeter an keiner Stelle der Erzählung Schauspieler im herkömmlichen Sinn ist. Und das nicht nur weil ein Varieté kein bürgerliches Theater ist. Wie bereits gezeigt, werden Mimikry und Schauspiel von Anfang an im Diskurs um jüdische Assimilation verknüpft, wobei nicht einfach ›Nachahmung‹, sondern ›Täuschung durch Nachahmung‹ jene Operation ist, die den zeitgenössischen Vorstellungen zugrunde liegt. Schauspieler wenden ›Mimikry‹ an, sofern sie nachahmen, um als ›etwas‹ (oder jemand) anderes durchzugehen;¹³¹ die Figur des Schauspielers ist in diesem Kontext immer auf ein illusionistisches Theater bezogen.

Die spezifische Ästhetik und Struktur von Kafkas Texten werden in der Forschung immer wieder durch Anleihen an theatrale Formen erklärt: So erscheint etwa das Familien-Appartement im *Urteil* (1912) als »theatrical stage«,¹³² der Konflikt von Vater und Sohn wird teilweise über pantomimische, körperliche Gesten ausgetragen, die Einheit von Raum und Zeit entspricht dem aristotelischen Dramen-Konzept.

131 Vgl. Kapitel 6.5.

132 Mark M. Anderson: ›[...] nicht mit großen Tönen gesagt‹. On Theater and the Theatrical in Kafka. In: *The Germanic Review* 78 (2003) H. 3, S.167–176.

Auch spätere Erzählungen wie *In der Strafkolonie*, *Ein Hungerkünstler* (1922), *Erstes Leid* (1924) und *Josephine, die Sängerin und das Volk der Mäuse* (1924) sind von theatralisch anmutenden Auftritten geprägt.¹³³ Dass die Protagonisten agieren, als wären sie auf einer Bühne, die ständig von einem Publikum beobachtet wird,¹³⁴ trifft im Falle von *Ein Bericht für eine Akademie* im wortwörtlichen Sinn zu, da sich Rotpeter auf der Metaebene ja tatsächlich an ein Publikum, an die »hohe[n] Herren von der Akademie«, wendet und auch innerhalb der Diegese immer wieder vor Publikum – vor allem vor der Schiffsbesatzung – auftritt.

Durch die vom Theater inspirierte Verschiebung des Schwerpunkts auf Körper, externe Gesten und die ›plastischen‹, materiellen Aspekten des gesprochenen Wortes in seinen Texten ersetzt Kafka die Konventionen realistischen Schreibens¹³⁵ – den auktorialen Erzähler, der nicht nur die äußere, sondern auch die Gedanken-Welt, die Eindrücke und Wahrnehmungen der Protagonisten beschreibt und ihnen eine ›kohärente‹ psychologische Identität verleiht, gibt es bei Kafka nicht. Auch wenn die Welt bei Kafka durch die Perspektive des Protagonisten/der Protagonistin gefiltert ist, gibt es anstelle einer ausformulierten, psychologisch ›realistischen‹ Persönlichkeit und deren Innerlichkeit nur eine Leerstelle:

The reader never truly gets ›inside‹ Georg Bendemann and Gregor Samsa, but is forced to view them as if they were acting on a stage, propelled by natural laws and forces that the spectator can only intuit from the outside. The dramatic structure insists on distance and external form: it makes the characters opaque, illegible and mysterious.¹³⁶

133 Vgl. ebd., S.167.

134 Vgl. ebd., S.169.

135 Vgl. ebd., S.168

136 Ebd.

Es ist bekannt, dass Kafka sich eher für Formen ›niederer Unterhaltung‹ – das jiddische Theater,¹³⁷ den Zirkus, das Varieté¹³⁸ – als für das bürgerliche Theater begeistern konnte.¹³⁹ Gerade Kunstformen, in welchen der eigene Körper dem/der Künstler/in als Material dient bzw. das ›Kunstwerk‹ in den Bewegungen der Körper der Künstler/innen besteht, faszinierte Kafka in besonderem Maße – seine Texte sind von Trapezkünstlern, Schaustellern, Zirkusreiterinnen bevölkert.¹⁴⁰ Laut Mark Anderson war Kafka durch den Ästhetizismus des *Fin de Siècle* und seiner Faszination für den Körper als ästhetische Oberfläche geprägt. Zwar brachte er dem Dandytum der Jahrhundertwende kein Interesse entgegen, wohl aber der Idee des Körpers als primärem Gegenstand des artistischen Ausdrucks; die Zirkusakrobaten, Körper-

137 Evelyn Tornton Beck macht auf die Bedeutung des jiddischen Theaters für *Ein Bericht für eine Akademie* aufmerksam; sie meint sogar, einen jiddischen Intertext gefunden zu haben, Yosef Latayners Theaterstück *Blimele*. Der Protagonist des Stückes, Berele, der durch ungünstige Umstände zur Konversion gezwungen wird und weder von der christlichen noch von der jüdischen Seite Akzeptanz erfährt, fühlt sich bloß als ein halber Mensch; allerdings zieht Berele zur Verdeutlichung nicht den Vergleich mit einem Affen, sondern mit einem Fisch heran, vgl. Beck, *Yiddish Theater*, S.182. Neben dem thematischen Einfluss einzelner Stücke verarbeitet Kafka laut Tornton Beck typische Bühnenelemente des jiddischen Theaters in seinen narrativen Texten: Für Beck fallen darunter die häufig inszeniert wirkenden Handlungen der Figuren, die Betonung der Gesten, Tableau, Zeiteinteilung, Übertreibung und Überraschungseffekte, vgl. Beck, *Yiddish Theater*, S.210. Bekannt ist, dass Kafka zwischen Mai 1910 bis Januar 1912 zusammen mit seinem Freund Brod regelmäßig das Café Savoy besuchte, wo eine chassidische Theatergruppe aus Lemberg gastierte und sich mit dem Schauspieler Jizchak Löwy anfreundete und in die Schauspielerin Mania Tschissik verliebte. Für Löwy organisierte Kafka Auftritte in den jüdisch-bürgerlichen Kreisen Prags, wo »die chassidischen Schauspieler und ihre Sprache als primitiv, fremdartig und unangemessen galten.«; vgl. Martin Puchner: *Theaterfeinde. Die Anti-theatralischen Dramatiker Der Moderne* (Rombach Wissenschaften. Litterae Bd. 147). Freiburg i. Breisgau 2006, S.133. Kafka hält die Erfahrungen seiner Theater- und Varietébesuche auf mehr als 100 Seiten in seinen Notizbüchern fest, vgl. ebd.

138 Vgl. Walter Bauer-Wabnegg: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen 1986.

139 »[...] Kafka's empirical interest in the theater had almost nothing to do with the representative venues of high culture; his visits to the national opera, the ballet, or the established theaters in Prague [...] were quite limited for someone with such a theater-dominated conception of reality. From an early age, his interest was almost always directed at popular, even proletarian, spectacles on the margins of bourgeois culture: the Yiddish theater, cabaret, café-chantant, the ›Varieté‹ theater, the circus [...].« Siehe Anderson, *Theater*, S.174.

140 Zu Kafkas Faszination für Akrobaten und andere Zirkuskünstler, vgl. Galili Shahar: *Theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne*. Bielefeld 2007, S.252–259 sowie Bauer-Wabnegg, *Zirkus*.

künstler und sprechenden Tiere in Kafkas Erzählungen haben ihre Kunst in sichtbare körperliche Darstellungen externalisiert:

What interests Kafka in these figures is the impersonality of the body that has been subjected to constant training and exercise [...]. In dance and other visual spectacles of the body, the literal identification between artist and artwork works to efface the performer's individual personality [...].¹⁴¹

Die Anziehungskraft der körperlichen ›Vorführungen‹ dieser Figuren besteht in der kompletten Identifikation mit der Kunst, so Anderson.¹⁴² Es gibt keine Spaltung zwischen Rolle und Darsteller bzw. Schauspieler wie im illusionistischen bürgerlichen Theater.

Eine Vielzahl von Interpretationen der Kafka-Erzählung fassen Rotpeters Bericht und die darin geschilderte Strategie des ›Auswegs‹ als eine Form der List,¹⁴³ Täuschung¹⁴⁴ oder Verstellung¹⁴⁵ auf. Insbesondere Analysen, welche den *Bericht* auf seine theatralen Momente hin untersuchen, kommen zu diesem Schluss.¹⁴⁶ So wird entweder der ›Affenan-

141 Mark Anderson: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. New York 1992, S. 70.

142 Vgl. Anderson, *Kafka's Clothes*, S. 70.

143 Vgl. Neumann, ›Mimesis‹-Charakter, S. 167f. sowie S. 175.

144 Vgl. etwa Lorna Martens: *Art, freedom, and deception in Kafka's ›Ein Bericht für eine Akademie‹*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61 (1987) H. 4, S. 720–32: ›Becoming an actor, becoming an artist, of course involves pretense, and deception of the most conventional and legitimate sort. By convention, art presents the audience with an illusion.‹ Siehe ebd., S. 726. Auch Lucia Iacomella formuliert in Bezug auf den Bericht Rotpeters, dass dessen »ausgeklügelte[...] Tricks« sich im Text als Umgehung der von der Akademie gestellten Aufgabe, über sein »äffisches Vorleben« (BfA, S. 299) zu berichten, niederschlagen: Beide, Rotpeter und Bericht, trieben ein »Spiel der Verstellung und der Täuschung und irritieren damit eines der tragenden ästhetischen Prinzipien der abendländischen Literatur: das (mimetische) Prinzip der Repräsentation«, weshalb Iacomella in Bezug auf Rotpeter auch von einer »feinen List« spricht, siehe Iacomella, *Auswege*, S. 81f.

145 Fromm behauptet Rotpeter würde seinen Intellekt vor allem im Dienste einer Verstellung benutzen: »Jede Tat, jeder Satz wird zu einer Verstellung, die von dem Punkt fortführt, über den die Akademie Auskunft erbeten hat. Der Affe täuscht sprachlich vor, ein Mensch zu sein. Sein Schreiben ist Mimikry, eine sprachliche Tarntracht.« Siehe Waldemar Fromm: *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*. Freiburg i. Br./Berlin 2006, S. 489.

146 Vgl. Martens, *Art*, und Richard T. Gray: *The Fourth Wall. Illusion and the Theater of Narrative in Franz Kafka's ›Ein Bericht für eine Akademie‹*. In: Hamid Tafazoli und Richard

teil« oder der ›Menschenanteil« für fiktiv bzw. ›unecht« erklärt.¹⁴⁷ Lorna Martens und Richard Gray beziehen sich auf den Begriff der »vierten Wand« (BfA, S.302), der im *Bericht* fällt, wenn Rotpeter die genaue Beschaffenheit seines Käfigs im Zwischendeck des Schiffes beschreibt. Sie interpretieren diesen Käfig als eine »proto-stage«,¹⁴⁸ in welcher die hölzerne ›vierte Wand« – die anderen Wände des Käfigs bestehen aus Gitterstäben – bereits auf die unsichtbare vierte Wand des Theaters vorausweist,¹⁴⁹ während die »Bretter« (BfA, S.303) der Kiste nach Gabriele von Bassermann-Jordan auf ›die Bretter, die die Welt bedeuten« – also das Theater selbst – bezogen werden können.¹⁵⁰ Das erscheint aus mehreren Gründen problematisch: Die Idee einer ›vierten Wand« besagt, dass die Schauspieler sich so zu verhalten haben, als stünden sie in einem geschlossenen Raum, sodass die Zuschauer den Eindruck gewinnen, sie sähen in einen von ihrer Präsenz ungestörten Ablauf des Geschehens.¹⁵¹ Die vierte Wand gehört zu den Konventionen des bürgerlichen Illusionstheaters. Ihr Zweck ist es, eine Illusion von Realität entstehen zu lassen, wie Gray selbst bemerkt.¹⁵² Das Varieté jedoch, wo Rotpeter später seine Erfolge feiern wird, hat wenig mit dem bürgerlichen Illusionstheater und mehr mit Formen populärer Unterhaltung wie dem Zirkus oder der Revue gemein. Die zeitgenössische Wertung des Varietés spiegelt sich in dem entsprechenden Eintrag in *Mayers Großes Konversations-Lexikon* von 1909:

T. Gray (Hrsg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*. Bielefeld 2012, S.103–130.

147 So etwa bei Neumann, ›*Mimesis-Charakter*, S.174f. der argumentiert, dass sich Rotpeter durch sein sprachliches Vermögen als Affe ›unkennlich« macht und sich »in den Menschen [rettet].« Siehe ebd., S.175. Oder bei Gray, der mit Bezug auf Rotpeter von einer »fiction of his human character« schreibt, siehe Gray, *Fourth Wall*, S.117 sowie bei Greiner, ›*Theatromanie*«, S.245: »Denn indem Rotpeter den Übergang vom Affen zum Menschen in der Weise der Mimikry leistet, verwirklicht er gerade sein Affentum.«

148 Martens, *Art*, S.726.

149 Vgl. Gray, *Fourth Wall*, S.114f.

150 Vgl. Gabriele von Bassermann-Jordan: *Der Weg aus dem Käfig als Aufschwung zum Erhabenen? Konstruktion und Destruktion des Schiller'schen Humanitätsgedankens in Franz Kafkas Ein Bericht für eine Akademie (1917)*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 57 (2013), S.228–250, hier S.242.

151 Vgl. Gray, *Fourth Wall*, S.114f.

152 Vgl. ebd., S.114.

Schaubühne für heitere oder pikante Gesangsvorträge und Deklamationen, die in bunter Reihe abwechseln mit Vorführungen von Akrobaten, Seiltänzern, Jongleuren, musikalischen Clowns, Tierbändigern etc., den sogen. Artisten (s. d.). Daß das V. mit wahrer Kunst nichts zu tun hat, wird scherzhaft angedeutet, wenn man mit Bezug auf seine niedern Vorführungen von der ›zehnten Muse‹ spricht.¹⁵³

Rotpeters Auftritte gleichen eher solchen körperbetonten artistischen Darbietungen als einem illusionistischen Schauspiel, denn hier geht es gerade nicht um den ›bloßen Schein‹. Eine der ersten Handlungen etwa, die Rotpeter nachahmt, ist das Pfeife-Rauchen:

Die Pfeife rauchte ich bald wie ein Alter; drückte ich dann auch noch den Daumen in den Pfeifenkopf, jauchzte das ganze Zwischendeck; nur den Unterschied zwischen der leeren und der gestopften Pfeife verstand ich lange nicht. (BfA, S. 308)

Dieser Unterschied zwischen gestopfter und leerer Pfeife ist aber von entscheidender Bedeutung, was sich insbesondere im Fall des Schnapstrinkens – eine weitere ›Kulturtechnik‹, die sich Rotpeter von den Matrosen abschaut – erweist. Während beim ›Rauchen‹ der nicht gestopften Pfeife laut Bassermann-Jordan »Zeichen und Bezeichnetes nicht deckungsgleich«¹⁵⁴ sind, muss beim Schnapstrinken offensichtlich »das Zeichen also mit dem Bezeichneten zur Deckung«¹⁵⁵ gebracht, der Schnaps also tatsächlich einverleibt werden. Ein Matrose gibt Rotpeter regelmäßig Unterricht im Schnapstrinken:

[D]a war einer, der kam immer wieder, allein oder mit Kameraden, bei Tag, bei Nacht, zu den verschiedensten Stunden; stellte sich mit der Flasche vor mich hin und gab mir Unterricht. [...] Er entkorkte langsam die Flasche und blickte mich dann an, um zu prüfen, ob ich verstanden habe [...] nachdem die Flasche entkorkt war, hob er sie zum Mund [...]

153 *Meyers Großes Konversations-Lexikon* Bd. 19. Leipzig 1909, S. 1010–1011.

154 Bassermann-Jordan, *Aufschwung*, S. 16.

155 Ebd., S. 17.

und nun weit die Flasche von sich streckend und im Schwung sie wieder hinaufführend, trinkt er sie, übertrieben lehrhaft zurückgebeugt, mit einem Zuge leer. (BfA, S.309)

»[D]en theoretischen Unterricht« schließt Rotpeters Lehrer damit ab, »daß er sich den Bauch streicht und grinst.« (BfA, S.309) Danach aber geht es zum praktischen Teil des Unterrichts über, in dessen Zuge Rotpeter das Trinkritual selbst vollziehen muss. Obwohl Rotpeter alle Handlungen korrekt wiederholt, ist sein Lehrer nicht zufrieden, weil Rotpeter sich aus Ekel vor dem geistigen Getränk nicht überwinden kann, tatsächlich aus der Flasche zu trinken – ja, obwohl die Flasche leer ist, wirft er sie »mit Abscheu« (BfA, S.310) vor dem sie noch immer erfüllenden Schnapsgeruch von sich. Die »Requisite« reicht also nicht aus, die Handlung muss »wirklich und wahrhaftig« (BfA, S.310) vollzogen werden, wie es Rotpeter schließlich auch »vor großem Zuschauerkreis« (BfA, S.310) gelingt. Erst durch den Vollzug der Handlung, der über die bloße Nachahmung hinausgeht, stellt sich die entscheidende Veränderung ein. Die Schnapsflasche tatsächlich zu leeren, bedeutet eine Manipulation des Körpers auf einer ganz anderen Ebene als das Nachahmen des Trinkens mit der leeren Flasche. Und nur der Rausch des Trinkrituals kann offensichtlich die Transformation¹⁵⁶ Rotpeters in ein sprachmächtiges Wesen bewirken:

156 Auf das transformative Potenzial der körperlichen *performance* in Kontrast zur repräsentativen Logik des klassischen Theaters verweist auch Josette Féral: *Performance and Theatricality. The Subject Demystified*. In: Murray, Timothy (Hrsg.): *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor 1997, S.289–300: »The artist takes the position of a desiring – a performing – subject, but is nonetheless an anonymous subject playing the part of himself on stage. From then on, since it tells of nothing and imitates no one, performance escapes all illusion and representation. With neither past nor future, performance *takes place*. It turns the stage into an event from which the subject will emerge transformed until another performance – when it can continue on its way. As long as performance rejects narrativity and representation in this way, it also rejects the symbolic organization dominating theater and exposes the conditions of theatricality as they are. Theatricality is made of this endless play and of these continuous displacements of the position of desire, in other words, of the position of the subject in process within an imaginary constructive space.« Siehe ebd., S.296.

Was für ein Sieg dann allerdings für ihn wie für mich [...] als ich an diesem Abend, gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versehentlich stehen gelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schulgerecht entkorkte, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker von Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf; zwar vergaß den Bauch zu streichen; dafür aber, weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut »Hallo!« ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: »Hört nur, er spricht!« wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte. (BfA, S.310f.)

Der Unterricht und der Nachvollzug des Schnaps-Trinkens weisen mit ihren übertriebenen Gesten, dem offensichtlichen ›Skript‹, nach dem der Schnapsgenuss ›vorgeführt‹ werden muss, und schließlich mit dem großen Zuschauerkreis, der das ›Schauspiel‹ »mit steigender Aufmerksamkeit« verfolgt, eindeutig theatrale Züge auf. Aber mit dem Begriff ›Illusion‹ im Sinne eines klassischen Schauspiels ist der Vorgang nicht zu fassen. Vielmehr neigt das Geschehen – mit Bezug auf Josette Féral's Definition dieser Körperkunst – eher der *Performance* zu.¹⁵⁷

Performance is meant to be a physical accomplishment, so the performer works with his body the way a painter does with his canvas. [...] Performance rejects all illusion, in particular theatrical illusion originating

157 Eine andere Möglichkeit wäre, die Darstellungen des Affen mit Robin Blyn als ›Spektakel‹ bzw. ›Freakshow‹ zu kategorisieren, was Figuren wie Rotpeter und den *Hungerkünstler* von den Trapezkünstlern und Akrobaten als ›Luftkünstler‹ und deren Assoziation mit ›hoher Kunst‹ im buchstäblichen Sinn absetzt. Doch auch hier gilt, dass es sich nicht um ›Schauspiele‹ im herkömmlichen Sinn, sondern um körperliche *performances* handelt, wenn diese auch einen narrativen Rahmen erhalten, der die Entstehung, der Gefangennahme und Entwicklung des Freaks erklärt und den Blyn mit Robert Bogdan als *spiel* bezeichnet. Der Bericht des Affen könnte dann als solches *spiel* beschrieben werden, wobei Rotpeter hier nicht nur die Rolle des Freaks übernimmt, sondern sich quasi zum eigenen Impresario emanzipiert hat. Das *spiel* unterscheidet Bogdan vom *tableau*, die visuelle Ausstellung des freaks, vgl. Robin Blyn: *From Stage to Page: Franz Kafka, Djuna Barnes, and Modernism's Freak Fictions*. In: *Narrative* 8 (2000) H. 2, S.134–160, hier S.138–141.

in the repression of the body's ›baser‹ elements, and attempts instead to call attention to certain aspects of the body – the face, gestural mimicry, and the voice – that would normally escape notice.¹⁵⁸

Performance-Kunst zeichnet sich durch eine »Art der Körperverwendung« aus, »in der die Schauspieler/Performer die körperlichen Handlungen tatsächlich ausführen, die ihre Gesten bedeuten sollen, und [...] so ihre Körper Gefährdungen und Verletzungen aussetzen [...]«,¹⁵⁹ so die Definition Erika Fischer-Lichtes. Das kreative Moment besteht darin, dass in der Anwendung des ›Skripts‹ stets etwas Neues, Differentes, ein Überschuss gegenüber dem zugrunde liegenden Muster, das im Vollzug verändert wird, entstehen kann.¹⁶⁰ Das zeigt sich in *Ein Bericht* im Sprechakt der *phatischen Kommunion*¹⁶¹ in Form des eröffnenden Grußes (Hallo!), mit welchem der ehemalige Affe in die Gemeinschaft der Menschen »springt«. Grüßen ist eine gängige Form der Kontakteröffnung,¹⁶² »Selbstausdruck der Grüßenden«,¹⁶³ »Bekundung des Kooperationswillens«¹⁶⁴ und »regelt den Übergang von Nicht-Interaktion zur Interaktion«;¹⁶⁵ es ist also das erste »offene Wort« (BfA, S. 300), das laut Rotpeter den »ersten Handschlag« – die erste mensch-

158 Féral, *Performance*, S. 290.

159 Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*. In: Wirth, *Performanz*, S. 297.

160 Vgl. Sybille Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität und Medialität*. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 323–346, hier S. 345f.

161 Der Anthropologe Malinowski definiert den Begriff der phatischen Kommunion als »a type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words.« Siehe Bronislaw Malinowski: *The Problem of Meaning in Primitive Languages*. In: Charles K. Ogden und Ivor A. Richards: *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*. London 1923, S. 296–336, hier S. 315. Es handelt sich also gewissermaßen um einen Sprechakt, der soziale Funktion aber keinen propositionalen Gehalt hat.

162 Helga Schulze-Neufeld: *Grüßen im Deutschen und Russischen. Eine kontrastive inferenzstatistisch-empirische Analyse* (Berliner Slawistische Arbeiten Bd. 40). Frankfurt a.M. 2012, S. 53.

163 Johannes Heinrichs: *Sprache Bd. 3 Die Handlungsdimension. Psychologik der Sprechakte und Dialoganalyse (Pragmatik)*. In: Ders.: *Philosophische Semiotik Teil 2*. München [u.a.] 2008, S. 105 [Hervorh. im Original].

164 Ebd., S. 103.

165 Schulze-Neufeld, *Grüßen*, S. 53.

liche Kulturtechnik, die sich der »gewesene[...] Affe« (BfA, S. 300) erwirbt – ergänzen soll.¹⁶⁶ Die dionysischen Untertöne in der Beschreibung der ersten ›Aufführung‹ und zugleich des Spracherwerbs Rotpeters sind nicht im Sinne des von Nietzsche propagierten dionysischen Rausches zu verstehen; beim dionysischen Erlebnis handelt es sich schließlich um ein ent-individualisierendes, sinnliches Ereignis, welches »das Unterscheidenkönnen mitsamt seinen Verkörperungen der Repräsentation«¹⁶⁷ hinter sich lässt. In der beschriebenen ›Aufführung‹ kommt Rotpeter hingegen zur Sprache, tritt also gerade in den Bereich des Symbolischen ein und konstituiert sich als Subjekt, anstatt sich aufzulösen. Das sexuelle Begehren, das in der Szene des ersten Spracherwerbs zum Ausdruck kommt – den Applaus des Publikums im Anschluss an die Hervorbringung des ersten Wortes nimmt Rotpeter wie einen »Kuß« auf seinem »ganzen schweißtriefenden Körper« (BfA, S. 311) wahr –, wird, so Katja Garloff, gerade durch einen Prozess der Unterwerfung stimuliert, in dem der Wunsch, Mensch zu werden, sowohl erregt als auch gleichzeitig unterdrückt werden muss.¹⁶⁸ Garloff macht auf die Lust aufmerksam, die der diesem Ereignis vorausgehende Unterricht sowohl dem Matrosen, der Rotpeter das Schnaps-Trinken lehrt, als auch Rotpeter selbst zu bereiten scheint und die Rotpeter dem Lesepublikum gleichsam ›beichtet‹:

[I]ch gestehe, ich sah ihm immer mit wilder, mit überstürzter Aufmerksamkeit zu; einen solchen Menschenschüler findet kein Menschenlehrer auf dem ganzen Erdenrund; [...] er nickt, zufrieden mit mir, und setzt die Flasche an die Lippen; ich, entzückt von allmählicher Erkenntnis, kratze mich quietschend der Länge und Breite nach, wo es sich trifft; er freut sich, setzt die Flasche an und macht einen Schluck; ich, ungedul-

166 Searle meint, dass Grüßen nicht der Aufrichtigkeitsregel unterliegt; das trifft jedoch nach Heinrichs nicht zu: »Grüße sind erstens in der Intonation sehr verschieden, zweitens engstens mit dem Blick verbunden. [...] Sowohl Stimme wie Blick transportieren außerordentlich viel von der sozialen Haltung des Grüßenden – oder simulieren eine solche.« Siehe Heinrichs, *Sprache*, S. 104.

167 Dieter Mersch: *Nietzsches Dionysos*. In: *Performance Philosophy* 3 (2003) H. 2, S. 352–362, hier S. 355.

168 Vgl. Katja Garloff: *Kafka's Racial Melancholy*. In: Corngold, Stanley und Gross, Ruth V. (Hrsg.): *Kafka for the Twenty-First Century*. Rochester, NY. 2011, S. 89–104, hier S. 93.

dig und verzweifelt, ihm nachzueifern, verunreinige mich in meinem Käfig, was wieder ihm große Genugtuung macht. [...] [U]nd nun weit die Flasche von sich streckend und im Schwung sie wieder hinaufführend, trinkt er sie, übertrieben lehrhaft zurückgebeugt, mit einem Zuge leer. Ich, ermattet von allzugroßem Verlangen, kann nicht mehr folgen und hänge schwach am Gitter [...] (BfA, S.309)

Der Matrose versucht laut Garloff ein beinahe menschliches Lebewesen¹⁶⁹ aus Rotpeter zu schaffen und kann sich gleichzeitig in dem beruhigenden Gedanken wiegen, dass ein Affe ohnehin nie zu einem Menschen werden wird. Rotpeters unzivilisierte Ausgelassenheit, der animalische Exzess seiner Lust am Unterricht scheint dem Matrosen beinahe mehr Vergnügen zu bereiten als die Lernerfolge selbst. Das Verhalten des Matrosen ist demnach ein Beispiel für jenen Prozess, den Homi Bhabha ›koloniale Mimikry‹ nennt, die den Versuch aufseiten der Kolonisierenden beschreibt »a reformed, recognizable Other, as a *subject of a difference that is almost the same, but not quite*«¹⁷⁰ zu erzeugen: »Rotpeter responds to the teacher's injunction with a passionate attachment to the structures of power. In this scene he voyeuristically revels in the sailor's power over himself, the powerless ape [...].«¹⁷¹

Die Nachahmungen Rotpeters haben allerdings spätestens ab dem Zeitpunkt der Sprachfindung nichts spezifisch Äffisches – oder nur in dem Sinne, dass sie die ›äffische Natur‹ auch menschlicher Subjekte enthüllen. Auch menschliche Subjekte stellen – wie etwa Judith Butler und Jacques Derrida argumentieren – schließlich durch Iteration, d.h. durch ständige, meist nicht intentionale und variierte Wiederholungen Intelligibilität in der Annäherung an die jeweiligen normativen Mustern her bzw. konstituierten sich damit zu allererst *performativ* selbst als Subjekte.¹⁷² Man könnte mit Klaus Mladek behaupten, Rotpeters Nachahmungen seien so vollkommen, »that imitation [...] loses its reactive, secondary nature and turns into the active primary force

169 Vgl. ebd., S.92.

170 Bhabha, *Mimicry*, S.266. [Hervorh. im Original].

171 Garloff, *Melancholy*, S.92.

172 Vgl. Butler, *Imitation* sowie Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, S.291–313.

of performative anticipation.«¹⁷³ Die performative Antizipation ist es schließlich auch, die Rotpeter aus seinem Käfig befreit:

Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie [die Mitglieder der Schiffsbesatzung, Anm. K.K.] werden würde, das Gitter aufgezogen werde. Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat. (BfA, S.307).

Hier geht es nicht um die »Erfüllung« einer Verheißung, bzw. eines vorausdeutenden Ereignisses innerhalb eines göttlichen Heilplanes, wie es innerhalb eines typologischen Schemas postuliert werden könnte.¹⁷⁴ Die »Sinnstiftung als Bezug zwischen Verheißung und Erfüllung [erfolgt] nicht mehr auf Gottes Verantwortung hin«, so Gerhard Neumann, »sondern aus dem eigenverantwortlichen Risiko des Menschen, der sich zur Erfüllung nicht gegebener Versprechungen entschließt«,¹⁷⁵ im Sinne antizipierenden Handelns.

»Affen gehören bei Hagenbeck an die Kistenwand«, so Rotpeter, »nun, so hörte ich auf, Affe zu sein. Ein klarer, schöner Gedanken-gag, den ich irgendwie mit dem Bauch ausgeheckt haben muß, denn Affen denken mit dem Bauch.« (BfA, S.304) Mit ›Affen-Mitteln‹ muss sich also Rotpeter aus dem Affen-Dasein lösen. Der Beginn des Ausgangs aus dem Affen-Dasein ist noch durch ein ›affenmäßiges‹ Denken gekennzeichnet – er bleibt also selbst, in seinem Plan kein Affe mehr zu sein, zunächst noch notwendig ›äffisch‹. Doch die Nachahmungen der Menschen führen in eine neue, von den Nachahmungen selbst erzeugte Wirklichkeit.

Denn inwieweit ist Rotpeter noch Affe, nachdem er seine transformierende *Performance* vollführt und den ›Sprung‹ zur Sprache vollzogen hat? Wenn Sprachfähigkeit jenes Attribut ist, wodurch sich Affe

173 Klaus Mladek: *Radical Play. Gesture, Performance, and the Theatrical Logic of the Law in Kafka*. In: *The Germanic review* 78 (2003) H. 3, S.223–249, hier S.238.

174 Vgl. Neumann, ›*Mimesis*‹-Charakter, S.167

175 Ebd., S.170.

und Mensch im Wesentlichen unterscheiden,¹⁷⁶ kann spätestens zu diesem Zeitpunkt von Rotpeter nicht mehr als von einem Affen gesprochen werden. Er ist gewissermaßen als Menschenaffe die Entsprechung zu dem in der zeitgenössischen Anthropologie konstruierten *homo alalus*, der sich durch seine Sprachunfähigkeit auszeichnet und als eine Art Affenmensch den Übergang zwischen Mensch und Nicht-Mensch bilden sollte. Die Fiktion des *homo alalus* ist allerdings Ergebnis der bloßen »Substraktion eines Elementes, das [...] als Merkmal des Humanen vorausgesetzt wurde: der Sprache.«¹⁷⁷ Da die Sprache »keine natürliche, der psychophysischen Struktur bereits innewohnende Gegebenheit, sondern eine historische Produktion [ist]«, führt ihre Setzung als Unterscheidungskriterium zwischen Mensch und Tier nach Giorgio Agamben zur Konstruktion von ›Zwischenwesen‹; einerseits des fiktiven ›Affenmenschen‹ – eines nicht-sprechenden Menschen, also zu einer Animalisierung des Menschen; andererseits zur Humanisierung des Tieres – zu einem ›Menschenaffen‹ im wortwörtlichen Sinne, einem Zwitterwesen zwischen Menschen und Affen.¹⁷⁸ Dieses Szenario der ›Vermenschlichung‹ des Tieres durch Sprache wird bei Kafka durchgespielt. Konsequenterweise bezeichnet Rotpeter sich in der Erzählgegenwart – also zum Zeitpunkt des Berichts – niemals selbst als ›Affe‹, sondern als »gewesener Affe« (BfA, S. 300). Wenn er beteuert, »es verlockte mich nicht, die Menschen nachzuahmen; ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte« (BfA, S. 311), dann verweist das Präteritum auf eine mittlerweile vergangene Phase. In der Passage, in der Rotpeter von seinen Lernerfolgen nach der Zeit auf dem Schiff berichtet, hat sich das mimetische Verhältnis vielmehr umgedreht: »Die Affennatur raste, sich überkugeln, aus mir hinaus und weg, so daß mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde, bald den Unterricht aufgeben und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte.« (BfA, S. 311f.)

Immer wieder wird in der Forschungsliteratur impliziert, dass Rotpeter Menschen nachahmte, um selbst als ein Mensch zu erschei-

176 Laut Fromm ist die Sprache »das häufigste Unterscheidungskriterium zwischen Mensch und Tier«, siehe Fromm, *Grenzen*, S. 485, vgl. auch Agamben, *Das Offene*, S. 42–48.

177 Agamben, *Das Offene*, S. 44.

178 Vgl. ebd., S. 46.

nen.¹⁷⁹ Doch zum einen ahmt er nur Gesten, Bewegungen und Handlungen nach, und gleicht sich nicht etwa deren Physiognomie an – indem er sich etwa durch Operationen an das menschliche Aussehen anpassen lassen würde oder auch nur eine Maske überzöge. Rotpeter behauptet an keiner Stelle – auch vor der Akademie nicht –, ein Mensch zu sein. Ausdrücklich formuliert er aber auch: »So hörte ich auf, Affe zu sein« (BfA, S. 304). Das Ziel ist also nicht, einen Menschen zu simulieren, um die Umgebung zu täuschen; das wäre schon allein durch die im Text erwähnten körperlichen Merkmale Rotpeters – es werden Fell und Schwanz als körperliche Merkmale genannt – schwer möglich. Auch ist es gerade diese körperliche Differenz, die ihn zum Künstler macht: »Die Matrosen rauchen Pfeife um des Tabaks willen und leeren die Flasche um des Schnapses willen. Rotpeter dagegen stellt die Matrosen dar [...] und beherrscht als ›Künstler‹ die dazu notwendigen Fertigkeiten perfekt.«¹⁸⁰ Die ›Darstellung‹ muss hier folgerichtig als körperliche Mimesis verstanden werden.

Durch die performative Kraft der Gesten, durch die ritualisierte Wiederholung menschlicher Konventionen und Gewohnheiten verändert sich Rotpeter in einer Weise, dass er nicht mehr als ›Affe‹ kategorisiert werden kann. Es gibt jedoch keine Spaltung in ein Außen und Innen, sodass im Sinne einer Verstellung äußere Handlungen bloß ›äffisch‹ wären, während die ›menschliche‹ innere Haltung oder entsprechende Gefühle fehlen würden. Wie so oft in Kafkas Texten scheinen hier Wiederholungen von Gesten und Handlungen bereits die entsprechenden Überzeugungen hervorzubringen, weil im »Innern gar kein Platz bleibt diese Nachahmung zu beobachten und zu konstatieren [...]«,¹⁸¹ wie Kafka anlässlich einer Reflexion über seinen eigenen »Nachahmungstrieb«¹⁸² in einem Tagebucheintrag vom 30. Dezember 1911 schreibt; d. h.

179 In diesem Sinne z. B. lässt sich folgende Passage bei Gerhard Neumann auffassen: »Die Maske des Menschen, die er simuliert, dient ihm nur noch dazu, jene Affenwahrheit zu verbergen, die sich menschlichem Vorstellen entzieht und alle menschliche Freiheit zum ›Gelächter des Affentums‹ werden lässt.« S. Gerhard Neumann: *Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 115–116, hier S. 116.

180 Bassermann-Jordan, *Aufschwung*, S. 241f.

181 Franz Kafka: *Tagebücher*. In: Ders., *Schriften Tagebücher*, S. 329.

182 Ebd., S. 329.

dass ihre Kategorisierung als ›bloße Nachahmung‹ höchstens retrospektiv vorgenommen werden kann. Die inneren Einstellungen gehen ihrem Ausdruck nicht voraus, sondern sind gleichursprünglich oder folgen ihm sogar; die wiederholte körperliche Geste spiegelt den psychischen Zustand oder die Geisteshaltung nicht einfach, sondern hat Anteil an dessen Produktion und macht aus der ›Komödie‹ Realität.¹⁸³ Das ist auch der Grund, weshalb Rotpeter die Aufforderung der Akademie, Bericht über sein »äffisches Vorleben« (BfA, S. 299) abzustatten, nicht erfüllen kann. Sobald er die Überzeugung gewonnen hat, dass der einzige Ausweg aus seiner Lage sei, aufzuhören Affe zu sein, und er anfängt, die Menschen zunächst zu beobachten und von diesen »angehäuftten Beobachtungen [...] in die bestimmte Richtung« (BfA, S. 308) gedrängt wird – nämlich zur Nachahmung –, endet bereits das ›Affentum‹ und ein Transformationsprozess setzt ein. Die Nachahmungen Rotpeters haben aber nichts speziell ›Äffisches‹ – »performatives Wissen« wird auch beim Menschen zum Großteil mimetisch erworben¹⁸⁴ – und schon gar nichts ›Täuschendes‹. Das Wort »Nachahmung« kommt in der knappen Schilderung der Ereignisse nach der Zeit im Schiff nicht mehr vor; wenn es einen Ersatz für das Nachahmen geben sollte, so wäre es am ehesten der Begriff ›Lernen‹.

Die Sozialisation, der Spracherwerb und der Bildungsprozess des »gewesene[n] Affe[n]« (BfA, S. 300) könnte auch als Metapher für den individuellen Entwicklungsprozess schlechthin gelesen werden, seine pädagogisch begleitete Einführung in die Gesellschaft, Sprache und Kultur. Während der Entstehung der Erzählung *Die Verwandlung* (1912) schickt Kafka ein Kinderfoto an Felice Bauer und kommentierte es im beiliegenden Brief:

Wie alt ich hier bin, weiß ich gar nicht. Damals gehörte ich wohl noch vollständig mir an und es scheint mir sehr behaglich gewesen zu sein. Als Erstgeborener bin ich viel fotografiert worden und es gibt also eine

183 Vgl. Mladek, *Radical Play*, S. 228.

184 Christoph Wulf: *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld 2005, S. 94

große Reihenfolge von Verwandlungen. Von jetzt an wird es in jedem Bild ärger, Du wirst es ja sehn. Gleich im nächsten Bild trete ich schon als Affe meiner Eltern auf.¹⁸⁵

Der ungespaltene ›Selbstbesitz‹ entspricht mithin der Phase der frühen Kindheit, während im Zuge der Sozialisation diese Autonomie immer mehr in Abhängigkeit und Nachahmung der Eltern übergeht. Die Verletzung des Affen durch den Schuss wäre aus dieser Interpretationsperspektive der Anfang eines schmerzhaften Erziehungsprozesses, die ihn aus einem selbstpräsenten, in-sich-ruhenden Zustand – welcher mit der frühen Kindheit identifiziert wird – herausführt. Dieser Prozess würde mithin nicht als ein Erwerb von Freiheitsgraden und als eine Ausbildung von Individualität bezeichnet werden, sondern geradezu als das Gegenteil. Denn, so Rotpeter, »[g]erade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot [...]; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch.« (BfA, S. 299) Den ›Ausweg‹, der sich für Rotpeter in der Nachahmung der Menschen eröffnet, setzt er strikt von der ›Freiheit‹ ab:

Ich habe Angst, daß man nicht genau versteht, was ich unter Ausweg verstehe. Ich gebrauche das Wort in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn. Ich sage absichtlich nicht Freiheit. [...] Als Affe kannte ich es vielleicht und ich habe Menschen kennen gelernt, die sich danach sehnen. Was mich aber anlangt, verlangte ich Freiheit weder damals noch heute. Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten. Oft habe ich in den Varietés vor meinem Auftreten irgendein Künstlerpaar oben an der Decke an Trapezen hantieren sehen. Sie schwangen sich, sie schaukelten, sie sprangen, sie schwebten einander in die Arme, einer trug den andern an den Haaren mit dem Gebiß. ›Auch das ist Menschenfreiheit‹, dachte ich, ›selbstherrliche Bewegung.‹ Du Verspottung der heiligen Natur! Kein Bau würde standhalten vor dem Gelächter des Affentums bei diesem Anblick. (BfA, S. 304)

185 Kafka, Franz: Brief v. 28. November 1912. In: Ders., *Schriften Tagebücher Briefe* Bd. 7,1, S. 280.

Das ist augenscheinlich eine von mehreren Stellen, an welchen die Grenzziehung zwischen Affen und Menschen in der Erzählung verwischt wird; nicht nur, dass Rotpeters Lehrer »fast äffisch« (BfA, S.312) bei der Austreibung von Rotpeters »Affennatur« (BfA, S.311) wurde, auch ist eine der ersten Fähigkeiten, die Rotpeter von den Menschen auf dem Schiff übernimmt, das Spucken: »Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten uns einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, daß ich mein Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht.« (BfA, S.308) Die Matrosen erscheinen hier äffischer als der reinliche Affe – und auch die Kommunikation unter den Matrosen erfolgt bezeichnenderweise über tierähnliche Laute und Bewegungen: Die Matrosen »sprachen kaum, sondern gurrten einander nur zu; [...] schlugen sich aufs Knie, sobald ich die geringste Bewegung machte; und hie und da nahm einer einen Stecken und kitzelte mich dort, wo es mir angenehm war«. (BfA, S.306) Die Richtung der Nachahmungsverhältnisse kann nicht eindeutig festgelegt werden, so Neumann, »[d]em Affen, der die Menschen imitiert, stehen Menschen, die den Affen nachahmen, gegenüber [...]«. ¹⁸⁶ Auch die Künste der Trapezartisten erscheinen aus Affenperspektive als schlechter Abklatsch vom Sich-durch-die-Bäume-schwingenden-Affen. Der Inbegriff von Menschenfreiheit ist also die Rückkehr oder Aneignung von Affenverhalten, wobei dieser Weg für den Menschen über die äußerste (Selbst-)disziplinierung des Körpers führt – wie umgekehrt der Weg vom Affen zum Menschen über die Körperdressur gebahnt wird. Die vorgebliche ›Freiheit‹, welche die Trapezkünstler erreichen, ist allerdings nicht jene Freiheit – »dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten« (BfA, S.304) –, die Rotpeter »[a]ls Affe kannte«, (BfA, S.304) sondern »Menschenfreiheit« (BfA, S.305) und damit Täuschung: Täuschung wird also nicht mit der Strategie oder Bericht des Affen in Zusammenhang gebracht, sondern mit der menschlichen Sehnsucht nach einer dem Naturzustand entsprechenden ›Freiheit‹, der aber vermeintlich nur durch Unterdrückung dieser Natur erreicht werden kann.

Das Erhabene, das in dieser Behauptung Rotpeters gleich zweimal aufgerufen wird, wird in der europäischen Kulturgeschichte als

186 Neumann, ›Mimesis‹-Charakter, S.171.

ein ›gemischtes Gefühl‹ konzipiert, gemischt aus Lust und Unlust, das aus einer Verbindung von Sinnlichem und Unsinnlichem hervorgeht. Kant führt aus, dass »rohe[...] Menschen«¹⁸⁷ das Gefühl der Erhabenheit nicht kennen, denn die Übermacht der Natur erscheint ohne »die Entwicklung sittlicher Ideen, das was wir durch Cultur vorbereitet, erhaben nennen« nur als »abschreckend«.¹⁸⁸ Ein kultivierter Mensch hingegen kann sich über diesen sinnlichen Eindruck erheben, ja die Natur ›erhaben‹ finden, wiewohl sich seine sinnliche Natur dagegen sträubt; Kultur ist Voraussetzung für erhabene Eindrücke, weshalb sie den ›Wilden‹ als auch den Tieren nicht zugänglich sind. Schiller, der sein Konzept des Erhabenen im Anschluss an Kant entwickelt, begreift es als »Ausgang aus der sinnlichen Welt«,¹⁸⁹ worin es sich vom bloß Schönen unterscheidet: »Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit; aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen genießen.«¹⁹⁰ An diesen Schiller'schen Begriff des Erhabenen schließt Kafka in seiner Erzählung, wie in der Forschung gezeigt wurde, in vielfacher Hinsicht an, um ihn zugleich kritisch zu hinterfragen.¹⁹¹ So kann etwa »Rotpeter den Moment des Leerens der Flasche mit einiger Berechtigung als Aufschwung zum Erhabenen deuten, denn er relativiert hierbei die Bedürfnisse seiner sinnlichen Natur«,¹⁹² überwindet er doch seine körperliche Abscheu gegen das Getränk. Das Erhabene im Sinne Schillers hebt den Menschen über seine körperliche Gebundenheit und damit aus der Sphäre der Sinnlichkeit. Die Unabhängigkeit von der physischen Natur erzeugt die Freiheit, der sich das Subjekt im Gefühl des Erhabenen bewusst wird. Hier empfinde, so Schiller, »unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegen-

187 Immanuel Kant: *Kritik der Urtheilskraft*. In: Kants Werke, hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften Bd. 5. Berlin 1968, S. 165–486, hier S. 265.

188 Kant, *Urtheilskraft*, S. 265.

189 Friedrich Schiller: *Über das Erhabene*. In: Ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. v. Dann, Otto [u. a.] Bd. 8 *Theoretische Schriften*. Frankfurt a. M. 1992, S. 822–840, hier S. 831.

190 Ebd., S. 826.

191 Vgl. Bassermann-Jordan, *Aufschwung* und Disselnkötter/Albert, *Grotesk*.

192 Bassermann-Jordan, *Aufschwung*, S. 242.

heit, ihre Freiheit von Schranken [...]»¹⁹³ Die Trapezkünstler können als groteskes Bild für diese Art der Freiheit verstanden werden, die sich als »selbstherrliche Bewegung« (BfA, S.305) über »gewisse Hindernisse der Sinnlichkeit« – etwa die auf die Körper wirkende Schwerkraft – »durch menschliche Grundsätze zu schwingen«¹⁹⁴ scheint – wie Kant es in Bezug auf das Erhabene formuliert. Die Entbindung von der »Erdenschwere« beruht jedoch auf einer Illusion:

Mag der Mensch für einen Moment auch nur noch von einer Trapezstange an Hiesiges gefesselt sein, muss er sich doch an ihr festhalten und am Ende der Übung auf die Erde zurückkehren [...] Anstatt sich zum Himmel aufzuschwingen, bleibt der Mensch ans Irdische gefesselt – ein Hohn für alle Philosophie der Freiheit seit Kant.¹⁹⁵

Für Rotpeter ist die »Freiheit völlig anders kodiert«¹⁹⁶ als für die Menschen; sie »besteht [...] gerade nicht darin, aus den Naturbedingungen herauszutreten, sondern in Übereinstimmung mit der Natur zu leben [...], in Harmonie mit der Umwelt und ohne räumliche Begrenzung«¹⁹⁷ – also gerade nicht in Unabhängigkeit von der Natur. Die ›Freiheit‹, welche die Trapezkünstler vorzuführen meinen, ist somit in doppelter Hinsicht Täuschung: »Sowohl (Menschen-)Freiheit als auch Vor-›Täuschung‹ von (Affen-) Freiheit können Anlass von Erhabenheit sein.«¹⁹⁸ Die (Affen-)Freiheit aber ist ein vorbewusster Zustand, weshalb Rotpeter sie nur »[a]ls Affe« (BfA, S.304) gekannt haben kann. Die »Menschenfreiheit« ist Effekt einer reflexiven Spaltung zwischen Körper und Geist und damit der Gegensatz zur reflexions- und sprachlosen Einheit, in welcher der Affe im Naturzustand lebte.¹⁹⁹ Daher kann

193 Schiller, Friedrich: *Über das Erhabene*. In: Ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. v. Dann, Otto [u. a.] Bd.8 *Theoretische Schriften*. Frankfurt a. M. 1992, S.822–840, hier S.395.

194 Kant, *Urtheilskraft*, S.267.

195 Krings, *Franz Kafka*, S.295.

196 Bassermann-Jordan, *Aufschwung*, S.247.

197 Ebd., Bassermann-Jordan, *Aufschwung*, S.247.

198 Ebd., S.249.

199 Unter Verweis auf Friedrich Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* spricht Thorsten Burger von einer »Kluft der Entzweiung [...], die den Affen nicht mehr Natur sein und auch nicht mehr *natürlich* empfinden läßt; fortan wird er, das *Natürliche* nurmehr

Rotpeter, sobald er aufgehört hat, Affe zu sein, in diesen Zustand auch nicht mehr zurückkehren. Die vermeintliche ›Freiheit‹ zu erlangen, die Annäherung an die Menschen, definiert er daher bewusst als Ausweg in Abgrenzung zur Freiheit. Die ›Menschen-Freiheit‹, als eine ›Willens-Freiheit‹, die den Menschen über seine »tierische[...] Natur«²⁰⁰ erhebt, so deutet Rotpeter an, besteht in einer Täuschung. Sie beruht auf einer Phantasie von Selbstbeherrschung, wie sie Kafka im Jahre 1920 in einem titellosen Aphorismus präsentiert: »Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst, um Herr zu werden, und weiß nicht, daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn.«²⁰¹ ›Selbst-herrliche‹ Bewegung, das Gefühl des ›Selbstbesitzes‹, best nde, nimmt man diesen Aphorismus ernst, bloß in einem mangelnden Bewusstsein für die Selbstunterwerfung unter die ›Peitsche‹ oder das ›Joch‹ der Kultur; ›Selbst-Herrlichkeit‹ wird in dieser Lesart von Rotpeter als bloß vermeintliche Autonomie entlarvt, die aber tatsächlich aus einem verdrängten Unterwerfungsverh ltnis resultiert. Die scheinbare Autonomie der ›Menschenfreiheit‹, die stets eine Unterwerfung und Disziplinierung der eigenen ›tierischen Natur‹ verlangt, wird dem ›Eigensinn‹ als referenzlose, in sich geschlossene Größe – der »Affenfreiheit« – gegenübergestellt. Der Unterschied zwischen ›hohen Herren‹ und dem »gewesene[n] Affe[n]« (BfA, S.300) wäre dann nur, dass dieser sich seines ›affischen Vorlebens‹ bewusst bleibt, und damit seiner Verbundenheit mit einer grotesken Materialität. Wenn aber geistige Freiheit nur eine Täuschung darstellt und Eigensinn durch Kultur gerade vernichtet, nicht hervorgetrieben wird, muss jedes menschliche Verhalten und auch jede Kunst letztlich in irgendeiner Form ›Nachahmung‹ sein, insofern sie in einen Verweisungszusam-

empfindend, diese *suchen* müssen.«, siehe Thorsten Burger: ›brandmarken‹. *Einschreibungsverh ltnisse des Körpers in Kafkas ›Kleiner Prosa‹. Körper – Macht – Schrift*. Univ. Diss., Würzburg 2004, S. 233.

200 Als ›tierische Natur‹ definiert Schiller dasjenige, was am Menschen nicht ›Geist‹ oder ›Seele‹ ist, über das sich der Mensch durch Akte der Willensfreiheit erhebt, vgl. Friedrich Schiller: *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*. In: Ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. v. Otto Dann [u. a.] Bd.8 *Theoretische Schriften*, S. 119–163.

201 Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* [Textband]. In: Ders., *Schriften, Tagebücher*, S. 344.

menhang eingebunden ist. Die Nachahmungen Rotpeters sind dabei nicht ›äffischer‹ als die aller anderen: Sie sind gerade nicht Ergebnis eines vorreflexiven, tierischen Triebes. Rotpeter sagt von sich: »[E]s verlockte mich nicht, die Menschen nachzuahmen; ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund.« (BfA, S.311) Seine Nachahmungen setzen demgemäß auch erst mit dem Gewinn von Bewusstsein ein, da sie auf ›Beobachtung‹ und ›Selbstbeobachtung‹ und dem Verfolgen eines Ziels – des Auswegs – beruhen und führen schließlich auch zur Sprachfähigkeit. Die ›Nachahmungen‹ markieren bereits den Beginn des Endes des Affendaseins.

Die Erzählung Kafkas kann nicht nur als Reflexion über die Rolle des Nachahmens im tierischen und sozialen Verhalten, sondern auch über seine Rolle in der Kunst gelesen werden – insofern Rotpeter sich selbst als erfolgreicher Künstler versteht. Rotpeters Publikumserfolge beruhen seltsamerweise nicht zuletzt darauf, dass durch seine körperliche Markierung als Affe auf der Varietébühne als Nachahmung erscheinen kann, was bei näherer Betrachtung der tatsächliche Vollzug ›typisch‹ menschlicher Handlungen ist. Anders als im Illusionstheater wird hier nicht durch ›Natürlichkeit‹ der Nachahmung ›Wirklichkeit‹ oder ›Wahrheit‹ auf der Bühne inszeniert, sondern der Nachahmungscharakter von Handlung und Geste als ein Effekt von (körperlichen, biologischen) Grenzziehungen in Erinnerung gerufen. Für die Kunst des gewesene[n] Affe[n]« (BfA, S.300) – und in Übertragung für jede aus einer Minderheitenposition geschaffene Kunst – gilt,²⁰² dass sie aus

202 Diese Zuschreibung eines gewissen sekundären, abgeleiteten Charakters an von Minderheiten geschaffener Kunst ist vielleicht die Außenperspektive auf das, was Gilles Deleuze und Félix Guattari aus einer Binnenperspektive als »starke[n] Deterritorialisierungskoeffizient[en]« bezeichnen und als Merkmal der ›kleinen‹ oder ›minderen Literatur‹ beschreiben, siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M. 1976, S.24. Deleuze und Guattari unterscheiden zwischen einem re-territorialisierenden, repräsentativen, extensiven Sprachgebrauch und dem intensiven Sprachgebrauch, eine »dem Sinn entrissene, über dem Sinn gewonnene Sprache, die eine aktive Sinn-Neutralisierung bewirkt«, welche die Autoren insbesondere mit den Tier-Figuren Kafkas assoziieren, siehe ebd., S.30f. Die ›Armut der Sprache‹, welche die beiden Autoren als Kennzeichen für kleine Literaturen etablieren, kann aus einer Hegemonialperspektive als schlecht Abgeschriebenes oder undeutlich Abgelaushtes diffamiert werden; ob dabei eine konkrete ›Vorlage‹ ausgemacht werden kann, ist für die diffamierende Funktion der Zuschreibung nebensächlich. Jene, die sich wie Kafka einer ›großen Sprache‹ wie dem Deutschen als einer kleinen bedienen, leben laut Deleuze und Guattari »[i]n der eigenen Sprache wie ein Fremder [...]: Jede

hegemonialer Perspektive häufig als ›Nachahmung‹ identifiziert werden wird, weil ihre Träger als ähnlich aber in irgendeiner Form ›abweichend‹ wahrgenommen werden. Solche Abweichungen werden im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend biologisch und damit meist auch körperlich bestimmt. Im Gegensatz zum jiddischen Theater wird in Kafkas Erzählung die theatrale Illusion nicht etwa durch übertriebene Gestik und expressive Mimik durchbrochen, sondern Alltagshandeln publikumswirksam als theatrale Illusion auf die Bühne gebracht. Das Ausstellen der Kreatürlichkeit der Körper zerstört aber in beiden Fällen gerade den Eindruck der Natürlichkeit. Der erfolgreiche Affen-Mensch Rotpeter unterscheidet sich damit wesentlich von den scheiternden Künstlerfiguren bei Kafka, wie etwa dem Hungerkünstler, der die abgesprochene ›Wirklichkeit‹ und ›Authentizität‹ seiner Kunst körperlich bzw. durch die Reduktion seines Körpers zum »absoluten Zeichen[...]«²⁰³ zu beweisen sucht, während Rotpeter diese ›Authentizität‹ als künstlerische Nachahmung vorführt und damit erfolgreich seinen Status als Künstler behaupten kann. Voraussetzung dafür ist die Wahrung einer Differenz zur Umgebungsgesellschaft, die durch die Ausstellung der von der Gefangennahme davon getragenen Schuss-Narbe – also eines in den Körper Rotpeters eingeschriebenen Zeichens, das bleibende Spur der Trennung von einem nicht-erinnerbaren, sprachlosen Naturzustand ist – stets von Neuem beglaubigt wird.

Dass diese Minderheiten-Kunst eher als Nachahmung wahrgenommen wird, ist möglicherweise auch ihr Potenzial. Die Stellen der Erzählung Kafkas, die beim Lesen am meisten Unwohlsein aufkommen lassen, sind wohl jene, in der die Verinnerlichung von Gewalt beschrieben wird: So verteidigt Rotpeter seinen ersten Lehrer, einen Schiffsmatrosen, der ihm im Zuge des ›Unterrichts‹ immer wieder das Fell mit der brennenden Pfeife versengte, damit dass beide, der Lehrer ebenso wie

Sprache noch die einheitlichste, ist noch immer ein Brei, eine schizophrene Mischung, ein Harlekinkleid über sehr verschiedenen Sprachfunktionen [...]«, siehe ebd., S. 38. Genau jenes Fremdsein in der eigenen Sprache, das Deleuze/Guattari hier als typisch für die kleine Literatur feiern, ist aber das was Antisemit/inn/en jüdischen Autor/inn/en vorwerfen.

203 Gerhard Neumann: *Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler, Wolf und Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg i. Br. 1990, S. 399–432, hier S. 412.

der Schüler, »auf der gleichen Seite gegen die Affennatur kämpften«. (BfA, S. 310) Rotpeter berichtet außerdem davon, dass er mit dem Führer der Jagdexpedition von Hagenbeck, im Zuge derer er angeschossen und gefangengenommen wurde, »seither manche gute Flasche Rotwein geleert« (BfA, S. 301) habe. Die Entwicklung führt weiter zu einer Internalisierung von äußerer Kontrolle und Gewalt, die sich Rotpeter nicht scheut in entsprechend brutale Bilder zu kleiden: »[M]an lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche« (BfA, S. 311), so der »gewesene[...] Affe« (BfA, S. 300) über seine Selbstdisziplinierung. Mit ihrer diskursiven Kälte, der gefühllosen ›Objektivität‹, ihrem Anspruch, bloß »Kenntnisse« zu »verbreiten«, (BfA, S. 313) schmiegt sich die Rede des »gewesene[n] Affe[n]« an den wissenschaftlichen Diskurs an, den die »hohe[n] Herren von der Akademie« (BfA, S. 313) repräsentieren, und legt damit die Gewalt offen, die in ihm eingeschrieben ist. Wie Garloff bemerkt, ändert sich an jenen Stellen, an welchen diese Gewalt offenbar wird, das linguistische Register des Berichts und verlässt die nüchterne, bürokratische Ausdrucksweise, um eine stark körperliche Metaphorik aufzugreifen.²⁰⁴ So etwa in Rotpeters Reaktion auf einen Aufsatz – »irgend-eines der zehntausend Windhunde, die sich in der Zeitung über mich auslassen« –, welcher ihm aufgrund der öffentlichen Präsentation seiner Schussnarbe unterstellt, seine »Affennatur« sei nicht vollständig unterdrückt. »Dem Kerl sollte jedes Fingerchen seiner schreibenden Hand einzeln weggeknallt werden.« (BfA, S. 301f.) Anlässlich seiner Namensgebung findet Rotpeter ähnlich harsche Worte. Die rote Narbe auf der Wange, habe ihm »den widerlichen, ganz und gar unzutreffenden, förmlich von einem Affen erfundenen Namen Rotpeter eingetragen [...], so als unterschiede ich mich von dem unlängst krepiereten, hie und da bekannten, dressierten Affentier Peter nur durch den roten Fleck auf der Wange.« (ebd.). Rotpeter beharrt hier auf seiner ›Eigenart‹, indem er sowohl den Namensvetter als auch die Namensgeber als ›Affentiere‹ abwertet. Der Preis für die Anpassung – die Angleichung an die ›hohen Herren‹ – liegt nicht so sehr in dem Verlust der ›Eigenart‹, vor der in zeitgenössischen zionistischen Diskursen gewarnt wird. Er

204 Vgl. Garloff, *Melancholy*, S. 93.

liegt vielmehr in der Internalisierung jener Gewalt, die für die Erzeugung einer in dieser Gesellschaft intelligiblen Identität notwendig ist. Einer Identität, die im Falle der Vertreter/innen der Minderheit dennoch niemals vollständig als die einer der Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft ›durchgehen‹ wird. Auch Rotpeters Identität beruht auf dem Ausschluss jener verworfenen Anteile, die der hegemoniale Diskurs im Sinne einer Identitätsbildung auf ein Außen projiziert. Die Darstellung der Matrosen im »Zwischendeck« (BfA, S. 302) als unreinliche, über Tierlaute kommunizierende Lebewesen kann als ein Abschieben der ›Proletarier‹ in den Bereich des In-Humanen zugunsten der eigenen ›Humanisierung‹ durch Spracherwerb gelesen werden. Und während Rotpeter »[d]urch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, [...] die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht« (BfA, S. 312), fährt seine »Affennatur« in den Lehrer und lässt diesen »fast äffisch« werden, sodass er in eine »Heilanstalt« (ebd.) eingeliefert werden muss. Die verworfenen ›Affenteile‹ werden im Zuge des Bildungsprozesses auf psychisch Kranke und niedere Klassen projiziert, denen in zeitgenössischen Diskursen ein Teil der Menschlichkeit abgesprochen und die Autonomie über ihr Leben daher entzogen werden kann. Das »halbdressierte« Schimpansenweibchen, das Rotpeter zur Erfüllung seiner sexuellen Bedürfnisse dient, ist ebenfalls eine Bewohnerin der Halbwelt, in der die Dressur die ›tierische Natur‹ verstümmelt, aber offensichtlich nicht vollständig unterdrückt hat. »Bei Tag will ich sie nicht sehen«, so Rotpeter, sie habe nämlich »den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich und ich kann es nicht ertragen.« (BfA, S. 313). Auch und gerade die nicht den Normen des hegemonialen Diskurses entsprechenden Identitäten, sind für ihre Stabilisierung auf die Abgrenzung von verworfenen ›Anderen‹ angewiesen. Daher das Unbehagen Rotpeters; es beruht sowohl auf Scham als auch Bedrohung, die durch die Identifikation der eigenen abgespaltenen Anteile im Gegenüber sowie mit diesen Anteilen ausgelöst werden.

Homi Bhabha versteht Mimikry nicht als eine Täuschung oder Verstellung, welche von kolonisierten Subjekten betrieben wird, sondern als ein Ergebnis der Ambiguitäten innerhalb des herrschaftlichen Diskurses: »Mimicry conceals no presence or identity behind it's mask«,

so Homi Bhabha, »[t]he menace of mimicry is it's double vision which in disclosing the ambivalence of conional discourse also disrupts its authority. And it is a double-vision that is a result of what I've described as the partial representation/recognition of the colonial subject.«²⁰⁵ Im Bericht des gebildeten Rotpeter an die autoritative Instanz der Akademie zeigt sich genau diese Bedrohung für die ›Normalität‹ des hegemonialen Diskurses. Die Bedrohung entsteht, wenn durch das Begehren nach Veränderung in Form von Anpassung der Kolonisierten und dem gleichzeitigen Verbot, vollständig Gleiche zu werden (›almost the same, but not quite«),²⁰⁶ ›unangemessene‹ koloniale Subjekte entstehen. Durch die ›Verzerrung‹, die der koloniale Diskurs in der Doppelung erfährt, wird die Rechtmäßigkeit des autoritativen Diskurses selbst infrage gestellt. Seine bürokratische Glätte und seine Legitimitätsformeln werden als gewaltsam erfahrbar und die Stereotypen und Abwertungen, von welchen er durchsetzt ist, offengelegt, wie es im Bericht Rotpeters der Fall ist.

Für eine Lektüre des *Berichts* im Kontext dieser Arbeit bleibt festzuhalten, dass die Kafka-Erzählung dort einsetzt, wovor der Protagonist in Franzos *Pojaz* stets flieht, wovon er sich bedroht fühlt. Das Groteske der Erzählung Kafkas, das sich schon in dem Mischwesen zwischen Mensch und Tier,²⁰⁷ das Rotpeter verkörpert, niederschlägt, ist deshalb weniger augenfällig als in den bereits analysierten Texten, weil es nicht plötzlich einbricht und zur Sichtbarkeit bringt, was zuvor verborgen war. Wolfgang Kayser hat Kafkas Erzählungen als »kalte Grotesken« kategorisiert, in welchen es »keine ›Begegnungen‹, keine plötzlichen Einbrüche, keine eigentlichen Verfremdungen [gibt], weil die Welt von

205 Bhabha, *Mimicry*, S. 268.

206 Ebd., S. 266.

207 Unter den Werken Kafkas sind es laut einschlägiger Forschung vor allem die Tiergeschichten, die sich durch Kreation von tier-menschlichen Mischwesen und die Darstellung von Verwandlungsprozessen am deutlichsten in die Tradition des Grotesken stellen: »Kafkas Texte erzählen ja in der Tradition des Grotesken nicht nur von Mischwesen und Kreuzungen aller Art, die aus den gewohnten Ordnungen herausfallen und sämtliche Erwartungen zerstören, die folglich anarchisch sind und Desorientierung auslösen, sondern sie berichten auch von Verwandlungen und Substitutionen als Veranschaulichungen fließender Übergänge.«, siehe Oschmann, *Anthropologie*, S.136. Vgl. auch Matthew T. Powell: *Bestial Representations of Otherness. Kafka's Animal Stories*. In: *Journal of Modern Literature* 32 (2008) H. 1, S.129–142, hier S.130.

Beginn an fremd ist. Wir verlieren nicht den Boden, weil wir niemals fest auf ihm gestanden haben; wir haben es nur nicht gleich gemerkt.«²⁰⁸ Die Lesenden befinden sich bei Kafka also immer schon im Grotesken, das nicht mehr abnorme Abweichung, sondern instabile Basis ist, auf der Normalität konstruiert wird: »For Kafka, the grotesque is not simply a device or an aesthetic perspective. It is a profound expression of an ontological reality that indicates a precarious relationship between the self and the world.«²⁰⁹ Die Tiergeschichten sind durch eine Spannung zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem gezeichnet, die laut Matthew Powell mit jener zwischen Selbst und Anderem korrespondiert. Durch den Einsatz grotesker Ästhetik kann Kafka laut Powell zeigen, was in traditionellen Formen der Repräsentation, die sich an Mimesis und Wahrscheinlichkeit orientieren, ausgeschlossen bleibt.²¹⁰ Er zeigt mithin das, was in Karl Emil Franzos Roman *Pojaz* unter »lauter Schmutz« des niederen Theaters verborgen bleibt, hybride, verstörend tiermenschliche Körper »seltsam gestaltete[r] Wesen, vielleicht Menschen, vielleicht Affen« (P, S.303).

Im Gegensatz zu Sender Glatteis flieht Rotpeter das körperliche Präsenztheater nicht; er versucht nicht in einem illusionistischen Theaterkontext seine Ursprungsidentität abzulegen und im Feld der Repräsentation aufzugehen. Ganz im Gegenteil: Rotpeter nützt das körperliche Präsenztheater und während Sender als »ganzer Mensch« auf der bürgerlichen Bühne erscheint, verbleibt Rotpeter bewusst im Reich des Halb-Halb und im Zustand der Gespaltenheit.²¹¹ Im Resümee, das Rotpeter am Ende des Berichts zieht, »wird die »Halbheit« des Affen deutlich gemacht«:²¹² »Überblicke ich meine Entwicklung und ihr bisheriges Ziel, so klage ich weder, noch bin ich zufrieden. Die Hände in den Hosentaschen, die Weinflasche auf dem Tisch, liege ich halb, halb sitze ich im Schaukelstuhl und schaue aus dem Fenster.« (BfA, S.312f.)

208 Kayser, *Groteske*, S.160.

209 Powell, *Representations*, S.130.

210 Vgl. ebd., S.131.

211 Vgl. Martens, *Art*, S.729.

212 Juliane Blank [Art.]: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2010, S. 218–240, hier S. 235.

Den Vorschlag Martin Bubers, *Ein Bericht für eine Akademie* zusammen mit der Erzählung *Schakale und Araber* mit der Überschrift »zwei Gleichnisse« versehen herauszubringen, wies Kafka zurück. Möglicherweise, so Iacomella, weil ein solcher Titel durch die Assoziation mit der Gattung der Parabel – »dem biblischen Genre schlechthin«²¹³ – die Rezeption des Textes noch mehr als ihr Erscheinungsort eingeschränkt hätte auf eine ›jüdische Lesart‹. Kafka schlug dagegen den allgemeinen Titel »Tiergeschichten«²¹⁴ vor. Er wollte wohl – so mutmaßt Iacomella – verhindern, dass *Der Bericht* als eine bloße Allegorie bestimmter Aspekte des Judentums bzw. einer Assimilationsgeschichte auflösbar würde. Tatsächlich kann das Grotleske mit Jay Geller als eine anti-allegorische Schreibstrategie aufgefasst werden,²¹⁵ da es im Rahmen der Grotleske, die dem Opaken, Paradoxen und Unsinnigen zuneigt, keine einfache Zuordnung von Begriff und Bild geben kann. »Gerade das Scheitern der Allegorese ist [...] ein Spezifikum des Grotlesken.«²¹⁶ Wir können Rotpeter nicht schlicht als Metapher für den sich assimilierenden Juden lesen. »Bewußt zerstört Kafka«, so Deleuze und Guattari, »alle Metaphern, alle Symbolismen, jede Bedeutung und jede Designation. Die Metamorphose – das heißt die Verwandlung – ist das Gegenteil der Metapher. Es gibt keinerlei Sinn mehr, weder primären noch übertragenen [...].«²¹⁷ ›Den Juden‹ hinter dem Affen zu identifizieren, bedeutete einen ähnlichen Entlarvungsgestus, wie ihn das Phantasma der ›jüdischen Mimikry‹ vorsieht: die De-maskierung des vermeintlichen Deutschen, um dahinter ›den Juden‹ zu entdecken. Das wiederum würde heißen, sich die Logik der ›jüdischen Mimikry‹ anzueignen, die keine Metamorphose und Transformation, sondern nur sich gleichbleibende Natur kennt. Einer Logik der das Andere und das Selbst entweder auf ewig geschieden bleiben, wie im antisemitischen Diskurs oder das Selbst im Anderen vollkommen aufgeht, wie in den zionistischen Warnungen vor der Assimilation. Wenn eine Lektüre von Kafkas Erzählung im Kontext der ›jüdischen Mimikry‹ dennoch legitim sein

213 Iacomella, *Durchschnittsaffe*, S.73.

214 Ebd., S.74.

215 Vgl. Geller, *Bestiarium*, S.22.

216 Fuß, *Grotleske*, S.42.

217 Deleuze/Guattari, *kleine Literatur*, S.32.

soll, so nur, um zu zeigen, dass der Entlarvungsgestus auf einem essentialistischen Denken aufbaut, das im Text unterwandert wird. Rotpeter spielt keinen ›Menschen‹, er erzeugt keine Illusion, die auf eine Realität ›dahinter‹ verweisen würde. Er lässt sich nicht auf eine bestimmte Bedeutung hin auflösen. Möglichweise ist genau deshalb die Beschreibung eines Varietéauftritts Rotpeters bzw. die Ausformulierung einer Rahmenhandlung, welche die ›Aufführung‹ des Berichtes beschriebe, ausgespart. Das Körpertheater ist ein Präsenztheater, das durch jegliche Literarisierung in den Bereich der Repräsentation gerückt würde, der die spezifische Qualität dieses Theaters aufheben müsste.

9 Thomas Manns doppelte Entlarvung – Die Novelle *Wälsungenblut*

Eine »Art ironische [...] Discretion«¹ – so formuliert Thomas Mann in einem Brief von Dezember 1905 an seinen Bruder Heinrich – zeichne seine kürzlich entstandene »Judengeschichte«² mit dem Titel *Wälsungenblut* aus. Die »Discretion«, von der Mann schreibt, bezieht sich auf die jüdische Herkunft der Protagonisten der Erzählung; dieser »Discretion« sei es nämlich geschuldet, dass

[d]as Wort ›Jude, jüdisch‹ [...] nicht vor[kommt]. Der jüdische Tonfall ist nur ganz discret ein paar mal angedeutet. Von Herrn Aarenhold ist gesagt, er sei ›im Osten an entlegener Stätte geboren‹.³

Diese Herkunft aus ›dem Osten‹ ist ein zeitgenössisch leicht dechiffrierbarer Hinweis auf die seit den 1880er-Jahren in großer Zahl aus Osteuropa (Polen, Galizien, Rumänien und Russland) in den Westen migrierten ›Ostjuden‹.⁴ Die Novelle wurde trotz ihrer vermeintlichen ›Diskretion‹ zum wohl skandalträchtigsten Text Thomas Manns, mit dem sich der Autor schon zeitgenössisch den Vorwurf des Antisemitismus einhandelte.⁵

1 Brief an Heinrich Mann vom 05.12.1905, In: Thomas Mann: *Briefe 1889–1913* In: Ders.: *Werke – Briefe – Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* hrsg. v. Thomas Sprecher [u. a.] Bd. 21. Frankfurt a. M. 2002, S. 335. (ab jetzt abgekürzt als GkFA)

2 Brief an Heinrich Mann vom 20.11.1905 In: Mann, *Briefe I* (GkFA Bd. 21), S. 333.

3 Mann, Brief vom 05.12.1905, S. 335.

4 Vgl. Klaus Hödl [Art.]: Ostjuden. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 3, S. 260–262. Zur Migration der osteuropäischen Juden nach Westeuropa und den Folgen für die westlich-assimilierten Juden Deutschlands, vgl. auch Kapitel 5.3. Zur Verhandlung der ostjüdischen Herkunft Herrn Aarenholds in Verbindung mit der Darstellung ›jüdischen Selbsthasses‹ vgl. Ariane Totzke: ›Mauschelnde‹ Unternehmer und unproduktive Dandys. *Männerarbeit in Thomas Manns ›Wälsungenblut‹*. In: Thomas Wortmann und Sebastian Zilles (Hrsg.): *Homme fragile*. Würzburg 2016, S. 297–319, hier S. 305f.

5 Das bezeugt Thomas Mann in einem Brief vom 17.01.1906 an seinen Bruder Heinrich: »Von meiner Dezember-Reise zurückkehrend, fand ich hier bereits das Gerücht vor, ich hätte eine heftig ›antisemitische(!)‹ Novelle geschrieben, in der ich die Familie meiner Frau fürchterlich compromittierte.« Siehe Mann, *Briefe I* (GkFA Bd. 21), S. 340.

Die spezifische ›Ironie‹ der von Mann in Anspruch genommenen ›ironische[n] Discretion‹ bestand schließlich darin, das Judentum der in der Novelle portraitierten Familie Aarenhold zwar zu verschweigen, jedoch zugleich durch den Einsatz einer Vielzahl von Stereotypen nur allzu kenntlich zu machen.⁶ Die leicht zu entschlüsselnden Hinweise auf das Judentum der Aarenholds sorgten dafür, dass die fiktive Familie zeitgenössisch mit der jüdischen Familie Pringsheim identifiziert wurde, in die Mann kurz vor Entstehung der Novelle eingehiratet hatte.⁷ Die Veröffentlichung der Novelle war ursprünglich für 1905 in der *Neuen Rundschau* geplant. Der Literaturskandal⁸ aber sorgte dafür, dass sie erst 1921 in einer bibliophilen Ausgabe des Phantasmus Verlags publiziert wurde. Die Auflage betrug lediglich 530 Stück.⁹ Erst 1958 – nach dem Tod des Autors – wurde der Text in einer Ausgabe der Erzählungen Manns für ein breiteres Publikum zugänglich und in die *Gesammelte Werke*-Ausgabe von 1960 aufgenommen.¹⁰

Die im Text vorhandenen Hinweise auf die jüdische Herkunft der Aarenholds beschränken sich allerdings nicht auf die von Mann als

6 Einen Überblick über die eingesetzten Stereotypen ist in Hans Rudolf Vaegt: ›Von hoffnungslos anderer Art.‹ *Thomas Manns Wälsungenblut im Lichte unserer Erfahrung* zu lesen, ebd. In: Manfred Dirks und Ruprecht Wimmer (Hrsg.): *Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft* (Thomas-Mann-Studien Bd.30), Frankfurt a.M. 2004, S.35–55, hier S.38–45.

7 Die neureiche Aarenhold-Familie ähnelt der gut situierten Münchner Familie Pringsheim in vielen Aspekten. Nicht nur genossen die Werke Richard Wagners im Hause Pringsheim einen ähnlich hohen Status wie in der fiktiven Familie (vgl. Reed, *Kommentar* [GkFA, Bd.2.2], S.315); auch war Alfred Pringsheim ein begeisterter Kunstsammler wie das Familienoberhaupt der Aarenholds, vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd.2.2), S.319. Das im Zentrum der Novelle stehende Zwillingsspaar wurde zeitgenössisch als kaum chiffrierter Verweis auf das Pringsheim-Zwillingsspaar Katia und Klaus gelesen, vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd.2.2), S.316. Näheres zum Verhältnis Alfred Pringsheims und seiner Familie zu Richard Wagner, vgl. Irmela von der Lühe: ›Universitätsprofessor mit goldener Cigarettendose‹ oder: ›Man spürt nichts als Kultur.‹ *Alfred Pringsheim (1850–1941)*. In: *wagnerspectrum* (Schwerpunkt Jüdische Wagnerianer), 9 (2013) H.1, S.97–119.

8 Infolge der zahlreichen die Novelle betreffenden Gerüchte zog Thomas Mann die Novelle von der Veröffentlichung zurück. Zur innerfamiliären Krise, welche die die Novelle betreffenden Gerüchte auslösten, vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd.2.2), S.317.

9 Mann, Thomas: *Frühe Erzählungen 1893–1912 Kommentar*, hrsg. v. Terence J. Reed. Frankfurt a.M. 2004, S.314–341, hier S.322: »Gedruckt im engen Sinn wurde die Erzählung erstmals 1905, um [...] in letzter Minute zurückgezogen zu werden.« Die Erzählung wurde nicht in die Edition der Gesammelten Werke von 1922 aufgenommen.

10 Vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd.2.2), S.322.

»jüdische[r] Tonfall« bezeichneten sprachlichen Eigenheiten sowie den Hinweis auf die geografische Herkunft Herrn Aarenholds. Vielmehr erstrecken sich die aufgerufenen Juden-Stereotype von diversen Körpermerkmalen der Figuren¹¹ bis hin zu deren sozialem Habitus.¹² Die Vielzahl dieser mehr oder weniger subtilen Andeutungen waren zeitgenössisch mehr als ausreichend, um die Aarenholds als Juden zu identifizieren. Die implizite Charakterisierung der Familienmitglieder als jüdisch kann mit Yahya Elsaghe als Teil einer rezeptionsleitenden Strategie interpretiert werden, die das gesamte Frühwerk Manns durchzieht.¹³ Die in den Text eingearbeiteten, die Juden betreffenden Klischees legen, so Elsaghe, »einen gegenüber aller Akkulturation robusten Wesensrest ›des‹ Juden«¹⁴ fest. Als »Spielofferte« überlässt es diese Art der Auslassung der expliziten Bezeichnung der Figuren als »jüdisch« dem/der Leser/in – oder stellvertretend auch einer der handelnden Figuren –, »aus den gegebenen Indizien die ›wahre‹ Identität ›des‹ Juden selber zu erschließen und [...] gleichsam eigenhändig in die vorsätzlich offengehaltene Leerstelle einzusetzen.«¹⁵ Sie gibt also dem Lesepublikum die Möglichkeit, sich seiner eigenen Kompetenz zu versichern, die Juden im Zweifelsfalle – mit einer Formulierung Elsaghes gesprochen – »hinter ihren assimilatorischen Verlarvungen hervorzu-

11 So das Stereotyp der »aufgeworfenen Lippen« (Wb, S.381) bei dem ältesten Bruder Kunz; Märit, die ältere Tochter, ist mit der für Juden als typisch geltenden Hakennase ausgestattet; Siegmund und Sieglinde, die Zwillinge, haben »dieselbe ein wenig niedergedrückte Nase, dieselben voll und weich aufeinander ruhenden Lippen« und »hervortretenden Wangenknochen« (Wb, S.381). Die »platte Nase« verwendet Thomas Mann immer wieder, um jüdische Figuren in seinem Werk zu charakterisieren, etwa auch in *Gladius Dei* vgl. Yahya A. Elsaghe: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹*. München 2000, S.131.

12 Veget kommentiert, »daß dieser Text – an seiner geschliffenen Oberfläche und mehr noch unter dieser Oberfläche – konsequent und obsessiv mit stereotypen Vorstellungen operiert, die dem Arsenal des Antisemitismus entstammen.« Veget ordnet die Stereotypen drei Kategorien zu: »körperliche Eigenschaften, geistige Eigenschaften und Sozialcharakter«. Siehe Veget, »*Von hoffnungslos anderer Art*«, S.38.

13 Ähnliche Strategien setzt auch Heinrich Mann ein, vgl. Yahya Elsaghe [Art.]: Wälungenblut. In: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart 2015, S.132–135, hier S.134.

14 Yahya A. Elsaghe: »*Wie soll man sie nennen?*« *Thomas Manns Erzählwerk ›nach Auschwitz‹*. In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart [u. a.] 2007. 111–129, hier S. 112.

15 Ebd.

ziehen«. ¹⁶ Trifft es zu, dass die Novelle eine ›Entlarvung‹ der Aarenholds als Juden geradezu herausfordert, so ist eine Analyse der Novelle im Rahmen der Untersuchung des ›Mimikry‹-Komplexes nur konsequent. ¹⁷ Schließlich ist das Ziel dieser von Elsaghe in den frühen Texten Manns verorteten »Apellstruktur« ¹⁸ die Kompensation der »realiter erlebte[n] Verunklärung jüdischer und in eins damit auch ›deutscher‹ Identität«. ¹⁹ Sie kann also als eine Reaktion auf die vermeintliche ›jüdische Mimikry‹ verstanden werden, als welche die kulturelle, habituelle und sprachliche Anpassung der jüdischen Minderheit an die deutsche Bevölkerung aus judenfeindlicher Perspektive verstanden wurde. Innerhalb der Fiktion würde diese ›Mimikry‹ durch die textinternen Indizien für das zeitgenössische Publikum als solche erkenn- und damit gleichzeitig durchschaubar.

Elsaghe kommt in ihrer Analyse von *Wälsungenblut* zu einem eindeutigen Urteil: Aufgrund seiner rezeptionsleitenden Strategie bediene die Novelle »durchaus die Erwartungen einer antisemitisch gesinnten Leserschaft und bestärken [sic!] diese in ihrem Selbst- und Superioritätsgefühl«. ²⁰ Doch der antisemitische Gehalt des Textes – dessen Judendarstellung seit den 1980er-Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erfährt – ist in der Forschung umstritten. Wiewohl sich die Interpretationen zum Großteil einig sind, dass die Novelle eindeutig antisemitische Stereotype aufnimmt gilt die Streitfrage, ob diese im Text affirmiert oder subvertiert werden, vielen Interpret/inn/en als nicht zweifelsfrei beantwortbar. ²¹ Der komplexe Aufbau der Novelle, seine Multipers-

16 Ebd.

17 Unter dem Begriff ›jüdische Mimesis‹ geht Mark Anderson bereits in *Wälsungenblut* diesem Stereotyp nach, siehe *Jewish Mimesis? Imitation and Assimilation in Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹ and Ludwig Jacobowski's Werther, der Jude*. In: *German Life and Letters* 49 (April 1996) H. 2, S. 193–204. Auch in anderen Forschungsbeiträgen wird dieses Stereotyp thematisiert, ohne dass allerdings die Begriffe ›Mimikry‹ oder ›Mimesis‹ fallen würden, vgl. etwa Paul Levesque: *Double-Edged Sword. Anti-Semitism and Anti-Wagnerianism in Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹*. In: *German Studies Review* 20 (1997) H. 1, S. 9–21, hier S. 16.

18 Elsaghe, *Wälsungenblut*, S. 134

19 Elsaghe, ›Wie soll man sie nennen?‹, S. 112.

20 Ebd.

21 Als eindeutig antisemitisch bewerten bspw. folgende Forschungsbeiträge den Text: Ruth Klüger: *Thomas Manns jüdische Gestalten*. In: Dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994, S. 39–58; Ariane Totzke: *Die Utopie der Assimilation. Zur Stigmatisierung des Jüdischen in Thomas Manns Wälsungenblut*. In: *Wirkendes Wort* 60 (2011) H.

pektivität, d. h. die Darstellung von Gedanken und Vorgängen aus der Perspektive ihrer Protagonisten, erlaubt trotz der deutlichen Rekurrenz auf antisemitische Stereotype unterschiedliche Bewertungen hinsichtlich der satirischen Stoßrichtung des Textes. So argumentiert etwa Bernd Kraske, die Novelle vermeide durch den »ständigen Wechsel der Erzählperspektive« dem zeitgenössischen Antisemitismus aufzusitzen. Er affirmiere die aufgenommenen Stereotypen nicht, vielmehr gelinge es ihm, »das Phänomen eines stimmungs- und gefühlsmäßigen Antisemitismus«²² der Zeit kritisch aufzuzeigen. Hans-Rudolf Veget postuliert in einem frühen Forschungsbeitrag sogar, dass die Irritation, die der Text bei Rezensent/innen und Kommentator/innen immer wieder auslöst, in seiner »kühnen Umkehrung der etablierten und sanktionierten Perspektiven der Wilhelminischen Epoche und einiger ihrer charakteristischen Ideologien«²³ bedingt sei, worunter für Veget auch der zeitgenössische Antisemitismus fällt.

1, S. 45–61; Dies: ›Mauschelnde‹ Unternehmer; Alexander Raviv: *Thomas Mann's ›The Blood of the Walsungs‹ – an antisemitic novella?* In: Mnemosyne 29 (2004), S. 7–27; Todd Curtis Kontje: *Thomas Mann's ›Walsungenblut‹. The Married Artist and the ›Jewish Question‹*. In: *Modern Language Quarterly* 123 (2008) H. 1, S. 109–124. Sabine Richebächer interpretiert den Antisemitismus der Novelle als Folge einer narzisstischen Kränkung Manns: *Regression, Konflikt und Angst in Thomas Manns Erzählung Walsungenblut*. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): *Liebe und Tod – in Venedig und Anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004* (Thomas-Mann-Studien Bd. 31). Frankfurt a. M. 2005, S. 67–80. Irmela von der Lühe spricht vorsichtiger als die vorherigen von »antisemitischer Grundierung«, vgl. Dies.: *Eine kleine, sehr unabhängige Novelle. ›Thomas Manns Erzählung Walsungenblut und das Tabu der Geschwisterliebe*. In: Hartmut Eggert und Janus Golec (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch. Literarische und sprachliche Strategie im 20. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium*. Stuttgart/Weimar 2002, S. 115–129, hier S. 129. Hans Rudolf Veget fasst in seinem Aufsatz ›Von hoffnungslos anderer Art‹ diverse Argumente gegen eine Lesart der Novelle als Fall literarischen Antisemitismus zusammen. Vgl. ebd., S. 54f. Regine Zeller vertritt die Ansicht, dass der Erzähler »in hohem Maße antisemitische Vorurteile [bedient], seine Einschätzung wird vom Text selbst allerdings zugleich infrage gestellt.« Vgl. Dies.: *Läuse, Wölfe, Tanzbären. Tiermetaphorik in Thomas Manns Erzählungen ›Luischen‹ und ›Walsungenblut‹*. In: Katrin Max (Hrsg.): *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*. Würzburg 2013, S. 44–64.

22 Bernd M. Kraske: ›Walsungenblut‹. *Eine antisemitische Novelle?* In: Ders.: *Nachdenken über Thomas Mann*. Glinde 1997, S. 47–75, hier S. 68.

23 Hans Rudolf Veget: *Sang réservé in Deutschland. Zur Rezeption von Thomas Manns Walsungenblut*. In: *The German Quarterly* 57 (1984) H. 3, S. 367–376, hier S. 368. Ähnlich in jüngerer Zeit Laurence Dreyfus: »Mann makes a mockery of an explicit anti-Semitic reading«, siehe Ders.: *Music and Motive in Thomas Mann's Walsungenblut*. In: Rüdiger Gröner (Hrsg.): *Resounding Concerns (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London Bd. 8)*. München 2003, S. 86–113, hier S. 106.

Neben dem Antisemitismus der Novelle ist auch der Status der zentralen Figur Siegmunds als Künstler umstritten. Thomas Manns verarbeitet in seinem Frühwerk immer wieder die Frage nach den Bedingungen des künstlerischen Werkes²⁴ und insbesondere nach dem Ort und der Funktion des Künstlers in der modernen Gesellschaft, nicht zuletzt in Hinblick auf deren Problematisierung unter den Schlagworten ›Dekadenz‹, ›Dilettantismus‹ und ›Ästhetizismus‹.²⁵ »Die Unsicherheit bezüglich des eigenen Schaffens«²⁶ ist laut Caroline Pross ein wichtiger Referenzpunkt des Mann'schen Frühwerks, und so definieren sich die Künstlerfiguren in Manns frühen literarischen Texten so gut wie immer über ihre ambivalente Außenseiterposition und scheitern häufig in ihren künstlerischen Ambitionen.²⁷ Einerseits scheint die kühle Distanz des Künstlers vom gewöhnlichen, bürgerlichen Leben in Manns Frühwerk eine wesentliche Voraussetzung für künstlerisches Schaffen zu sein, denn – wie Tonio Kröger in der gleichnamigen Novelle Manns programmatisch formuliert – »[e]s ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt«. ²⁸ Andererseits kann diese Entfernung des Künstlers vom ›Leben‹ für sein Schaffen auch nachteilig wirken, weil die kreativen Impulse in der Isolation vom Rest der Gesellschaft verloren gehen. Die Verbindung zwischen der jüdischen Identität des dilettierenden ›Décadent‹ Siegmund und dem Thema des am Werk scheiternden Künstlers wäre dieser biografischen Lesart zufolge nicht

24 Vgl. bspw. Jens Ewen: *Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne* (Thomas-Mann-Studien Bd. 54). Frankfurt a.M. 2014, S. 42.

25 Zur Bedeutung dieser Konzepte im Frühwerk Manns vgl. Paolo Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg 2007.

26 Caroline Pross: *Reizbarer Stil. Eine Begründungsfigur modernen Schreibens im Frühwerk Thomas Manns*. In: Maximilian Bergengruen [u. a.] (Hrsg.): *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg im Breisgau [u. a.] 2010, S. 313–333, hier S. 330.

27 Zu den scheiternden Künstlerfiguren des Frühwerks werden in der Forschung vor allem Protagonisten der Novellen *Bajazzo* (1987), *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1905) gezählt. Erfolgreiche, wenn auch mit ihrem Werk hadernende Schriftsteller sind Gegenstand der Erzählung *Die schwere Stunde* (1905) – eine novellistische Studie, die eine künstlerische Krise Friedrich Schillers behandelt – und Gustav von Aschenbach in *Tod in Venedig* (1913). Mitunter werden auch Hanno Buddenbrook aus dem Roman *Buddenbrooks* (1901) und die Protagonisten der Novellen *Der kleine Herr Friedmann* (1897) und der Erzählung *Das Wunderkind* (1905) als Künstlerfiguren behandelt.

28 Thomas Mann: *Tonio Kröger*. In: Ders., GkFA Bd. 2.1, 243–318, hier S. 271.

primär in der Aufnahme des antisemitischen Stereotyps der ›kunstunfähigen Juden‹ zu suchen, sondern Ausdruck einer – wenn auch ironisch gefärbten – autobiografischen Reflexion auf die Versagensängste des Autors selbst zu verstehen.²⁹ Nach seiner reichen Heirat erschienen Thomas Mann, der sich bis zu diesem Ereignis als anti-bürgerlicher Außenseiter und Asket stilisiert hatte, dieser Interpretationslinie zufolge seine Inspirationsquellen durch den neuen Luxus und seinen ins Bürgerliche gewendeten Lebensentwurf bedroht.³⁰ Darin besteht eine Parallele zur Figur Siegmunds, dessen künstlerische Schaffenskraft offenbar durch einen von Luxus und Langeweile geprägten Lebenswandel getrübt ist. Im Jahr seiner Verlobung und Heirat durchlebte Mann anscheinend eine Schaffenskrise; in einem Brief an Heinrich Mann beschreibt er diese Zeit retrospektiv als »quälend unproduktiv«.³¹ Bei dieser biografisch argumentierenden Interpretationslinie aber bleibt eine Frage offen: Warum thematisiert Mann diese Angst vor schöpferischer Sterilität, ausschließlich in *Wälsungenblut* anhand einer jüdischen Figur?³² Und welche Funktion hat die Aufnahme und das Spiel mit den vielen antisemitischen Stereotypen für diese Thematik im Text – wenn diese auch ohne Bezug auf solche Stereotypen verhandelt werden kann, wie frühere Arbeiten Manns zeigen?

9.1 Juden als intellektuelle Außenseiter in *Wälsungenblut*

Wie bereits thematisiert, waren die Aarenholds durch eine Art ›Indizienspur‹ im Text für das zeitenössische Publikum als weitgehend

29 Vgl. Anderson, *Jewish Mimesis*, S.202.

30 Vgl. Julia S. Happ: *Nietzsches décadence im Lichte unserer Erfahrung. Thomas Manns literarische Dekadenz im Wandel (›Wälsungenblut‹)*. In: Dies. (Hrsg.): *Jahrhundert(w)ende(n). Ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten 1800/1900* (Literatur Forschung und Wissenschaft Bd.19). Berlin/Münster 2010 S.179–208, hier S.204.

31 Brief an Heinrich Mann vom 7.10.1905 in: *Briefe I* (GkFA 21), S.329.

32 Selbst wenn der Siegmund eine Identifikationsfigur Manns wäre, würde das die Novelle nicht unbedingt des Antisemitismus-Vorwurfs entheben; schließlich würde Siegmund als Sündenbock für die eigenen Versagensängste instrumentalisiert, vgl. Anderson, *Jewish Mimesis*, S.202.

assimilierte, bildungsaffine, jüdische Familie identifizierbar. Religiöse Überzeugungen und Traditionen spielen keine Rolle in der Novelle, die jüdische Herkunft der Aarenholds wird anhand von Verhaltensweisen, Sprechweise, körperlichen Merkmalen und charakterlichen Eigenschaften der Figuren abgehandelt. Aber gerade durch diese Qualitäten wird in der Novelle deutlich, dass die Assimilation im Fall der Aarenholds bei den Eltern weniger fortgeschritten ist als in der Nachfolgegeneration. Insbesondere bei Frau Aarenhold zeigt sich die jüdische Herkunft vergleichsweise deutlich: Sie ist durch ihr als ›fremdländisch‹ charakterisiertes Aussehen sowie die für das ›Literaturjiddische‹³³ typische, invertierte Syntax ihrer Sprechweise als Jüdin markiert.³⁴ Ihre Sprache ist laut Erzähler von »sonderbaren und an Kehllauten reichen Worten durchsetzt, Ausdrücken aus dem Dialekt ihrer Kindheit« (Wb, S. 435) – vermutlich ebenfalls ein Hinweis auf die jiddische Muttersprache. Auch ihre Eigenart, auf Fragen »ausschließlich mit Gegenfragen« (Wb, S. 435) zu reagieren, ist als ein Hinweis auf Frau Aarenholds jüdische Abstammung lesbar.³⁵ Den restlichen Familienmitgliedern sind diese vergleichsweise deutlichen Residuen einer bescheidenen jüdischer Herkunft bei Frau Aarenhold offensichtlich unangenehm. Diese Herkunft scheint sich nicht zuletzt in der ›Geschmacklosigkeit‹ ihrer Aufmachung niederzuschlagen:

Herr Aarenhold blinzelte. Seine Frau war unmöglich. Sie war klein, häßlich, früh gealtert und wie unter einer fremden, heißeren Sonne verdorrt. Eine Kette von Brillanten lag auf ihrer eingefallenen Brust. Sie trug ihr graues Haar in vielen Schnörkeln und Ausladungen zu einer umständlichen und hochgebauten Coiffure angeordnet, in welcher, irgendwo seitwärts, eine große, farbig funkelnde und ihrerseits mit einem weißen Federbüschel gezierte Brillant-Agraffe befestigt war. Herr Aarenhold und

33 Zu den Charakteristika des ›Literaturjiddischen‹ siehe Kapitel 7.1

34 Vgl. bspw. Thomas Mann: *Wälsungenblut*. In: GkFA Bd. 2.1, S. 429–463, hier S. 429; ab jetzt im Text zitiert als Wb.

35 Der Hang dazu, Fragen mit Gegenfragen zu beantworten, weckt laut Veget »talmudische Assoziationen«, siehe Veget, ›Von hoffnungslos anderer Art.‹, S. 40.

die Kinder hatten ihr diese Haartracht mehr als einmal mit gut gesetzten Worten verwiesen. Aber Frau Aarenhold bestand mit Zähigkeit auf ihren Geschmack. (Wb, S. 429f.)

Der Modegeschmack der Mutter erscheint in den Augen von Ehemann und Kindern als Ausweis eines mangelhaften Bewusstseins für die ›feinen Unterschiede‹ (Bourdieu). Das Zurschaustellen des neu erworbenen Reichtums und zweifelhafte (Tisch-)Manieren – die Mutter schlingt bei Tisch ihre Mahlzeit »gierig« (Wb, S. 335) hinunter – verraten die sozial niedrige Herkunft des Parvenüs. Es sind aber zugleich Eigenschaften, die gerade auch mit ökonomisch erfolgreichen, aber im Habitus als (noch) nicht vollständig assimiliert wahrgenommenen Juden verbunden werden.³⁶ »Vor allem gegen Mitte, aber bereits auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts tauchen das männliche Klischee des ›Parvenüs‹ und als weibliches Pendant die ›Salondame‹ auf«, so Martin Gubser:

[e]benfalls dazu zu zählen ist der mauschelnde ›Ostjid‹, ein proletarischer jüdischer Trödelhändler. Er ist ein unangenehmer und vorlauter Mensch, der seine auch von ihm selbst als inferior empfundene Herkunft möglichst schnell durch weltmännisches Gehabe – und sein Verständnis davon muß sich nicht unbedingt mit dem der Mehrheit decken – vergessen machen will. ›Parvenüs‹ und ›Salondame‹, in ihrer Art keineswegs weniger lächerlich als der ›Ostjid‹, betreiben einen großen Aufwand, um dazuzugehören, wovon sie qua Herkunft ausgeschlossen sind. Es ist nicht unbedingt falscher Schein, der dadurch entsteht – ihr eifriges Bemühen nach gesellschaftlich Höherem drückt sich vielmehr in Geschmacklosigkeit aus, in einem Übermaß an ästhetischem und kulturellem Anspruch, wo gelassene Ausgewogenheit richtig wäre, mit einem Wort: in unan-

36 In assimilierten jüdischen Kreisen war es tatsächlich ein umstrittenes Thema, ob jüdische Frauen teuren Schmuck und Juwelen tragen sollten; während jüdische Männer im Zuge der Assimilation ihre traditionell religiösen Kleidungsstücke wie Kopfbedeckung und Gebetsschal ablegten, wurde bei liberalen jüdischen Frauen häufig Opulenz von Kleidung und Schmuck als Marker jüdischer Identität konstruiert. Daher wurde Frauen im assimilierten jüdischen Milieu mitunter der Vorwurf gemacht, ihr Judentum durch das Tragen von wertvollen Accessoires oder extremen Modetrends nach außen zu betonen und dabei durch die Zurschaustellung ihres Reichtums Ressentiments zu verstärken, vgl. Wallach, *Passing*, S. 102–110.

gemessenem Verhalten. Die Stereotypen funktionieren auch hier verlässlich: Wer sich der kulturellen und gesellschaftlichen Maßstäbe von Geburt an sicher sein darf, findet die oft haarscharfen Differenzen zwischen Vorgabe und ›jüdischem‹ Nachahmungsversuch – stets ein bisschen zu bunt, zu laut, zu neu oder zu reichhaltig! – mit großer Wahrscheinlichkeit amüsant.³⁷

Der Vater – von seiner Herkunft ein solcher ›Ostjüd‹ – spricht im Gegensatz zur Mutter allerdings keinen als ›jüdisch‹ markierten Soziolekt und wirkt durch sein Interesse für Kunst- und Kulturgegenstände auch weit aus bildungsaffiner. Trotzdem wird auch er von seinen distinguierten Nachkommen für seine Herkunft – wie ihm selbst durchaus bewusst ist – mit Verachtung gestraft:

Er wußte, daß sie einig gegen ihn waren und daß sie ihn verachteten für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen, für die Art in der er seinen Reichtum erworben, für seine Liebhabereien, [...] für seine weiche und dichterische Geschwätzigkeit, der die Hemmungen des Geschmackes fehlten... Er wußte es und gab ihnen gewissermaßen recht; er war nicht ohne Schuldbewußtsein ihnen gegenüber. Aber zuletzt mußte er seine Persönlichkeit behaupten [...] Er hatte ein Recht darauf; hatte nachgewiesen, daß er der Betrachtung wert war. Er war ein Wurm gewesen, eine Laus, jawohl; aber eben die Fähigkeit, dies so inbrünstig und selbstverachtungsvoll zu empfinden, war zur Ursache jenes zähen und niemals genügsamen Strebens geworden, das ihn groß gemacht hatte... (Wb, S. 434).

Herr Aarenhold legt genau das erwähnte »weltmännische Gehabe« und jenes »Übermaß an kulturellen und ästhetischen Anspruch« an den Tag, das seine Herkunft in den Augen der Nachfolgegeneration weniger zu verdecken geeignet ist, als sie in seiner ›geschmacklosen‹ Unangemessenheit gerade sichtbar zu machen. Die Benennung seiner jüngsten Kinder nach den Helden der Wagner-Oper Walküre bzw. dem darin

37 Martin Gubser: *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*. Göttingen 1998, S. 120.

präsentierten ›germanischen‹ Mythenstoff aus dem Nibelungenkreis kann einerseits als Ausweis des Assimilationswillens Herrn Aarenholds gelesen werden.³⁸ Doch spricht andererseits auch hier ein Mangel an habitueller Anpassung aus dem Fehlen des Gespürs für Stillagen, das ein Bewusstsein für die Komik der Übertragung der Namen aus dem Kontext der germanischen Göttersagen in den modernen Alltag verhindert. Solche recht verbreiteten, den sozialen Aufstieg begleitenden Bemühungen, sich auch habituell der neuen Umgebung anzupassen, werden gerade bei Juden und Jüdinnen häufig als (meist misslungene und daher lächerliche) ›Nachahmung‹ diffamiert.³⁹ Die vollständig ans deutsche Bildungsbürgertum assimilierten Kinder können dem Vater die einfachen jüdischen Wurzeln nicht verzeihen, da sie von ihnen als untildbarer Makel erfahren werden. In den Gedanken Herrn Aarenholds werden seine Kinder ebenso von dem ›Blut‹ der Vorfäter bestimmt wie die Nachkommen Wotans in der Walküre.⁴⁰ Die Fallhöhe zwischen der gestelzten Ausdrucksweise, der mystischen Rede vom ›Blut‹ und dem trivialen familiären Kontext der neureichen Familie lässt die Wiedergabe der Gedanken des Vaters komisch wirken.⁴¹

38 Vgl. etwa Seong Joo Lee: *Thomas Mann's Walsungenblut. A point of divergence between conservatism and anti-Semitism*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 71 (2021), H. 1, S. 33–46, hier S. 40.

39 Das zeigt sich auch stark in zeitgenössischen Karikaturen: »Juden wurden als Parvenüs dargestellt, die überall dazugehören wollen, ohne den normativen Anforderungen der Mehrheitsgesellschaft zu genügen. Der belustigende Effekt der Karikaturen wurde häufig dadurch erzielt, dass Judenfiguren versuchen, bürgerliche Normen und Werte zu imitieren, an ihrem Habitus – festzumachen an Aussehen, Sprache (jiddischer Jargon), ›talmudischer Gesetzesethik‹, Materialismus und Handelsgeist, mangelnder Reinlichkeit und Tapferkeit – aber letztlich scheitern bzw. entlarvt werden« siehe Thomas Gräfe [Art.]: Judenfeindliche Karikaturen im 19. Jahrhundert. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 7, S. 218–221, hier S. 220. Diese Karikaturen richten sich gegen den Anspruch von Juden und Jüdinnen als Bürger/innen Teil der Mehrheitsgesellschaft zu sein, vgl. ebd. Am Vorstadtheater reüssierte Anfang des 19. Jahrhunderts Figur des ›Salonjudens‹, deren Komik ebenfalls auf dem Lächerlichmachen von Assimilationsbemühungen beruhte, siehe dazu Kapitel 6.5.

40 Damit ist hier bereits der erste Bezug auf das titelgebende *Walsungenblut* gefallen, das das Blut des germanischen Gottes bezeichnet, der in Menschengestalt unter dem Namen Wälse auf der Erde wandelte und Nachkommen zeugte, denen dieses ›Walsungenblut‹ durch die Adern fließt.

41 Die Erzählerperspektive nähert sich hier offensichtlich nicht nur der Perspektive Herrn Aarenholds – an dieser Stelle geht indirekte Rede bzw. Wiedergabe der Gedanken sukzessive in erlebte Rede über –, sondern auch seinem Duktus an.

Sie illustriert aber zugleich jene »dichterische Geschwätzigkeit, der die Hemmungen des Geschmackes fehlten« (Wb, S. 434), also jenes mangelnde Gefühl für den angemessenen Stil, für die Herr Aarenhold von seinen Kindern verachtet wird. Die Schädlingsvergleiche, die aus der erlebten Rede sprechende Selbstverachtung sowie die Ressentiments der Kinder gegen die jüdische Herkunft des Vaters legen nahe, dass die Aarenhold-Familie als repräsentativ für den zeitgenössisch viel diskutierten ›jüdischen Selbsthass‹ dargestellt wird – ein Begriff der sich für die Ablehnung oder Verleugnung der eigenen jüdischen Wurzeln bis hin zu antisemitischen Einstellungen infolge der Internalisierung der ablehnenden Haltung der Mehrheitsgesellschaft seitens assimilierter Juden zum Ende des 19. Jahrhunderts etablierte.⁴²

Die Kinder erscheinen im Vergleich zur Elterngeneration als Beispiele für »Hyperakkulturation«:⁴³ Kunz legt einen militärischen Habitus an den Tag, trägt eine »gefährliche[...] Hiebnarbe« (Wb, S. 430) im Gesicht, die ihn als Mitglied eines Husarenregiments ausweist. Die Tochter Märit, die, wie es heißt, »mit einem Ausdruck von Verachtung durchaus ihre eigenen Wege« ging (Wb, S. 430), studiert Jura; ihr Emanzipationsgrad und ihre »vollständig aufgeklärten Überzeugungen« (Wb, S. 435) werden laut Erzähler noch durch ihre Reformkleidung unterstrichen. Die Affinität der 19-jährigen Zwillinge Siegmund und Sieglinde zur deutschen Kultur drückt sich konsequenterweise auch in ihrem Enthusiasmus für den als prototypisch ›deutsch‹ geltenden Künstler und Komponisten Richard Wagner aus, den sie mit ihrem Vater teilen (vgl. Wb, S. 430f.). Eine solche Wagner-Begeisterung gerade unter assimilierten Juden – trotz des bekannten Antisemitismus des Komponisten – war zeitgenössisch ein keineswegs unbekanntes Phänomen.⁴⁴

42 Vgl. Totzke, *Utopie*, S. 60. Zum Phänomen der als ›jüdischer Selbsthass‹ beschriebenen Internalisierung antisemitischer Zuschreibungen vgl. Elke-Vera Kotowski [Art.]: Jüdischer Selbsthass. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 3, S. 168f. Zu den Schwierigkeiten der retrospektiven Definition dieses Phänomens, vgl. Paul Reitter: *The Jewish Self-Hatred Octopus*. In: *The German Quarterly* 82 (2009) H. 3, S. 356–372.

43 Vaget, ›*Von hoffnungslos anderer Art*‹, S. 44.

44 Zum zeitgenössischen Phänomen der virulenten Wagner-Begeisterung speziell unter Juden trotz der spätestens seit 1869 mit dem Aufsatz *Das Judentum in der Musik* allgemein bekannten antisemitischen Einstellung Wagners, vgl. Daniel Jütte: ›*Mendele Lohengrin*‹ und

Der Assimilationsgrad der Familienmitglieder steigert sich also in der Darstellung der Novelle eindeutig von der älteren zur jüngeren Generation und schlägt sich in einem höheren Bildungsgrad, Sprachfertigkeiten sowie einem gegenüber der Elterngeneration distinguierten Habitus der Kinder nieder. Beschränkt man die Betrachtung auf die Generation der Kinder so erscheinen zunächst gerade die Ergebnisse ihrer Assimilation, ihr hoher Grad an Bildung, der sich in sprachlicher und intellektueller Brillanz niederschlägt, als die eindeutigsten Hinweise auf die jüdische Herkunft, die sich nur noch in Form einer Überkompensation der mit Scham besetzten als »jüdisch« verstandenen Eigenschaften der Elterngeneration zeigt.

Deutlich wird der Grad an kultureller Assimilation der Aarenhold-Kinder in einem ausführlich dargestellten geistreichen Tischgespräch illustriert. Theater, Literatur und bildende Kunst sind ebenso Gegenstand der elaborierten Konversation wie die Erörterung eines formallogischen Problems und herablassende Bemerkungen über die Etikette-Verstöße eines Bekannten. Der weniger wortgewandte Vater wird von den Kindern für seine umständlichen Erklärungen ausgelacht. Auch den Gast der Familie, den aus einer protestantischen Familie stammenden Verlobten Sieglindes mit Namen Beckerath, treiben die Aarenhold-Kinder durch ihre verbale Schlagfertigkeit in die Enge: So schreiben die Kinder im Zuge des Disputes am Frühstückstisch einhellig dem Resultat des künstlerischen Prozesses gegenüber einem sich in ihm ausdrückenden Gefühl das Primat zu. Sie bestehen »erbarmungslos auf dem Können, der Leistung, dem Erfolg im grausamen Wettstreit der Kräfte«, während sie alles verurteilen, was ihnen als »Fehlgriff der Leidenschaft« (Wb, S. 438) erscheint. Beckerath – »zu einem unbewaffneten Enthusiasmus geneigt« (Wb, S. 438) – kann sich mit seiner Verteidigung der hehren Absicht und der sich auch im Unvollendeten und Mangelhaften ausdrückenden Gefühle gegen die kompromisslose Haltung der Aarenhold-Kinder in dieser Frage nicht durchsetzen:

Sie widersprachen auf jeden Fall, als schiene es ihnen unmöglich, kümmerlich, schimpflich, nicht zu widersprechen, sie widersprachen vorzüglich, und ihre Augen wurden zu blitzenden Ritzen dabei. Sie fielen über ein Wort her, ein einzelnes, das er [Beckerath, Anm. K.K.] gebraucht hatte, zerzausten es, verwarfen es, und trieben ein anderes auf; ein tödlich bezeichnendes, das schwirrte, traf und bebend im Schwarzen saß ... Von Beckerath hatte rote Augen und bot einen derangierten Anblick, als das Frühstück zu Ende ging. (Wb, S. 439)

Die zur Schau gestellte verbale Virtuosität, die Präzision des Ausdrucks und die intellektuelle Gewandtheit wird in diversen Erzählerkommentaren auch mit der Außenseiterstellung der Aarenhold-Kinder erklärt. Ohne dass das Wort ›jüdisch‹ fällt, wird die junge Generation der Familie Aarenhold in dieser Eigenschaft mit dem sprachlich unterlegenen Beckerath kontrastiert. Von den jungen Aarenholds weiß der Erzähler zu berichten, dass sie »mundfertig und mit scharfer Zunge [...], scheinbar im Angriff und doch vielleicht nur aus eingeborener Abwehr, verletzend und wahrscheinlich doch nur aus Freude am guten Wort« sprechen, weshalb »es pedantisch gewesen wäre, ihnen gram zu sein« (Wb, S. 432). Von Beckerath erwarten die Zwillinge nicht viel, seine vergleichsweise »armen Antworten« lassen sie gelten, »als fänden sie, [...] daß seine Art die Wehr des Witzes nicht nötig habe« (Wb, S. 432). An anderer Stelle wird gesagt, die Rede der Zwillinge – sitzen sie beide auch »in lässiger Haltung, mit launisch verwöhnten Mienen [...] in üppiger Sicherheit« (Wb, S. 438) am Tisch – sei doch so »scharf wie dort, wo es gilt, wo Helligkeit, Härte und Notwehr und wachsamer Witz zum Leben geboten sind« (ebd.). Mithin wird die sprachliche Gewandtheit und die Schlagfertigkeit der Aarenholds als Folge der sozialen Randstellung, in die ihre Vorfahren aufgrund ihrer religiösen Affiliation gedrängt wurden und damit als eine Art historisch entwickelter Selbstschutz erklärt.

Die Interpretation, nach der die den Juden zugeschriebene besondere Art des Witzes – als eine Art »Waffe der Ohnmächtigen« – Ergebnis einer langen Verfolgungsgeschichte sei, ist schon zur Entstehungs-

zeit des Textes nicht unbekannt.⁴⁵ Im antisemitischen Diskurs steht nicht die Selbstschutz-Funktion im Vordergrund, sondern die Vorstellung eines bedrohlichen, besonders bissigen ›Judenwitzes‹ etabliert, der im Kontrast zu einem als versöhnlich beschriebenen deutschen Humor als ›zersetzend‹ konstruiert wird.⁴⁶ *Wälsungenblut* lässt an dieser Stelle problematische Interpretationen zu, denn innerhalb der Novelle scheint es so, dass dieser historisch entstandene Schutzmechanismus für die jungen Aarenholds nicht länger notwendig wäre – ob deren soziale Diskriminierung vor allem gefühlt ist oder tatsächlich existiert, wird im Text nicht aufgeklärt.⁴⁷

Nichtsdestotrotz werden die sich in den Diskussionen niederschlagende intellektuelle Kälte, die bildungsbürgerliche Affektion, die spitzen Er widerungen und die Unbarmherzigkeit der jungen Aarenholds gegenüber argumentativen Schwächen und Verstößen gegen die Etikette aus dieser Perspektive als Verteidigungshaltung gegenüber einer zumindest als feindlich *wahrgenommenen* Umwelt verstehbar. Das unbedingte Leistungsstreben eint beide Generationen der Aarenhold-Familie (vgl. Wb, S. 438) und lässt sich als Wunsch nach Anerkennung innerhalb dieser Umwelt – der gehobenen bürgerlichen Gesellschaft Berlins – verstehen. Wenn man diese Gesellschaft auf ihre meritokratischen Prinzipien verpflichtete, so müsse Anerkennung qua Leistung auch

45 Eine solche Theorie formuliert etwa schon Moses Büschenthal in dem von ihm herausgegebenen Band mit dem Titel *Sammlung witziger Einfälle von Juden* von 1806, vgl. Gunnar Och und Burkhard Meyer-Sickendiek: *Die Erfindung des jüdischen Witzes. Diskursanalytische Überlegungen zu Texten des frühen 19. Jahrhunderts*. In: Diess. (Hrsg.): *Der jüdische Witz. Zur unabgeklärten Problematik einer alten Kategorie*. Paderborn 2015, S. 29–48, hier S. 42.

46 Zur antisemitischen Interpretation des jüdischen Witzes: Gunnar Och und Burkhard Meyer-Sickendiek: *Einleitung*. In: Och/Meyer-Sickendiek, *Der jüdische Witz*, S. 9–25, hier S. 11f., sowie Otto F. Best: *Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit*. Frankfurt a.M. 1993, S. 151–156.

47 Das liegt einerseits an der selbst gewählten Exklusivität der Geschwister, die das »zärtliche Bewahrtsein vor dem schrillen Leben ringsum« (Wb, S. 458) genießen, das ihre finanzielle Ausstattung gewährt, andererseits an der Erzählhaltung, die sich immer wieder der Figurenperspektive annähert. Abgesehen von dem Tischgespräch mit dem unterlegenen Beckerath gibt es keine mit Außenstehenden geschilderte Interaktion der Familienmitglieder, die nicht durch die Figurenperspektive gebrochen wäre, weil sie etwa in Form von Erinnerungen oder pauschalen Beobachtungen und Beurteilungen wiedergegeben wird. Die Dienerfiguren im Haushalt der Aarenholds sind nicht zu eigenständigen Charakteren ausgeformt.

von jenen »erzungen« werden können, die aufgrund ihrer Herkunft ansonsten nur Verachtung erfahren, davon ist Herr Aarenhold überzeugt. Dieser Philosophie hängt sowohl die jüngere als auch die ältere Aarenhold-Generation an – wobei ein eher ökonomisches Verständnis dieser Leistungsideologie bei Herrn Aarenhold von seinen Kindern sowie – im Falle von Kunz und Märli – auf militärischen und zivilberuflichen Status in den Kunst- und Kulturbereich übertragen wird.

Dass Siegmund sich mit seiner Schwester nach Möglichkeit vom »Triebwerk des großen Lebens« (Wb, S. 448) isoliert und den alltäglichen Kontakt mit Mitmenschen, insbesondere Menschenmassen, meidet, scheint oberflächlich betrachtet der blasierten Überheblichkeit der handelnden Figuren geschuldet. So heißt es etwa, dass Siegmund ein zuvor frequentiertes Kolleg über Kunstgeschichte nicht länger besucht, »da die Herren, die außer ihm daran teilnahmen, dem Urteil seiner Geruchsnerve nach bei weitem nicht genug badeten« (Wb, S. 444). Doch gibt es Hinweise, dass diese elitäre Abgrenzung dem Bewusstsein einer Außenseiterstellung und Diskriminierungserfahrungen entspringt. So begründet Siegmund die viele Zeit, die er auf seine Körperpflege und Garderobe verwendet, mit den Worten: »Mochten die blonden Bürger des Landes unbekümmert in Zugstiefel und Klappkrägen gehen. Er gerade, er mußte unangreifbar ohne Tadel an seinem Äußeren sein vom Kopf bis zu Füßen ...« (Wb, S. 443). Verstöße gegen die Etikette würden im Falle Siegmunds – der nicht mit einem stereotyp ›deutschen‹ Aussehen ausgestattet ist – vergleichsweise sehr viel härter geahndet. Daher rührt also – so deutet die Novelle zumindest an – die Schärfe der Aarenhold-Zwillinge bei der Verurteilung von Verstößen gegen bürgerliche Umgangsformen und Etikette – warum sollten die Aarenholds Milde walten lassen, wo doch gerade an sie die härtesten Maßstäbe angelegt werden? Schließlich steht die Familie schon qua Herkunft unter Verdacht, diesen nicht entsprechen zu können. Die Abneigung Siegmunds gegen die ›üblen Gerüche‹ kann vor diesem Hintergrund als Aneignung und Umwendung des langtradierten Stereotyps des *foetor judaicus* gelesen werden, das Juden einen üblen Körpergeruch nachsagt.⁴⁸

48 Vgl. zu diesem Stereotyp Kapitel 3.6.

Ähnlich verhält es sich mit Sieglindes Reaktion auf einen modischen Fauxpax eines Bekannten: Auch sie kann als Aneignung antisemitischer Verleumdungsstrategien im Dienste der Kritik gegen Vertreter/innen der Mehrheitsgesellschaft verstanden werden. Als Siegmund ihr erheitert berichtet, dass ein Bekannter zum 5-Uhr-TEE im Smoking erschienen sei, quittiert sie das mit der Bemerkung: »Nachmittags im Smoking? [...] Das tun doch sonst nur die Tiere.« (Wb, S. 437) Das lässt an die typischen, im antisemitischen Diskurs so verbreiteten Tiervergleiche denken.⁴⁹

In vielen Zügen entspricht die sprachliche Virtuosität, welche die jüngeren Aarenholds an den Tag legen, dem Ideal der ›Formgebung‹, das Thomas Mann selbst in den Kommentaren zu seinem Frühwerk vertritt. In Übernahme der entsprechenden Termini aus Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* bezeichnet er dieses Ideal als apollinisch und setzt ihm das bedrohliche, dionysische Prinzip der Auflösung aller Form entgegen.⁵⁰ Die Wortgewandtheit und intellektuelle Schärfe teilen die jüdischen Figuren aus *Walsungenblut* auch mit den jüdisch konnotierten Typen ›des Literaten‹ und ›des Kritikers‹, die Mann in seiner frühen Schaffensphase als Identifikationsfiguren dienen.⁵¹ Die Beschreibungen des Tischgesprächs in der Novelle finden sich in teilweise wörtlich übereinstimmenden Formulierungen in Manns autobiografischem Essay *Bilse und ich* (1906)⁵² wieder. Der Essay kann laut Caroline Pross »als die konziseste poetologische Programmschrift des Frühwerks gelten«,⁵³ in der Mann sein Konzept ›des Künstlers‹⁵⁴ skizziert und sich zugleich gegen die teilweise empörten

49 Wobei der Text *Walsungenblut* selbst häufig auf solche Tiervergleiche zurückgreift, vgl. zu Tiervergleichen Kapitel 6.2 u. 8.2.

50 Vgl. Børge Kristiansen [Art.]: Dionysisch/Apollinisch. In: Blödorn, *Thomas Mann Handbuch*, S. 283–285, hier S. 284.

51 Vgl. Detering, ›Juden, Frauen, Literaten‹, insb. S. 86–93.

52 Diesen Essay veröffentlicht Mann in Reaktion auf die zahlreichen Angriffe auf seine Person, die infolge der Publikation seines Romans *Buddenbrooks* vonseiten jener erfolgten, die sich in Figuren des Werkes wiedererkennen.

53 Pross, *Reizbarer Stil*, S. 318.

54 Die Entstehung von *Bilse und ich* geht der Prägung des Begriffs des ›Literaten‹ bei Mann voraus; hier ist also noch allgemein vom ›Künstler‹ die Rede, der jedoch noch keinen Gegensatz zum Literaten bildet, sondern zahlreiche von dessen Eigenschaften aufweist, insbesondere seine verbale Schlagfertigkeit, sodass er als dessen Vorläuferfigur gelten kann.

Reaktionen auf seinen Familienroman *Buddenbrooks* (1901) verteidigt. Mann mutmaßt, dass es »die Kühle und Schärfe des bezeichnenden Ausdrucks ist«, der bei vielen seiner Leser den »Anschein von Feindseligkeit erweckt.«⁵⁵ Die »Schärfe des Ausdrucks« ist jedoch, so Mann,

[d]ie einzige Waffe [...], die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um damit auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, sich ihrer damit auf schöne Art zu erwehren, ist der Ausdruck, ist die Bezeichnung, und diese Reaktion des Ausdrucks, die, mit einigem psychologischem Radikalismus geredet, eine sublimen Rache des Künstlers an seinem Erlebnis ist, wird desto heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung traf. Dies ist der Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung, dies der zitternd gespannte Bogen, von welchem das Wort schnell, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt... Und ist nicht der strenge Bogen so gut wie die süße Leyer ein apollinisches Werkzeug?⁵⁶

Pfeil und Bogen sowie die Leier sind die traditionellen Attribute des Gottes Apollo, die Mann als Signet für den Einband seiner Werke wählt, um sein »Bekenntnis zum Apollinischen«⁵⁷ auszudrücken. In *Wälsungenblut* wird das von den Zwillingen ins Feld geführte Wort – »das schwirrte, traf und bebend im Schwarzen saß« (s. o.) – mit dem Pfeil verglichen, wenn auch, anders als in *Bilse und ich*, der Vergleichsgegenstand nicht explizit benannt wird. Diese Übereinstimmung zwischen Novelle und der Charakterisierung des Künstlers im autobiografischen Essay stellt bis in wörtliche Formulierungen laut Textkommentar von Terence J. Reed »im außerfiktiven Kontext eine Gemeinsamkeit zwischen den Figuren und ihrem Autor, der dieselbe Genauigkeit der Sprache praktiziert«,⁵⁸ dar. Mithin fungieren der präzise sprachliche Ausdruck, der den Eindruck von Kälte gegenüber seinen Gegenständen erzeugt, bei den jüdischen Figuren in *Wälsungenblut* wie auch für »den Künstler« in *Bilse und ich* als eine Art Verteidigungswaffe und zugleich

55 Thomas Mann: *Bilse und ich*. In: Ders., GkFA Bd. 14.1, S. 95–111, hier S. 106.

56 Mann, *Bilse und ich* (GkFA, Bd. 14.1), S. 107f.

57 Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 337.

58 Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 336.

als Schutzrüstung. Ihre Notwendigkeit ergibt sich aus der analogen Außenseiterposition des Künstler-Bohemien, die Thomas Mann in seinen frühen Essays für sich in Anspruch nimmt, und der assimilierten und dennoch sich stetig als Ausgegrenzte und Stigmatisierte erfahrenden jüdischen Figuren.

Wie Heinrich Detering herausgearbeitet hat,⁵⁹ handelt Mann insbesondere anhand der marginalisierten »Figurengruppe« ›Frauen, Juden, Literaten‹ immer wieder die »Frage nach der Legitimität der eigenen Schreibweise«⁶⁰ ab. Insbesondere die mit ›dem Jüdischen‹ assoziierten Ausprägungen des Intellektuellentypus sind hier relevant. Mittels Analyse veröffentlichter und unveröffentlichter Essays Thomas Manns konnte Detering zeigen, dass »der Begriff ›Literat‹ beim jungen Thomas Mann [...] im strikten Sinne eine Stigmatisierung bezeichnen kann, die antisemitische Stereotypen immer schon einschließt«.⁶¹ Die »diskursive *Schnittmenge*«,⁶² die Detering zwischen Juden und ›Literaten‹ verortet, ist kaum zu übersehen. ›Literaten‹ zeichnen sich in der Konzeption Manns nicht nur durch ihre »psychologische und sittliche Reizbarkeit«⁶³ aus, auch haftet ihnen »von Natur etwas Niedriges, Spielerisches und äffisch Unterhaltsames«⁶⁴ an. Mithin sind sie also mit dem ›äffischen Zug‹, den Wagner und der antisemitische Diskurs den Juden aufgrund ihres angeblichen Nachahmungstalentes zuschreiben ausstattet.⁶⁵ Die »Kunst zu zergliedern und zu bezeichnen«,⁶⁶ die dem ›Literaten‹ laut Mann eigen ist, ist das Analogon zur zersetzenden Wirkung, die der Antisemitismus den jüdischen Intellektuellen zuschreibt. Ganz in der Sphäre des Wortes beheimatet, »drückt [der ›Literat‹, Anm. K.K.] aus, indem er erlebt, er erlebt, indem er ausdrückt, und er erlebt, um

59 Vgl. Heinrich Detering: ›Juden, Frauen, Literaten‹. *Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann*. Frankfurt a.M. 2000, insb. S. 86–93 sowie Ders.: *Der Litterat. Inszenierung stigmatisierter Autorschaft im Frühwerk Thomas Manns*. In: Michael Ansel [u.a.] (Hrsg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Berlin/New York 2009, S.191–206.

60 Pross, *Reizbarer Stil*, S.330, mit Bezug auf Deterings Studien.

61 Detering, ›Juden, Frauen, Literaten‹, S.86.

62 Ebd. [Hervorh. im Original].

63 Thomas Mann: *Der Litterat*. In: Ders., GkFA Bd.14.1., S.354–362, hier S.360.

64 Ebd., S.357.

65 Vgl. Kapitel 6.1.

66 Mann, *Der Litterat*, (GkFA Bd.14.1), S.362.

auszudrücken«. ⁶⁷ Seine literarische Analysefähigkeit führt schließlich zur »Auflösung und Beilegung der Leidenschaft überhaupt«. ⁶⁸ Ihm fehlt mithin Genie und die Fähigkeit zum schöpferischen Ausdruck seiner Leidenschaften, er zeichnet sich vielmehr durch »Abenteuerlust und Meisterschaft auf dem Gebiete des Wortes« ⁶⁹ und »sein expressives Virtuositentum« ⁷⁰ aus. Der virtuose Ausdruck in geschliffener Sprache ist eine Eigenschaft, die Mann – der sich selbst mit dem »wiederkehrenden Vorwurf der ›Kälte und Mache« ⁷¹ konfrontiert sah – in *Bilse und ich* auch für sein eigenes Schreiben in Anspruch nahm. Dass diese Ästhetik des ›Literaten‹ mit gemeinhin als ›jüdisch‹ geltenden Eigenschaften in Verbindung stand, war Mann bewusst. So schreibt er in seinem zwischen 1909 und 1912 entstandenen, jedoch Fragment gebliebenen Notizenkonvolut zum Thema *Geist und Kunst*, dass die »Literaturfeindschaft den Deutschen gewissermaßen eingeboren« wäre. Mann merkt an, dass die »Rolle der Litteratur« in Berlin sich besser gestalte als in München, weil dort »Helligkeit, Witz und jederlei Culturstreben ihr entgegenkommen«, und fügt als bloße Schlagworte hinzu: »Außerdem jüdischer Geist. Volk des Buches«. ⁷² Mann bediente sich also wie viele Intellektuelle jener Zeit des Konzepts des ›jüdischen Geistes‹, ⁷³ allerdings verstand er ihn offensichtlich nicht negativ. Dass aufgrund seines Bekenntnisses zum ›Literaten‹ und dessen Naheverhältnis zum ›jüdischen Geist‹ durchaus auch der Verdacht des Judentums auf ihn fallen konnte, was zeitgenössisch dann auch wieder als Erklärung für die Ästhetik seiner Werke herangezogen würde, darüber war sich Mann ebenfalls im Klaren. In *Geist und Kunst* notiert er: »Gott Lob, daß ich kein Jude bin. Man würde sonst sofort sagen: Natürlich, drum auch!« ⁷⁴

67 Ebd., S.357.

68 Ebd., S.362.

69 Ebd., S.354.

70 Ebd., S.357.

71 Thomas Mann: Brief vom 23. Mai 1904. In: Mann, *Briefe I* (GkFA Bd.21), S.278.

72 Thomas Mann: *Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem ›Literatur-Essay‹*. In: Scherrer, Paul und Wysling Hans (Hrsg.): *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns* (Thomas-Mann-Studien Bd.1). München/Bern 1967, S. 123-233, hier S.157.

73 Vgl. Kapitel 6.4.

74 Mann, *Geist und Kunst*, S.158.

Die Aarenhold-Kinder können vor diesem Hintergrund als apollinisch-jüdische Identifikationsfiguren charakterisiert werden, die Züge der von Mann konstruierten, im Frühwerk durchaus positiv konnotierten Außenseitertypen ›des Literaten‹ tragen. Insbesondere Siegmund entspricht – wie in der Forschungsliteratur bereits festgestellt – dem Figurentypus des intellektuellen Außenseiters in hohem Maße.⁷⁵ Von Siegmund berichtet der Erzähler, er strebe nach »dem Wort und Geist, wie ein Rüstzeug auf das ein tiefer Trieb ihn verwies.« (Wb, S. 442) D. h., auch hier steht die geistige Beschäftigung im Dienst einer Verteidigungshaltung. Wie Caroline Pross gezeigt hat, weist der über seine »sensorische Empfindlichkeit«⁷⁶ und nervösen Gebärden charakterisierte Siegmund Züge des um 1900 verbreiteten Künstlertypus auf. Diese Charakterisierung Siegmunds ist sowohl anschlussfähig an Diskurse, in welchen eine besondere Veranlagung von Juden für psychische Krankheiten wie Neurasthenie und Hysterie konstruiert wurde,⁷⁷ als auch an die allgemeine Diskussion um die »nervöse Verfassung«⁷⁸ der modernen Kultur um 1900. Die Theoretiker der Neurasthenie gingen davon aus, dass die zeitgenössisch vermehrt beobachteten ›nervösen‹ Beschwerden auf einer »Verausgabung von Nervenkraft«⁷⁹ beruhten, welche unter anderem mit den Lebensbedingungen in der modernen Zivilisation erklärt wurden. Dass diese pathologischen Befunde »[a]nschlussfähig für Fragestellungen der Poetik« waren, lag an den angeblichen Folgeerscheinungen dieser Erkrankungen der Nerven. Die dadurch ausgelöste gesteigerte Sensibilität der Sinne für äußere Reize konnte nämlich auch positiv im Sinne einer »Nuanciertheit und Differenziertheit der Wahrnehmung«⁸⁰ ausgelegt werden. Und so stellt auch Mann in *Bilse und ich* einen »systematischen Zusammenhang zwischen reizbarer Disposition einerseits und Zeichenbildung und Sprache andererseits her[...]«⁸¹ Der Text legt nicht nur nahe, dass die »Reizbarkeit

75 Vgl. Pross, *Reizbarer Stil*, S. 330.

76 Ebd., S. 324.

77 Vgl. Gilman, *Freud*, S. 150.

78 Pross, *Reizbarer Stil*, S. 313.

79 Ebd., S. 114.

80 Ebd., S. 115.

81 Ebd., S. 319.

des Künstlers«⁸² durch eine verfeinerte Wahrnehmung die Voraussetzung für produktive künstlerische Aneignung bilde, sondern stellt auch eine Entsprechung der nervösen Disposition zu »bestimmten *sprachlichen Formen*«⁸³ her – eben jener Prägnanz und Kälte, die auch den Sprachgebrauch der Aarenhold-Kinder auszeichnen.

9.2 Juden als primitive Fremde in *Wälsungenblut*

Jedoch wäre eine Charakterisierung der jüdischen Figuren bzw. auch nur der jüdischen Figur Siegmund in *Wälsungenblut* als ausschließlich apollinisch gestimmter, witzreicher und nervös-empfindsamer Außen-seiter unterkomplex. In der Sekundärliteratur zu *Wälsungenblut* wurde schon mehrfach auf die Ambivalenzen in den Beschreibungen der jüdischen Figuren hingewiesen: Sie werden trotz ihres hohen Bildungsgrades, ihrer Kulturaffinität und ihrer sprachlichen Gewandtheit über eine »Vielzahl von animalischen und barbarischen Anspielungen«⁸⁴ mit tierischen Konnotationen versehen.⁸⁵ Die unterschiedlichen Zuschreibungen scheinen sich weniger zu ergänzen als in einem verqueren Verhältnis zueinander zu stehen. Die auffälligste »Unstimmigkeit«⁸⁶ findet sich in der Schilderung von Siegmunds Physiognomie: »[D]as Ephebenahe seiner Gestalt« (Wb, S. 435) lässt sich nur schwer mit den tierischen Attributen vereinen, mit denen der Text Siegmund an anderen Stellen ausstattet. Dass Siegmund als äußerst feminin erscheint – er ist »grazil« und »kindlich von Wuchs« (Wb, S. 430), und seine »schma-

82 Mann, *Bilse und ich* (GkFA, Bd. 14.1), S. 107f.

83 Ebd.

84 Totzke, *Utopie*, S. 49.

85 Vgl. Anderson, *Jewish Mimesis*, S. 201. Allerdings differenziert Anderson nicht zwischen tierischen Elementen und der kalten Intellektualität der Aarenhold-Kinder, sondern vermengt beides: »Mann's ›Tiergarten Novelle‹ [...] engages in a figurative bestialisation of the Jewish protagonists: in their appropriation and exploitation of German cultural forms they appear as cold, calculating animals.« Ebd. Zu den auf verschiedenen Ebenen eingesetzten, den Text strukturierenden Tiermetaphern in *Wälsungenblut* allgemein, siehe Zeller, *Tiermetaphorik*.

86 Christine Emig: »Wagner in verjüngten Proportionen...«. »Wälsungenblut« als epische Wagner-Transkription. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 7 (1994), S. 169–185, hier S. 172. Vgl. auch Anderson, *Jewish Mimesis*, S. 202.

len Hände« weisen gegenüber jenen von Sieglinde »keine männlichere Form« auf (Wb, S. 431) –, lässt sich als Anleihe an das etablierte Stereotyp des effeminierten Juden lesen.⁸⁷ Androgyne Körperformen bilden in der Literatur der Jahrhundertwende aber auch häufig die physiognomische Entsprechung kultureller und intellektueller Verfeinerung⁸⁸ und kennzeichnen einige im Fin de Siècle populäre Figuren wie den modebewussten Dandy, den sich dem Kunsterlebnis hingebenden Dilettanten, den im Luxus schwelgenden Décadent und den kunstsinnigen Ästheten, deren Züge auch an Sigmund erkennbar sind. Ein femininer Körperbau wäre daher das im zeitgenössischen Kontext durchaus erwartbare körperliche Pendant zu den geistigen Eigenschaften⁸⁹ Sigmunds – und möglicherweise lediglich ein weiterer Beleg für die Entsprechung zwischen Sigmund und dem Typus des ›Literaten‹.⁹⁰ Im Kontrast dazu wird Sigmunds Körper allerdings auch als »zottig von schwarzem Haar« (Wb, S. 445) beschrieben und sein Bartwuchs ist so stark, »daß er, wenn er abends ausging, genötigt war, sich ein zweitesmal davon zu säubern« (Wb, S. 441). Die »zusammengewachsenen Brauen« (Wb, S. 430), die »über der Nasenwurzel zwei schwarze Falten« (Wb, S. 441) bildeten, sind ein festes, leitmotivisch⁹¹ eingesetztes Attribut Sigmunds (insgesamt werden sie fünfmal erwähnt), das sich kaum mit dem Bild des grazilen Jünglings vereinen lässt.

Die tierischen Elemente in den Schilderungen von Sieglindes und Sigmunds Beschreibungen können als »Teil einer Motivkette«⁹²

87 Vgl. Totzke, *Utopie*, S. 56.

88 So wurde der modebewusste Dandy oft als androgyne Figur dargestellt, vgl. Fernand Hörner: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld 2008, S. 261f.

89 Diese ›Verweiblichung‹ Sigmunds wird laut Totzke »durch seine Unproduktivität komplettiert«, siehe Totzke, ›*Mauschelnde*‹ *Unternehmer*, S. 316.

90 Vgl. Pross, *Reizbarer Stil*, S. 330.

91 »Leitmotiv und Leitmotivtechnik stellen zentrale Begriffe in der ambivalenten Auseinandersetzung Thomas Manns mit dem Werk Richard Wagners dar und bilden für ihn den theoretischen Rahmen einer literarischen Transformation musikalischer Strukturen. [...] Im Falle literarischer Leitmotive handelt es sich [...] um einzelne Lexeme oder Phrasen, die im Zuge ihres erstmaligen Erscheinens im Text semantisch einer Figur oder Figurenkonstellation, einer Situation, einem Raum oder anderen (narrativen) Elementen zugeordnet und infolgedessen wiederholt und variiert werden und symbolisch über sich hinausweisen.« Siehe Stefan Brössel [Art.]: Leitmotiv. In: Blödnorn, *Thomas Mann Handbuch*, S. 317–319, hier S. 317f.

92 Vaegert, ›*Von hoffnungslos anderer Art*‹, S. 39.

interpretiert werden, die das jüdische Zwillingspaar mit den Helden der Wagner-Oper Walküre verbindet. Schon der Titel *Wälsungenblut* nimmt auf die Verbindung der beiden Zwillingspaare Bezug, entstammen die Protagonisten der Wagneroper doch dem mythischen Halb-göttergeschlecht der *Wälsen*, das Wotan zeugte, als er unter dem Namen ›Wälse‹ auf der Erde lebte.⁹³ Die Wälsen werden in Wagners *Die Walküre* auch als ›Wölflinge‹ apostrophiert.⁹⁴ Als ein indirekter Verweis auf die Mythenhelden kann es daher auch verstanden werden, wenn die sich liebkosenden Zwillinge mit zwei »kleine[n] Hunde[n], die sich mit den Lippen beißen« (Wb, S. 447) verglichen werden.⁹⁵ Dass der Erzähler in seinem Vergleich auf die domestizierten Hunde und nicht ihre wilden Vorfahren zurückgreift, ist innerhalb einer Ästhetik der Dekadenz durchaus konsequent: Mit einer geistigen und/oder ästhetischen Verfeinerung geht hier ein Schwinden von Körperkraft und Willensstärke einher.⁹⁶

Doch in dieser Verknüpfung zwischen Zwillingen und den Wagner-Protagonisten erschöpft sich die tierische »Motivkette« keineswegs. Schon die Lage der Villa Aarenhold nahe des Berliner Nobelbezirkes Tiergarten⁹⁷ stattet die Erzählung mit einem animalischen Subtext aus und verbindet darüber hinaus tierische Motive und assimiliertes Judentum, fungiert doch der Tiergarten-Bezirk laut Veget bei Mann geradezu als »Chiffre« für »das Milieu der reichen, assimilierten jüdischen Familien Berlins«.⁹⁸ Die tierischen Zuschreibungen im Text sind zahlreich

93 »Die Schlussverse des Ersten Aufzugs von Wagners *Walküre*, in denen Siegmund den soeben begangenen Inzest besingt, lauten: ›Braut und Schwester / Bist du dem Bruder-/ So blühe denn Wälsungen-Blut!‹ Es ›blüht‹ im inzestuös gezeugten Kind Siegfried weiter.« Siehe Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 331.

94 Vgl. ebd.

95 Vgl. ebd., sowie Emig, *Wagner-Transkription*, S. 177.

96 Vgl. Roger Bauer: *Der Unpolitische und die Décadence*. In: Heinz Gockel (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*. Frankfurt a. M. 1993, S. 278–297, hier S. 284f. sowie Jens Ole Schneider [Art.]: Dekadenz. In: Blödorn, *Thomas Mann Handbuch*, S. 289f.

97 Tatsächlich verweist der Begriff allerdings nicht auf einen Berliner Zoo, sondern ein ehemaliges Jagdrevier eines brandenburgischen Fürsten, vgl. dazu Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 333. Mann pflegte die Novelle privat auch seine »Tiergartennovelle« zu nennen, vgl. Brief an Heinrich Mann vom 17.10.1905. In: Mann, *Briefe* (GkFA Bd. 21), S. 329.

98 Veget, ›*Von hoffnungslos anderer Art.*‹, S. 54. Im Berliner Bezirk »Tiergarten« befand sich nicht nur die luxuriöse ›Villa Rosenberg‹ des Bankdirektors Hermann Rosenberg, eines

und selten subtil. Sieglinde wird leitmotivisch ein »glänzend ernste[r] Blick« zugeordnet, von dem es heißt, dass er »begriffslos redete, wie der eines Tieres« (Wb, S. 436 und Wb, S. 445). Das Tiermotiv wird wieder aufgenommen, wenn die Schwester Märit mit »grauen Raubvogelau- gen« ausgestattet beschrieben wird und Kunz' Augen sich wie die eines Raubtieres »zu blitzenden Ritzen« verengen (Wb, S. 431), sobald er sich durch Beckerath herausgefordert fühlt. Ein Ausdruck der nicht nur Kunz charakterisiert: Die zuvor genutzte Formulierung von den sich »zu blitzenden Ritzen« verengenden Augen wird schließlich anlässlich des Disputs am Frühstückstisch auf alle Kinder übertragen (vgl. Wb, S. 439). Mit solchen Formulierungen wird laut Regine Zellers Aufsatz zur Tiermetaphorik in *Wälsungenblut* mehr oder minder subtil auf eine »Raubtiernatur dieser jüdischen Dekadents«⁹⁹ angespielt. Die oft wortgleichen Wiederholungen dienen der Etablierung eines Subtextes, welcher die Figuren mit tierischen Konnotationen versieht. Dieser wird in den zuletzt aufgeführten Fällen nicht dazu eingesetzt, um die jüdi- schen Zwillinge mit dem Halbgöttergeschlecht der Wälsen zu assozii- ren; vielmehr wirkt er ähnlich wie die aus dem antijüdischen Diskurs sattsam bekannten Tiervergleiche potenziell dehumanisierend.¹⁰⁰

Schon am Anfang der Erzählung wird das Lesepublikum außer- dem auf eine exotische Note des Lebens der Aarenholds aufmerksam gemacht: Kurz vor zwölf schlägt der Hausdiener Wendelin zweimal den Gong, dessen »erzene[r] Lärm, wild, kannibalisch und übertrie- ben für seinen Zweck«, als »kriegerische Mahnung« (Wb, S. 429) in die weitläufigen Räumlichkeiten der Villa dringt. Daraufhin erschei- nen die Mitglieder der Familie zum Frühstück. Bereits dieser musika- lische Auftakt der Erzählung, der theatralisch den Auftritt der Prota- gonist/inn/en ankündigt, verweist in den Worten Vagets damit gleich einer »präluzierenden Einstimmung auf eine Welt, die unter der glän- zenden Oberfläche [...] von vorzivilisatorischen Impulsen durchzuckt

Schwagers von Manns Schwiegermutter, sondern auch das Anwesen Eduard Arnholds, der nicht nur wegen seiner Bekanntheit und der Assonanz der Namen als Vorbildfigur für Herrn Aarenhold infrage kommt, sondern auch aufgrund des Umstands, dass beide ihren Reichtum mit Kohleförderung gemacht haben. Vgl. ebd. 53f.

⁹⁹ Zeller, *Tiermetaphorik*, S. 54.

¹⁰⁰ So auch Vaget, »*Von hoffnungslos anderer Art.*«, S. 39.

ist.«¹⁰¹ Es scheint, dass wie im Falle von Siegmunds exzessiver Toilette, die animalischen und exotischen Züge der Familie nur unter einem dünnen Firnis westlicher Zivilisation und Kultur verborgen werden. Noch der »altersblasse [...] Gebetsteppich«, auf dem der Diener beim Schlagen des ›TamTams‹ steht, kann als Hinweis auf die »eigentlich morgenländischen Wurzeln«¹⁰² der Familie Aarenhold gelesen werden. Diese ›fremdländischen Wurzeln‹ und die animalischen Züge der Familie machen sich immer wieder durch die an der Oberfläche vorherrschenden gehobenen Manieren, den zur Schau getragenen Kunstsinn und den prunkenden Luxus der Villa hindurch bemerkbar und legen nahe, »dass dieses Haus letztlich durchaus keine Stätte der Kultur ist, sondern eher eine der Wildheit, der Barbarei, des Animalischen im Menschen«,¹⁰³ wie Zeller formuliert. Diese wilden und animalischen Züge der Aarenholds lassen sich, ebenso wie das stetig nachwachsende zottige schwarze Haar Siegmunds, nicht vollkommen bändigen.

Der Schlusssatz der Novelle kann als Manifestation der stets latent mitgeführten barbarisch-animalischen Bedeutungsschicht auf der Textoberfläche interpretiert werden. Gegen Ende der Novelle kommt es zu der sprichwörtlich gewordenen ›unerhörten Begebenheit‹: dem Inzest des jüdischen Geschwisterpaares. Nach dem vollzogenen Akt wendet sich Sieglinde an Siegmund mit der Frage, was denn nun mit ihrem Verlobten Beckerath sei. Siegmunds Antwort bildet als »atavischer Rückgriff auf das Jiddische«¹⁰⁴ die Schlusspointe der Novelle:

›Nun‹, sagte er, und einen Augenblick traten die Merkzeichen seiner Art sehr scharf auf seinem Gesichte hervor, ›was wird mit ihm sein? Bega-neft¹⁰⁵ haben wir ihn – den Goy.‹ (Wb, S. 463)

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Zeller, *Tiermetaphorik*, S. 55.

104 Vaget, ›*Von hoffnungslos anderer Art.*‹, S. 40.

105 Der Ausdruck, den der Schwiegervater Alfred Pringsheim Mann auf Nachfrage empfahl – wobei Mann geflissentlich den Kontext ausließ, in dem er den Ausdruck einzusetzen gedachte –, war entweder schon in inkorrektem Jiddisch gehalten oder wurde von Mann entstellt, vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 319. Der korrekte jiddische Ausdruck für ›bestohlen‹ wäre be-ganvet – vom Nomen ›ganev‹ für Dieb abgeleitet – und nicht die

Vaget setzt das als ›Literaturjiddisch‹ charakterisierbare Aperçu Siegmunds in Verbindung mit den animalischen Motiven der Erzählung: »So wie unter dem gepflegten Äußeren des akkulturierten Juden ein animalisches Element wirksam ist«, ist auch unter dem gepflegten »Bildungsdeutsch«¹⁰⁶ Siegmunds stets das im Mehrheitsdiskurs als archaisch und fremdartig wahrgenommene Jiddische, auf das die Figur im geeigneten Moment zurückgreifen kann, noch spürbar.

Bezeichnenderweise wurde dieser Schlusssatz, der die jüdische Herkunft der Aarenholds am Ende der Novelle eindeutig zum Vorschein kommen lässt, im Publikationsprozess zum Stein des Anstoßes. Oscar Bie, der Redakteur der *Rundschau*, in der Manns Text ursprünglich erscheinen sollte, empfand das Ende als zu »roh« und bat Mann, wie dieser seinem Bruder in einem Brief schreibt, »die Sache, seiner Gala-Nummer zu liebe, so discret einzuhüllen, wie ich es im ganzen Verlauf gethan.«¹⁰⁷ In der von Mann vorgeschlagenen Alternativvariante zeigt sich etwas, was als eine ›doppelte Besetzung‹ des Jüdischen in *Wälsungenblut* bezeichnet werden könnte. Der Satz, den Siegmund am Ende der Novelle über Beckenrath äußert, sollte in der neuen Version lauten: »Nun, dankbar soll er uns sein. Er wird ein minder triviales Dasein führen, von nun an«.¹⁰⁸ Thomas Mann besteht gegenüber seinem Bruder, der ihn zum Widerstand gegen die redaktionelle Vorgabe ermutigt hatte, auf die »innere Berechtigung« des neuen Schlusssatzes der, wie Thomas Mann sich ausdrückt, »kein schlechter Compromiß zu sein brauche«.¹⁰⁹ Der neue Schlusssatz ist *tatsächlich* insofern

Form ›beganekt‹, wie sie im Schlusssatz der Novelle verwendet wird, vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 340 zu Seite 463, Zeile 22 des Primärtextes.

106 Vaget, ›*Von hoffnungslos anderer Art.*‹, S. 41.

107 Brief an Heinrich Mann vom 20.11.1905, *Briefe* (GkFA 21), S. 333f.

108 Brief an Heinrich Mann vom 05.12.1905, *Briefe* (GkFA 21), 335. Dieser abgeschwächte Schluss fand sich in den ersten Veröffentlichungen der Erzählung. Erst die französische Übersetzung von 1931 wies den Schluss der Erstfassung auf, vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 329. Zur Debatte um die verschiedenen Schlusssätze vgl. Gerd R. Kluge: *Wälsungenblut oder Halbblut? Zur Kontroverse um die Schlusssätze von Thomas Manns Novelle*. *Neophilologus* 76 (1992) H. 2, S. 237–255 sowie Whiton, John: *Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹. Implications of the revised ending*. In: Ders.: *Faith and Finality. Collected Essays in German Literature* (American University Studies Series 1. Germanic Languages and Literature Bd. 93). New York [u. a.] 1991 S. 217–233.

109 Brief an Heinrich Mann vom 05.12.1905, *Briefe* (GkFA 21), S. 335.

konsequent, als er zwar nicht in ähnlichem Maße entlarvend ist, aber dem gekünstelten, herablassenden Ton, dessen sich die Zwillinge in der Novelle ansonsten befleißigen, entspricht. Damit hätte Siegmund nach dem Kontrollverlust im Inzest, in dem die triebhaften Züge der Judendarstellung gipfeln und der zugleich Rache am Verlobten Beckerath ist, wieder in seine alte Rolle als kühl-distanzierter Beobachter und Verächter der bürgerlichen Normalität zurückgefunden, anstatt abschließend noch einmal sein ›wahres, jüdisches Gesicht‹ zu zeigen. Der Inzest an sich, so könnte man argumentieren, ist bereits genug Moment der Entlarvung der ›eigentlichen Natur‹ der Zwillinge, deren jüdische Herkunft der/die zeitgenössische Leser/in, bereits aus den diversen im Text gelegten Indizien ableiten konnte. Mit dem neuen Schluss der Novelle wird das Juden-Stereotyp nicht aufgehoben, sondern gegenüber dem ursprünglichen Schluss bloß die andere Seite des Stereotyps forciert: jene des assimilierten Juden, der sich hinter seiner Fassade der Kultiviertheit, schöngestiger Bildung und sprachlicher Hyperkorrektheit zu verbergen versucht. Im ursprünglichen Schlusssatz wird Siegmund nicht nur durch den Gebrauch des Jiddischen, sondern auch durch seine den Juden allgemein nachgesagte alttestamentarische Rachsucht gegenüber dem »Germanen« (Wb, S. 446) Beckerath ein weiteres Mal als Jude markiert. Im neuen Schlusssatz ist diese Rachsucht zu einer Herablassung abgeschwächt, die auch als elitäre Verachtung bürgerlicher Moral im Allgemeinen durchgehen kann, für die der biedere Verwaltungsbeamte protestantischer Herkunft ebenfalls als Repräsentant zu fungieren vermag.¹¹⁰

Die Konstruktion des Judenbildes in *Wälsungenblut* ist gerade in seiner ›Doppelpoligkeit‹ an zeitgenössische, antisemitische Judenstereotype anschlussfähig, insbesondere jenes der ›jüdischen Mimikry‹. Die im 19. Jahrhundert etablierten antisemitischen Zuschreibungen an Juden oszillieren schließlich häufig zwischen Archaik und Hypermo-

110 Ganz zufrieden war Mann offensichtlich mit dem neuen Schlusssatz – dem das entscheidende ›entlarvende‹ Moment fehlt – doch nicht. 1921 bedauert er in einem Tagebucheintrag, den Schluss für die Ausgabe im Phantasia-Verlag nicht wieder in die ursprüngliche Form gebracht zu haben, vgl. Vaget, ›*Von hoffnungslos anderer Art.*‹, S. 36 sowie Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 329. Den ersten 30 Bänden in der Ausgabe von 1921 wurde ein Doppelblatt mit dem ursprünglichen Schluss beigelegt, vgl. ebd. S. 323.

dernität, Primitivität und Überbildung und behaupten hinter den feinen Manieren und geschliffenen sprachlichen Ausdruck des assimilierten Juden das Fortleben des körperlich und geistig abstoßenden ›Ghettojuden‹, der die verborgene, zutiefst fremdartige, ›wahre jüdische Natur‹ repräsentiert.¹¹¹ Gerade dieses ›Überdecken‹ des eindeutig ›Jüdischen‹ durch die Patina der Assimilation, die Verstellung qua Imitation und die dadurch erzielbare Täuschung der Umgebungsgesellschaft ist schließlich Kern des Stereotyps der ›jüdischen Mimikry‹.

Eine solche Überblendung des assimilierten, gebildeten Judentums mit dem traditionellen Stereotyp des ›Ghettojuden‹ – in dessen Gestalt sich vermeintlich die ›wahre jüdische Natur‹ in ihrer Fremdartigkeit unverstellt zeigt – wird in Manns Novelle nicht nur durch die animalischen und exotischen Attribute, mit denen er die jüdischen Figuren der Novelle belegt, in Szene gesetzt. Mitunter zeigt sie sich auch in vergleichsweise dezenten Anspielungen, die zeitgenössisch aber leicht zu deuten waren: So wird beispielsweise die Sammelleidenschaft des Hausherrn für Kulturgegenstände¹¹² durch ein Vermögen finanziert, das – wie in der Formulierung »großartiger Machenschaften« (Wb, S. 434) angedeutet mutmaßlich aus dubiosen Quellen stammt.¹¹³ Der unlautere Gelderwerb ist ein typisch antisemitisches Motiv, das an das lange tradierte antijüdische Stereotyp des ›Schacher- und Wucherjuden‹ anschließt.¹¹⁴ Wenn über Herrn Aarenhold bei seiner ersten Erwähnung gleich nach der Aufzählung der erlesenen Objekte seiner Sammelleidenschaft gesagt wird, dass er sich »leise die Hände rieb« (Wb, S. 429), ist auf subtile Weise genau diese Klischeefigur des raffgie-rigen ›Schacherjudens‹ aufgerufen, die häufig durch ebendiese Geste

111 In diesem Sinne deutet auch Anderson die tierischen Attribute der Aarenholds, insbesondere das zottige schwarze Haar Siegmunds: »Siegmond's excessive growth of black hair [...] is the sign of the ›primitive Jew‹ beneath the aesthete German surface, the ›blood‹ of race and archaic lineage beneath the recent acquisitions of assimilation.« Siehe Anderson, *Jewish Mimesis*, S. 202.

112 Erwähnt werden »literarische [...] Altertümer, Ausgaben erster Hand in allen Sprachen, kostbare und moderige Scharteken« (Wb, S. 429).

113 Vgl. Vaget, ›Von hoffnungslos anderer Art.‹, S. 42.

114 Vgl. Escher, *Wucherjude* sowie Raphael Freddy: *Sechstes Bild: ›Der Wucherer‹*. In: Julius H. Schoeps und Joachim Schlör (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft*. Augsburg 1999, S. 103–118.

des ›Händereibens‹ gekennzeichnet ist.¹¹⁵ Damit wird suggeriert, dass hinter dem modernen, assimilierten Juden, der nach dem Klischee sein Geld in möglicherweise unlauteren Börsengeschäften¹¹⁶ und fragwürdigen Unternehmungen erwirbt, letztlich der alte ›Ghettojude‹ steht, der keine Sympathien außerhalb seiner religiösen Gruppe kennt und seine christlichen Mitbürger/innen unbarmherzig mittels Zinswucher ausplündert. Diese judenfeindliche Konstruktion, in der noch das assimilierte Judentum immer wieder mit den alten Klischees vom ›Ghettojudentum‹ in Verbindung gebracht wird, ist typisch für den zeitgenössischen Antisemitismus. Als ein solcher Moment der Entlarvung fungiert das finale Urteil Siegmunds über Beckerath, der in diesem Moment zum ersten Mal auf jiddische Sprachresiduen zurückgreift, um den gehörnten Verlobten Sieglindes als ›Goj‹ zu verhöhnen. Auch der Inzest der Geschwister am Ende der Novelle kann als Rückfall in eine Art ›Ghettojudentum‹, das sich äußeren Einflüssen verschließt, interpretiert werden. Denn weniger bekannt als die antisemitischen Vorbehalte gegen die ›Mischung‹ der ›Rassen‹ sind die älteren Vorwürfe gegen Juden und Jüdinnen, sie würden sich gerade nicht genug mit der Umgebungsbevölkerung ›vermischen‹. Während die völkischen Antisemit/inn/en die ›Mischehen‹ heftig kritisierten, waren den nicht rassisch argumentierenden Judenfeind/inn/en des 18. und 19. Jahrhunderts lange die unter Juden und Jüdinnen vorherrschende Tendenz zu endogamen Ehen ein Dorn im Auge.¹¹⁷ In um 1900 publizierten medizinischen Schriften wurde den Juden oft eine ›perverse Sexualität‹ nachgesagt, in der man die Ursache für die angebliche ›Degeneration‹ der mitteleuropäischen Juden suchte, die sich vor allem in einer erhöhten Anfälligkeit für Geisteskrankheiten zeige. Dabei schwang bei der Rede

115 Vgl. Totzke, ›Mauschelnde‹ Unternehmer, S. 306. Der Umstand, dass sich Herr Aarenhold »leise« die Hände reibt, kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass dieser die Merkmale seiner jüdischen Herkunft möglichst ablegen oder verbergen möchte, wozu er aber, seiner Darstellung im Text nach zu urteilen, nicht fähig ist, vgl. ebd.

116 Zum Klischee des ›Börsenjuden‹ vgl. Matthew Lange [Art.]: Börsenjuden. In: Benz, *Handbuch des Antisemitismus* Bd. 3, S. 40–43.

117 Vgl. Alan Levenson: *Thomas Mann's Wälsungenblut in the Context of the Intermerriage Debate and the ›Jewish Question‹*. In: Dagmar C. G. Lorenz und Gabriele Weinberger (Hrsg.): *Insiders and Outsiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*. Detroit, Michigan 1994, S. 135–144, hier S. 137.

von der ›sexuellen Perversion‹ häufig ein impliziter Inzestvorwurf mit. Damit wird laut Gilman eines der ›letzten kulturellen Tabus im Denken des 19. Jahrhunderts beschworen. Die Endogamie wird so als »Inzucht« dargestellt und als ein Zeichen für das ›primitive‹ Wesen der Juden [...]«¹¹⁸ konstruiert.

Stefani Engelstein argumentiert, dass das Inzestmotiv auf zwei Arten interpretiert werden kann: Einerseits sind Inzestphantasien eine konservative Antwort auf die Konfrontation mit dem ›Anderen‹ und damit einhergehenden Ängsten und werden als Möglichkeit zur ›Reinhal- tung der Rasse‹ verstanden.¹¹⁹ Eine solche Sorge um die ›Reinheit der Rasse‹ ist Anfang des 20. Jahrhunderts nicht exklusiv antisemitischen Denker/inn/en vorbehalten. So widersprach der jüdische Arzt Ignaz Zollschan in seinem Traktat *Das Rassenproblem* (1911)¹²⁰ der verbreiteten Auffassung, die Juden wären eine ›degenerierte Rasse‹ mit dem Hinweis auf die besondere ›rassische Reinheit‹ der Juden durch die Tendenz zur Endogamie. Die Schäden, die durch diese ›Inzucht‹ ent- stünden, seien im Vergleich zur fatalen Wirkung einer ›Rassenvermi- schung‹, vernachlässigbar, so Zollschan.¹²¹ Andererseits wird in Inzest- fantasien eine apokalyptische Vision der Auflösung westlicher oder deutscher Zivilisation durch eine Nachahmung primitiver Verhaltens- weisen imaginiert.¹²² Inzestuöse Praktiken werden außerdem häufig bei einem kulturell Anderen, auf einer niedrigeren Kulturstufe verortet: »Incest often appears as the line of delineation which segregates the civilized from the primitive«,¹²³ so die Einschätzung Stefani Engelsteins. Als Ausweis eines Rückfalls in ›primitive‹ Praktiken und gleichzeitig als Versuch die eigene ›Exklusivität‹ zu bewahren kann daher auch der

118 Gilman, *Freud*, S. 166.

119 Vgl. Levenson, *Intermarriage Debate*, S. 139f. Für Zollschan war die Konsequenz dieser Haltung, sich dem Zionismus anzuschließen. Zur Rassenforschung im Kontext des Zionis- mus, vgl. Efron, *Defenders*, S. 123-174.

120 Der vollständige Titel der Schrift lautet: *Das Rassenproblem unter besonderer Berück- sichtigung der theoretischen Grundlagen der jüdischen Rassenfrage*.

121 Vgl. ebd., S. 140.

122 Vgl. Stefani Engelstein: *Sibling Incest and Cultural Voyeurism in Günderode's ›Udohla‹ and Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹*. In: *German Quarterly* 77 (2004), H. 3, S. 278–299, hier S. 278.

123 Ebd., S. 280.

Inzest in *Wälsungenblut* aufgefasst werden. Nach außen hin befürwortet Siegmund die Heirat zwischen dem sozial gut gestellten Beckerath und Sieglinde. Aber im heimlichen Geschwisterinzest wird diese ›Mischehe‹ als wieder bloß äußerliche Assimilation untergraben und die Endogamie in Extremform zumindest körperlich vollzogen. Der Narzissmus, der sich in der Liebe der beiden Zwillinge zueinander zeigt – »[d]u bist ganz wie ich« (Wb S. 22), haucht Siegmund kurz vor seiner Vereinigung mit Sieglinde –, wird zu einer Metapher jüdischer Exklusivität.¹²⁴

Wenn die ›jüdische Natur‹ der Figuren im Inzest endgültig zum Vorschein kommt, so ist das auslösende Ereignis allerdings keineswegs irrelevant. Es handelt sich um die Aufführung des zweiten Teils von Wagners Operntetralogie *Ring des Nibelungen, der Walküre*, nach deren Helden das Geschwisterpaar benannt ist.

9.3 Darstellung der Wagner-Aufführung

Die Wagner-Vorstellung soll gewissermaßen auch einen Lebensabschnitt für Siegmund und Sieglinde beenden, denn es wird der letzte gemeinsame Opernbesuch vor der Heirat Sieglindes sein. Die Motivation für die bevorstehende Eheschließung mit Beckerath, einem Mann, der im Ministerium arbeitet und »von Familie« (Wb, S. 445) ist, wurzelt in der Novelle allem Anschein nach eher im Status-Denken der Familie, denn in der Zuneigung Sieglindes zu dem von Siegmund als durchschnittlichen verachteten Charakter Beckerath. Aus ihrer Gleichgültigkeit gegenüber ihrem Verlobten macht Sieglinde kaum einen Hehl. Die bevorstehende Trennung von der Zwillingsschwester und ihren Verlust an den von ihm verachteten Tölpel Beckerath löst während der Opern-Aufführung eine Art ›Erweckungserlebnis‹ bei Siegmund aus, in dem – ohne dass dies explizit thematisiert wird – auch die Dreiecksbeziehung ›Siegmund-Sieglinde-Hunding‹ in der Wagner-Oper mit jener des Zwillingspaars und dem Verlobten überblendet wird. Der unwürdige Ehemann Sieglindes, Hunding, der sich seine Frau durch

¹²⁴ Vgl. Gloria Chasson Erlich: *Race and Incest in Mann's ›Blood of the Walsungs‹*. In: *Studies in 20th Century Literature*, 2 (1978) H. 2, S. 113–126, hier S. 122. Permalink: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1051> (Zugriff: 08.04.2021).

Raub und Gewalt aneignete, steht in diesem Dreieck stellvertretend für Beckerath. Diese Rolle wird intradiegetisch dadurch präfiguriert, dass Kunz, nachdem Sieglinde Beckerath um Erlaubnis für den gemeinsamen letzten Opernbesuch fragt, »auf dem Tischtuch den Rhythmus des Hunding-Motivs« (Wb, S. 439) trommelt. Als Siegmund und Sieglinde Beckerath ersuchen, ob sie noch einmal zu zweit eine Aufführung ihrer Lieblingsoper besuchen dürfen, ist dieser, »bestürzt, daß man in irgendeiner Sache nach seiner Erlaubnis verlangte« (Wb, S. 439), und stimmt den Opernbesuch der Zwillinge arglos zu. Der Umstand, dass Siegmund längst Karten besorgt hat, wie er freimütig zugibt, zeigt, dass die Frage nach Beckeraths Einverständnis ohnehin nur Teil eines Spiels war, in dem ihm die Rolle des Vormunds und ›Verfügers‹ über Sieglinde nur zum Schein zugestanden wird. Eine Rolle, die ihn dem tyrannischen Ehemann Hunding annähern würde, die er aber mehr schlecht als recht zu erfüllen weiß.

Am Scheitelpunkt der Novelle wird der Opernabend in Form einer eigenwilligen Beschreibung der Aufführung des Musikdramas Wagners wiedergegeben. So wie Siegmund und Sieglinde als eine Art Spiegelfiguren¹²⁵ inszeniert werden, findet sich auch die zentrale Wagnerreferenz auf zahlreichen Ebenen der Novelle formal und inhaltlich gespiegelt. Doch nicht nur durch diese Transponierung von Elementen der Wagner-Oper in die profane Welt der Aarenhold-Familie entsteht dabei eine spezifische Komik, vielmehr ist die komische Brechung in der Darstellung der Operaufführung selbst angelegt.

Thomas Mann hat in einigen seiner Frühwerke Szenen der Musikrezeption geschildert, doch setzt er sich laut Christine Emig in *Wälsungenblut* am »konsequentesten«¹²⁶ mit seiner musikdramatischen Vorlage auseinander. Emig hat gezeigt, dass über motivische Anleihen hinaus die Wagner-Oper auch die formale Struktur der Novelle prägt. Die Novelle ist in drei Abschnitte gegliedert: Frühstück bei den Aarenholds mit Beckerath als Gast – Opernbesuch der Zwillinge – die Zwillinge

125 Zum Bezug des Spiegelsymbols in *Wälsungenblut* zum Narziss-Mythos vgl. Irina Hron: ›Grenzwertige Begegnungen‹. *Spiegelflächen, Hörgrenzen und Sprachwirbel um 1900. Thomas Manns Wälsungenblut und Hofmannsthals Ein Brief*. In: Happ, *Jahrhundert(w) ende(n)*, S. 143–178, hier S. 154.

126 Emig, *Wagner-Transkription*, S. 170.

allein im Hause Aarenhold und Vollzug des Inzests. Die Einteilung in diese ›Szenen‹ reflektiert laut Emig die Struktur des ersten Aktes von Wagners Oper *Walküre*.¹²⁷

Die genaue Beschreibung der Opernaufführung selbst und der sie begleitenden Musik stellt laut Viktor Žmegač ein Beispiel der für Manns Werke typischen »doppelte[n] Optik dar«; sie ist geprägt von einem komplizierten »Zusammenspiel von Perspektiven, die in ihrem Nebeneinander oder Gegeneinander verschiedene Deutungen und Auffassungen zulassen.«¹²⁸ Ergebnis ist ein »ironischer Schwebезustand«; die Ironie trifft vor allem die Bühnendarstellung, durch deren Beschreibung die »Pathetik der Wagner-Welt« gedämpft wird, indem »der theatrale Vorgang gleichsam ›naiv‹ und damit im Widerspruch zu den Spielregeln der ästhetischen Einfühlung gesehen wird.«¹²⁹ Wie auch in anderen Texten des Mann'schen Frühwerks werden laut Julian Reidy die »Wagner-Reminiszenzen« solchermaßen »exemplarisch für die Erkundung ›perspektivischer‹ Techniken der Komisierung«¹³⁰ genutzt. Auf diese Weise verbindet die Novelle die Darstellung der Theaterfiktion immer wieder ironisch mit Hinweisen auf die – im Kontext der Opernbeschreibung – außerfiktionalen Aufführungsbedingungen. So werden etwa die Bühnenausstattung, die betont ›germanische‹ Kostümierung und das nicht immer völlig harmonische Zusammenspiel von Orchester und Sängern thematisiert, was zu einer ironischen Brechung der dargestellten Bühnenillusion führt.¹³¹ Der sprichwörtliche Thea-

127 Für eine genaue Beschreibung der strukturellen Übereinstimmungen, siehe ebd., S.172–182 und Christine Emig: *Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann* (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur Bd.1). Frankfurt a.M. 1998 S.125f.

128 Viktor Žmegač: *Kulissenwelt. Zu einer Szene bei Thomas Mann*. In: Ders.: *Tradition und Innovation*. Wien [u. a.] 1993, S.168–179, hier S.169. Zur Definition der ›doppelten Optik‹ bei Mann mit Rekurs auf Nietzsche, vgl. Hölter, Achim: *Doppelte Optik and lange Ohren. Notes on the Aesthetic Compromise*. In: Paul Ferstl und Keyvan Sarkhosh (Hrsg.): *Quote, Double Quote. Aesthetics between High and Popular Culture*. Amsterdam/New York 2014, S. 43–63.

129 Žmegač, *Kulissenwelt*, S.169.

130 Julian Reidy: *Parfümierter Qualm, Magenerven und brotfarbene Bärte. Strategien der Komisierung in Thomas Manns Frühwerk am Beispiel der Wagner-Reminiszenzen*. In: *Germanica* 60 (2017), S.81–101, hier S.87.

131 Vgl. auch Albert Ettinger: *Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater in seinem Leben und Werk* (Trierer Studien zur Literatur Bd.15). Frankfurt a.M. [u. a.] 1988, S.258.

terdonner kracht »gehorsam [...] darein«, während der Vorhang tatsächlich »wie vom Sturm auseinandergeweht« (Wb, S. 449) wird. Siegmund wird als »ein rosiger Mann mit brotfarbenem Bart« beschrieben, der sich mit »tragisch schleppenden Schritten« auf der Bühne bewegt. Seine »blauen Augen unter den blonden Brauen, dem blonden Stirngelock seiner Perücke« sind »wie bittend, auf den Kapellmeister gerichtet« (Wb, S. 449). Daraufhin wird die Lautstärke der Musik reduziert, um den Gesang hörbar werden zu lassen. Aufmerksamkeit zieht Sieglindes »alabasterne[r] Busen« auf sich, »der wunderbar in dem Ausschnitt ihres mit Fell behangenen Musselinkleides wogte« (Wb, S. 449). Auch die Sieglinde verkörpernde Sängerin interagiert mit dem Orchester, blickt »verstohlen den Kapellmeister an« (Wb, S. 453), um schließlich ihren Einsatz zu erhalten. Hunding betritt unelegant »bauchig und x-beinig wie eine Kuh« die Bühne und stiert – »finster und plump auf seinen Speer gelehnt« – Siegmund mit »Büffelaugen« (Wb, S. 450) an.

Die Komik, die sich angesichts dieser perspektivisch gebrochenen Beschreibungen einstellt, ist – wenn man den theoretischen Ausführungen Manns über das Theater folgt – im naturalistischen Bühnenspiel selbst angelegt. Der Essay *Versuch über das Theater* (1907), der nur zwei Jahre nach der Verfassung von *Wälsungenblut* als Auftragsarbeit entstanden ist,¹³² polemisiert gegen die illusionistischen Inszenierungspraktiken im naturalistischen Theater und Musiktheater der Zeit.¹³³ Das Theater versuche, so Mann, die Aufmerksamkeit des Rezipienten durch die perfekte (soll heißen: möglichst realistische) Illusion zu steuern und letztlich zu überwältigen. Doch Illusionsbrüche sind in der Aufführungssituation unvermeidlich, und gerade die aufwendige Bühnenausstattung und der Detailrealismus der naturalistischen Aufführungspraxis lassen diese noch schwerer wiegen:

Aber der Ehrgeiz des Theaters, durch die Illusion sich selbst vergessen zu machen, ist der aussichtsloseste aller Ehrgeize. Die Gefahr der Desillusionierung wächst mit dem Apparat. *Wenn*, im Bilde gesprochen, durch den

132 Zur Entstehungsgeschichte vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, 2.2), S. 178–184.

133 Vgl. Andrea Bartl: *Auf der Suche nach der ›neuen Bühne‹. Thomas Mann, Artur Kutschner und die Münchner Theateravantgarde*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 21 (2008), S. 71–100, hier S. 89.

echten Moostepich einmal der Bretterboden guckt, so ist die Ernüchterung desto größer. Je bescheidener, andeutender das Theater sich verhält, je weniger es die Sinnlichkeit agaziert, je mehr es die Einbildung frei läßt, desto *möglicher* ist eine reine und künstlerische Wirkung.¹³⁴

Ein solches ›Vergessen‹ der Aufführungsbedingungen verunmöglicht die Erzählinstanz in Einklang mit diesen Überzeugungen in *Wälsungenblut*, indem sie das Lesepublikum immer wieder auf ›den Apparat‹ hinter der Bühnenillusion aufmerksam macht. Viktor Žmegač hat die Parallelen zwischen Essay und *Wälsungenblut* analysiert und kommt zu dem Schluss, dass im »Essay gewissermaßen die Theorie zu der fraglichen Szene nachgeliefert wird.«¹³⁵ Wie eng die Theaterkritik in Manns *Versuch über das Theater* mit der Opernszene in der Novelle verbunden ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Mann Formulierungen aus dem Novellentext teils wortgleich in seinen Essay übernimmt, um die unfreiwillige Komik des Ausstattungstheaters seiner Zeit zu entlarven:

Hunding ist *bauchig und X-beinig wie eine Kuh*. Sieglindens gepuderter *Busen wogt* in der Dekolletage ihres *Fellgewandes*, einer Art prähistorischer Balltoilette. Siegmund, knapp und gespannt auf der Kante des Sessels, läßt die Besorgnis erkennen, seinen Trikots möchte etwas Fürchterliches begegnen. Daß dieser *rosige* und dralle Mann geradeswegs aus Wildnis, Wetter und tiefstem Elend kommt, ist übrigens nicht zu glauben. Das Herdfeuer stäubt Funken gegen die Kulisse: einen Augenblick verstört dich die Erinnerung an Schreckensberichte von Theaterbränden.¹³⁶

Wenn auch reichlich zugespitzt, lassen sich in diesem Abschnitt aus *Versuch über das Theater* doch eindeutig Elemente aus der Beschreibung der *Walküre*-Aufführung in *Wälsungenblut* wiedererkennen, die in der Novelle im Sinne der im Essay formulierten Kritik darauf abzie-

134 Thomas Mann: *Versuch über das Theater*. In: Ders., GkFA Bd.14.1, S.123–168, hier S.141f [Hervorh. im Original].

135 Žmegač, *Kulissenwelt*, S.170

136 Mann, *Versuch* (GkFA Bd.14.1.), S.140 [Hervorh. K.K.].

len, »das Opernhafte als einen konventionellen – und daher parodiereifen – Mechanismus«¹³⁷ darzustellen.

9.4 Exkurs: Manns Wagner-Kritik im Anschluss an Nietzsche

Thomas Manns Essay *Versuch über das Theater* geht allerdings über eine allgemeine Kritik an der zeitgenössischen Theaterpraxis hinaus. Er ist in weiten Strecken eine Auseinandersetzung mit dem Werk Richard Wagners, anhand dessen Ästhetik das Illusionstheater paradigmatisch abgehandelt wird. Die Kritik richtet sich insbesondere gegen die ästhetischen Überzeugungen, die Richard Wagner selbst in seiner theoretischen Schrift *Oper und Drama* (1851) vertritt, wie bereits Paul Levesque gezeigt hat.¹³⁸ Wagner wertet darin den Roman – den er als »künstliche Kunst« bezeichnet – gegenüber dem Drama ab. Das »unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk« stellt Wagner dem »dürftigen Todesschatten dieses Kunstwerkes [...] dem erzählende[n], schildernde[n], nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kungebende[n] Litteraturgedicht«¹³⁹ gegenüber. Insbesondere wird das »graue Gewühl der Prosa«¹⁴⁰ als eine Art Dekadenz-Erscheinung verurteilt, nämlich als Endpunkt eines Prozesses der zunehmenden Entfernung der Sprache von der ›Natur‹. Der künstlerische Ausdruck in der Prosa kann laut Wagner schon deshalb nicht zu einem authentischen Kunsterlebnis beim Rezipienten führen, weil er dem modernen Streben hin zur Abstraktion »nur noch zu denkender, nicht mehr zu führender, Bedeutung« geschuldet ist und damit nur noch den »gesellschaftlichen Konventionen [...] nicht aber der sich selbst bestimmenden Natur der Din-

137 Žmegač, *Kulissenwelt*, S.169.

138 Vgl. Levesque, *Double-Edged Sword*, insb. S. 16f.

139 Richard Wagner: *Oper und Drama, zweiter und dritter Theil*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd. 4. Leipzig 1872, S. 6, URL: <http://data.onb.ac.at/rep/105E6A5F> (Zugriff: 30.03.2021).

140 Wagner, *Oper und Drama*, S.121 [Hervorh. im Original].

ge«¹⁴¹ entspricht. »In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache« so Wagner, »die wir mit dem Gefühle nicht verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen [...] uns unkenntlich geworden ist.«¹⁴² Die Prosa stellt nach Wagners Teleologie einen Rückschritt gegenüber der gebundenen Sprache dar.

Die zweite Verfallserscheinung, die Wagner in der modernen Kunst verortet, ist die Differenzierung der Künste in Einzelgebiete. Daher wertet Wagner das Drama, das er keinesfalls bloß als »L i t e r a t u r - z w e i g «¹⁴³ verstanden wissen will, als einen Fortschritt gegenüber dem Roman. »[D]er innerliche Drang des Dichters« so behauptet Wagner, strebe »zur bestimmten Äußerung durch die unmittelbare Darstellung an die Sinne«.¹⁴⁴ Was das Drama dem Roman nach Wagner voraus hat, ist seine Unmittelbarkeit, seine Sinnlichkeit. Diese Unmittelbarkeit ist für Wagner desto größer, je mehr sich die in der Moderne vereinzelter Künste vereinigen, um dem Dargestellten das Maximum an ›Wirklichkeit‹ zu verleihen. Und weil Wagner zufolge »in der modernen Sprache nicht gedichtet werden kann«, so soll die »Wortsprache« Ausdruck des »kombinierende[n], in Einzelheiten zerlegende[n] Verstand[es]« dem Gefühlsausdruck in der »Tonsprache«¹⁴⁵ weichen. Nach Wagners ästhetischer Theorie sollen sich die getrennten Künste im Musikdrama vereinigen, denn die für sich stehenden Künste

deuten nur an; wirkliche Darstellung wäre ihnen aber nur durch Kundgebung an die Universalität der Kunstempfänglichkeit des Menschen, durch Mittheilung an seinen vollkommen sinnlichen Organismus, nicht an seine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit.¹⁴⁶

141 Ebd., [Hervorh. im Original].

142 Ebd., S.122.

143 Ebd., S.8 [Hervorh. im Original].

144 Ebd., S.14.

145 Ebd., S.113f.

146 Ebd., S.6 [Hervorh. im Original].

Zu dieser Einschätzung setzt sich Mann in seinem *Versuch über das Theater* in Opposition, wertet er doch das Theater aufgrund der ihm »wesentliche[n] Sinnlichkeit«,¹⁴⁷ die es für Wagner so ansprechend macht, gegenüber dem Roman ab. Mann widerspricht zunächst Wagners Auffassung, dass das Drama dem Roman überlegen wäre, weil es verschiedene Künste vereinige: Schließlich beruhe die Wirkung eines manchen Dramas auf dem Gebrauch epischer Mittel. In Bezug auf Wagners Werke wirft Mann die Frage auf, ob Wagner nicht mehr ein »theatralischer Epiker« denn ein »Dramatiker« sei. So sei gerade das von Wagner vorzugsweise eingesetzte ›Leitmotiv‹ »im Innersten episch«. ¹⁴⁸ Laut Borchmeyer »stülpt« Mann »Wagners Theorie genau um: Wie dieser in *Oper und Drama* das [...] Musikdrama als symbolisch verdichteten Roman bestimmt, so Thomas Mann den Roman als in seine epischen Grundlagen zurückverwandelt Musikdrama.«¹⁴⁹ Als Nächstes widerspricht Mann dem Argument Wagners, dass das Drama den Roman »an intensiver Gegenwart, an *Wirklichkeit* überträfe«. ¹⁵⁰ Bei seiner Kritik an dem Postulat Wagners, das Drama wäre ›wirklicher‹, bezieht sich Mann auf einen Aphorismus aus Nietzsches Schrift *Menschliches, Allzumenschliches: Aus der Seele des Künstlers und Schriftstellers* (1878). Dieser besagt, dass wir bereits vom »wirklichen, lebendigen Menschen« nicht viel verstehen. Jede künstlerische Darstellung des Menschen sei gegenüber diesem ohnehin schon begrenzten Verständnis notwendig weiter reduziert. Der Künstler erschaffe letztlich nur »oberflächliche Entwürfe«, daher sei »viel Blendwerk bei diesen geschaffenen Charakteren der Künstler«, ¹⁵¹ so Nietzsche. Der Vorwurf der ›Täuschung‹, der hier in der Formulierung »Blendwerk« anklingt, ist symptomatisch für Nietzsches Wagner-Kritik, die er bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* – wenn auch noch implizit – formuliert hatte. ¹⁵²

147 Mann, *Versuch* (GkFA Bd.14.1), S.142.

148 Ebd., S.128.

149 Dieter Borchmeyer: *Thomas Mann und Richard Wagner. Facetten einer ambivalenten Gefolgschaft*. In: *wagnerspectrum* 7 (2011) H. 2, S. 9–19, hier S. 14.

150 Ebd., S. 129 [Hervorh. im Original].

151 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band. Neue Ausgabe mit einer einführenden Vorrede*. Leipzig 1986. In: eKGBW <http://www.nietzschesource.org/eKGBW/MA-160> (Zugriff: 31.03.2021).

152 Zu Nietzsches Kritik an Wagner vgl. Kapitel 6.4.

Im *Versuch über das Theater* nähert sich Mann Nietzsches Wagnerkritischen Positionen an.¹⁵³ Insbesondere schließt Mann an Nietzsches Vorwurf der ›Täuschung‹ und ›Manipulation‹ des Publikums an. Explizit formuliert Nietzsche diese Vorwürfe in seiner 1888 erschienen Schmähchrift *Der Fall Wagner* (1888), an die Mann im *Versuch über das Theater* teilweise wortwörtlich anknüpft. Wenn Mann etwa von einer »ehrgeizige[n] Fälschung des alten Zauberers von Bayreuth« schreibt, übernimmt er die Formulierung »alte[r] Zauberer«¹⁵⁴ direkt aus Nietzsches Polemik. Nietzsche, der Wagner auch als »Cagliostro der Modernität« betitelt, verweist mit solchen Formulierungen auf den histrionischen Impuls, den er bei Wagner, dem »m o d e r n e [n] K ü n s t l e r p a r e x c e l l e n c e«,¹⁵⁵ wirken sieht. Nietzsche wirft Wagner Gefallsucht, täuschende Simplifizierung, Fixierung aufs Detail und eine demagogische Verführungskraft auf sein Publikum vor. Das Ziel der »Theatrokratie«¹⁵⁶ Wagners, so Nietzsche, sei es, das Publikum durch die Inszenierung der Opern als mystisch-religiöses Erlebnis unter die tyrannische Herrschaft des Komponisten zu zwingen.¹⁵⁷ Das ›Schauspielhafte‹ der Kunst Wagners, das Nietzsche in *Der Fall Wagner* fortwährend kritisiert – er bezeichnet Wagner wortwörtlich als »große[n] Schauspieler«¹⁵⁸ –, resultiert für ihn aus der Instrumentalisierung der Kunst zum Zweck des Publikumserfolges, der für die Moderne laut Nietzsche kennzeichnend ist: »Nur der Schauspieler weckt noch die g r o s s e Begeisterung. — Damit kommt für den Schauspieler das g o l d e n e Z e i t a l t e r h e r a u f —.«¹⁵⁹ Diese Kritik an Wagner übernimmt

153 Vgl. Jürgen Hillesheim: *Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches ›Der Fall Wagner‹ im Werk Thomas Manns*. Bern [u. a.] 1989, S. 55. Dass Thomas Manns Rezeption von Richard Wagners Schriften und musikalischen Werken insgesamt stark von Nietzsches ambivalentem Verhältnis zu Wagner geprägt ist, ist einer der Allgemeinplätze der Mann-Forschung, vgl. etwa Borchmeyer, *Thomas Mann und Richard Wagner*, S. 9. Der *Versuch über das Theater* ist die Wegmarke auf Thomas Manns Fall in eine »tiefe [...] Wagner-Krise«, die schließlich in dem Fragment gebliebenen Essay *Geist und Kunst* ihren stärksten Ausdruck findet, ebd. S. 10.

154 Nietzsche, *Wagner*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/WA-3> (Zugriff: 14.03.2019).

155 Ebd., <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/WA-Epilog> (Zugriff: 14.03.2019).

156 Ebd., <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/WA-Nachschrift> (Zugriff: 14.03.2019).

157 Vgl. dazu auch Panizzo, *Ästhetizismus*, S. 37–45.

158 Nietzsche, *Wagner*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/WA-8> (Zugriff: 14.03.2019).

159 Ebd., <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/WA-11> (Zugriff: 14.03.2019) [Hervorh. im Original].

Thomas Mann inhaltlich weitgehend – wenn er auch den polemischen Ton von Nietzsches Wagner-Schriften stark relativiert.¹⁶⁰

Die Kennzeichen des Wagner'schen Werks sind für Nietzsche wie auch für Mann zugleich ›typisch moderne‹ Eigenschaften.¹⁶¹ Symptomatisch für die Modernität Wagners ist für Nietzsche, dass seine Werke – wie die Kunst der Moderne insgesamt – darauf abzielen, die Massen zu berauschen. Die Wirkungen, welche die modernen Künstler laut Nietzsche beim Publikum hervorrufen wollen, sind »Betäubungen, Berausungen, Erschütterungen, Thränenkrämpfe: mit diesen überwältigen sie den Ermüdeten und bringen ihn in eine übernächliche Ueberlebendigkeit, in ein Ausser-sich-sein des Entzückens und des Schreckens.«¹⁶² In dieser Einschätzung der betäubenden Qualität von Wagners Musikdramen folgt Mann Nietzsche ebenfalls.¹⁶³

In *Versuch über das Theater* wirft auch Mann Wagner Effekthascherei und hohlen Pomp vor, die er keineswegs als bloßes Problem der zeitgenössischen Aufführungspraxis, sondern als Wesenszug des Wagner'schen Werks identifiziert:

Wagner, nicht weniger prachtliebend als sein junger König, hatte szenisch durchaus den Geschmack der Großen Oper; sein Werk verlangt Massenwirkung und Prachtentfaltung, und wer sie ihm entzieht, entstellt es. Daß es so ist, darin liegt – vielleicht – eine Gefahr für sein Werk. Seine Sinnlichkeit, seine Üppigkeit, sein Steckenbleiben in der Großen Oper wird sich möglicherweise rächen [...].¹⁶⁴

Der Vorwurf in der Ästhetik der Großen Oper verhaftet zu sein ist insofern eine besondere Spitze gegen Wagner, als dieser sich bemühte, sein Werk gegen jene Ästhetik und ihren Fokus auf massentaugliche Effekte abzugrenzen. Nicht zuletzt tat Wagner das auch, indem er diese

160 Vgl. Reidy, *Komisierung*, S. 88.

161 Vgl. Yvonne Nilges: ›Enthusiastische Ambivalenz‹. *Wagner als Paradigma des modernen Künstlers im Urteil Thomas Manns*. In: *wagnerspectrum* 7 (2011) H. 2, S. 137–155, hier S. 140f.

162 Nietzsche, *Menschliches*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/WS-170> (Zugriff: 14.03.2019).

163 Vgl. Mann, *Geist und Kunst*, S. 128.

164 Mann, *Versuch* (GkFA Bd. 14.1), S. 160.

Ästhetik in seiner Polemik *Das Judenthum in der Musik* als ›jüdisch‹ diffamierte.¹⁶⁵

Wie bereits gezeigt wurde, ist es zeitgenössisch nicht nur möglich gewesen, die Kritik Wagners an dem, was dieser als ›jüdisch‹ an den Werken seiner Konkurrenten charakterisiert hatte, gegen Wagners eigene Ästhetik zu instrumentalisieren. Immer wieder schloss sich dieser Kritik auch der Verdacht an, Wagners Werk sei vom ›jüdischen Geist‹ durchdrungen und Wagner selbst ein ›heimlicher Jude‹.¹⁶⁶ Obwohl sich Manns Kritik an Wagners Werk und dessen Verteidigung in Wagners ästhetischen Schriften inhaltlich an Nietzsches Polemiken orientiert, übernimmt er Nietzsches Strategie, den Verdacht einer jüdischen Herkunft Wagners zu streuen, nicht. Der Begriff ›jüdisch‹ fällt in seiner Kritik an Wagner in dem *Versuch über das Theater* oder anderen theoretischen Schriften zum Thema Wagner in Bezug auf Wagners Kunst nie. Allerdings erscheint die Beschreibung der Aufführung der Walküre in *Wälsungenblut* in einigen Punkten eine fiktionalisierte Entsprechung der Wagner-Kritik *Versuch über das Theater* zu sein.

Vor dem Hintergrund der Wagner-Kritik Nietzsches ist es daher keineswegs gleichgültig, dass die Hauptfiguren von *Wälsungenblut* als Juden identifizierbar sind. Wobei die spezifische ›Leerstelle‹, die die jüdische Herkunft der Familie Aarenhold betrifft, in der Beschreibung des Opernbesuchs einen literarischen Kunstgriff erlaubt: Die Opernaufführung löst beim Protagonisten Siegmund Aarenhold einen Identifikationsprozess mit dem Nibelungenheld Siegmund aus, wodurch die Grenzen zwischen den jüdischen Figuren im Publikum und den auf der Bühne dargestellten ›germanischen‹ Heldenfiguren im Text zunehmend verschwimmen.¹⁶⁷

165 Vgl. Kapitel 6.1

166 Vgl. Kapitel 6.4.

167 Thomas Mann hat sich selbst Jahre nach der Entstehung von *Wälsungenblut* zu dieser offensichtlich bewusst erzeugten Unklarheit in einem für den *Neuen Merkur* geschriebenen Aufsatz mit dem Titel *Zur jüdischen Frage* (1921) geäußert. »Es kommt darin die anspielungsreiche Beschreibung einer Aufführung von Wagners ›Walküre‹ vor, und wenn gelegentlich von dem ›verhaßten, respektlosen und gotterwählten Geschlecht‹ die Rede ist, das im Schoß des geretteten Weibes ›zähe fortkeimt‹, und aus welchem ein Zwillingsspaar, den plump-regelrechten Gatten betrügend, ›seine Not und sein Leid zu so freier Wonne vereint‹, – so ist auch das Verwirrung des Lesers nämlich, der nicht mehr weiß, von wel-

Die Basis für diese Parallelisierung der Protagonist/inn/en der Novelle und jenen der Opernhandlung bilden die Ähnlichkeiten zwischen dem Schicksal des Wälsengeschlechts und jenem des jüdischen Volkes, wie sie sich in der identifikatorischen Perspektive Siegmund Aarenholds ausnehmen. Die aus der göttlichen Auserwählung resultierende Exklusivität und das damit verbundene Stigma ist der gemeinsame Nenner beider Außenseiterschicksale.¹⁶⁸ Denn obwohl die meisten akkulturierten Juden den Anspruch, dem ›auserwählten Volk‹ anzugehören, zur Zeit der Entstehung der Novelle längst aufgegeben hatten, wurde dieser Anspruch durchaus vonseiten der Antisemit/inn/en Juden und Jüdinnen zugeschrieben und als Zeichen maßloser Überheblichkeit zum Vorwurf gemacht.¹⁶⁹

Man sollte meinen, dass die Zwillinge in *Wälsungenblut* durch ihre Analysefähigkeit und ihre distanzierte Haltung gegenüber jeder Form von Leidenschaft vor den berausenden Effekten der Wagnermusik gefeit seien. Und tatsächlich kommentieren sie die Aufführung in der Pause bereits mit nüchterner Distanz. Der Bruder stellt lapidar fest: »[Ü]brigens war der Siegmund nahezu schwach«, worauf Sieglinde in der für die Zwillinge typischen herablassend-gekünstelten Manier erwidert: »Auch fühlte [...] das Orchester sich bewogen, bei dem Frühlingslied schrecklich zu schleppen.« (Wb, S. 455). Die offensichtlich kritische Haltung der Zwillinge bewog Žmegač dazu, die parodistische Darstellung der Inszenierung dem Geschwisterpaar und ihrem »spöttische[n] Blick auf das kostümierte Treiben, das germanische Frühzeit mimt«,¹⁷⁰ zuzuschreiben. Doch vollzieht sich im Zuge der Schilderung des Bühnengeschehens, wie Christine Emig in

chem Geschlechte denn eigentlich die Rede ist.« siehe Mann, *Zur jüdischen Frage* (GkFA Bd. 15.1.), S. 434. Wohl aufgrund der Befürchtung, einen neuen Skandal auszulösen, wurde dieser Aufsatz, genau wie die Novelle, von der Veröffentlichung zurückgezogen, vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 326f.

168 Die Beschreibung des ›Geschlechts‹ und die im Text erzeugte Unklarheit, ob es sich dabei um jene der Juden oder das Wälsen handelt, ist damit ein weiteres Indiz für Siegmunds nicht explizit gemachte jüdische Herkunft – insofern man sowohl eine Jahrtausende währende Verfolgungsgeschichte und die Inanspruchnahme göttlicher Auserwählung mit dem Judentum verbindet.

169 Freud nimmt sogar an, dass dies der Hintergrund von Verschwörungstheorien wie jener von den ›Weisen von Zion‹ sei, vgl. Gilman, *Freud*, S. 284.

170 Žmegač, *Kulissenwelt*, S. 170.

Abgrenzung zu Žmegač gezeigt hat, ein subtiler Perspektivwechsel von der Erzählinstanz zur Figur Siegmunds.¹⁷¹ Während die parodierende Darstellung den Unzulänglichkeiten der Bühnenillusion dem Erzähler zuzuschreiben sind – die in diesem Punkt mit der kritischen Sichtweise Manns auf das Theater übereinstimmt –, wird Siegmund zunehmend in die Bühnenhandlung hineingezogen, bis hin zur Identifikation mit der Figur des mythischen Helden. Der Identifikationsprozess äußert sich in der Konstruktion zahlreicher Ähnlichkeiten zwischen dem Novel-*len*-Protagonisten Siegmund und der Figur des Wagnerstückes nieder:

[...] Siegmund sang – sang hell und wunderschön von seinem Leben und Leiden [...] und er ... legte sich, nach der Art von Leuten, die ein wenig vorsichtig sein müssen, einen falschen Namen bei und kündete ausgezeichnet von dem Haß, der Scheelsucht, womit man seinen fremdartigen Vater und ihn verfolgt, von dem Brand ihres Saales [...] Und dann sang Siegmund das Schmerzlichste: seinen Drang zu den Menschen, seine Sehnsucht und seine unendliche Einsamkeit. Um Männer und Frauen, sang er, um Freundschaft und Liebe habe er geworben und sei doch immer zurückgestoßen worden. Ein Fluch habe auf ihm gelegen, das Brandmal seiner seltsamen Herkunft ihn immer gezeichnet. Seine Sprache sei nicht die der anderen gewesen und ihre nicht seine. [...] Haß und Schmähung sei ihm im Nacken gewesen, weil er von fremder, von hoffnungslos anderer Art, als die anderen... (Wb, S. 451)

Kompensation für die erfahrenen Beleidigungen und zugleich Rache an der feindlichen Umwelt findet der Held Siegmund schließlich in der Liebe zur Schwester Sieglinde:

[...] und alles, was sich ihm kränkend versagt, wenn er sich zu Männern und Frauen gedrängt, wenn er mit jener Frechheit, welche Scheu und das Bewußtsein seines Brandmals war, um Freundschaft und Liebe geworben hatte, – es war gefunden in ihr. In Schmach lag sie wie er im Leide, entehrt war sie wie er in Acht, und Rache – Rache sollte nun ihre geschwisterliche Liebe sein! (Wb, S. 454)

171 Vgl. Emig, *Arbeit am Inzest*, S.130.

Laut Emig unterlaufen Siegmund hier diverse »Übertragungsfehler« beim Referieren des ›Urtextes«¹⁷² Wagners – schließlich weiß der Siegmund in Wagners Libretto nichts von »Scheu«, »Frechheit« und »Bewusstsein« eines »Brandmals«. Und auch nicht von einer anderen »Sprache«, die den Protagonisten von seiner Umwelt scheidet.¹⁷³ Zudem lässt die anspielungsreiche Formulierung, Siegmund sei »von fremder, von hoffnungslos anderer Art, als die anderen...« (Wb, S. 451) vermuten, dass diese nicht nur auf die Wälsungen, sondern auch auf das gleichnamige jüdische Zwillingspärchen im Zuschauerraum gemünzt ist.¹⁷⁴ Dies sind Anzeichen dafür, dass sich die Perspektive des Erzählers während der Schilderung der Opernaufführung zunehmend jener des Protagonisten der Novelle annähert mit dem Ergebnis, »daß die Erzählerperspektive und die der Aarenhold-Zwillinge hier nahezu zusammenfallen«,¹⁷⁵ wie auch Thomas Hake argumentiert. Wenn Hunding zu Beginn »seine einfache, ordnungsgemäße und in der allgemeinen Achtung ruhenden Existenz« erklärt, danach von dessen »vierschrötige[r] Pedanterie« (Wb, S. 452) die Rede ist und der Freude, »daß der schwere Dummkopf überlistet war«, lässt das an die zuvor geäußerte negative Beurteilung des Beamten Beckerath durch die Zwillinge denken. Man fühlt sich an die während der Vorbereitung für den Opernbesuch getätigte Aussage Siegmunds erinnert, Beckerath sei »die trivialste Existenz«, in die er »je Einblick gewonnen habe« (Wb, S. 446).

Die zunächst vermeintlich distanzierte intellektuelle Herangehensweise an Wagner – wie sie die Zwillinge an den Tag legen – immunisiert letztlich keineswegs gegen den Eindruck von Wagners Werken. Die Darstellung der für das Publikum schädigenden, rauschhaften Wirkung der Opern Wagners ist eine der Konstanten in Manns Frühwerk.¹⁷⁶ Am deutlichsten ist diese parodistische Kritik allerdings in *Wälsungenblut*

172 Ebd.

173 Vgl. Ehrlich, *Race and Incest*, S. 121.

174 Vgl. Vaget, »Von hoffnungslos anderer Art«, S. 50.

175 Thomas Hake: *Theaterwelt und ›tiefes Reich‹. Beobachtungen zur Erzähl- und Bedeutungsstruktur von Thomas Manns Novelle Wälsungenblut*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 24 (1991) H. 4, S. 287–305, hier S. 292.

176 So etwa der fatale Effekt, den eine Wagner-Aufführung auf den Protagonisten von *Der kleine Herr Friedmann* (1898) oder die Klavieradaption von Wagners *Tristan und Isolde* in Manns Erzählung *Tristan* (1903) auf die lungenkranke Gabriele Klöterjahn hat.

ausgeprägt.¹⁷⁷ Dass Siegmund der sinnlichen Suggestion der Wagner-Aufführung leicht erliegt, hat nicht zuletzt mit dem reziproken Verhältnis zwischen dekadentem Künstler und dekadentem Publikum zu tun, das auch einen Fixpunkt in Nietzsches Wagner-Kritik bildet. Die Grundlage für den Publikumserfolg ist »eine Art stillschweigende Übereinkunft zwischen dem Künstler und dem Publikum der *décadence*«,¹⁷⁸ so Panizzo. Die Stilisierung des Kunstwerkes zum »magisch-religiösen *event*«¹⁷⁹ stillt jene »metaphysischen Bedürfnisse« im Publikum, die ehemals durch die Religion befriedigt wurden. Der Künstler wird zu einer Art modernem Heilsbringer in Gestalt des ›Originalgenies‹ umgedeutet, der seine Kunst »als *miraculum*«, als mystisches Erlebnis inszeniert. Die dekadente Kunst spricht laut Nietzsche gerade jene an, die »keinen festen Platz in der bürgerlichen Ordnung haben«,¹⁸⁰ die »unvollständigen Künstler«, die Nietzsche als die »noch wahrhaften Kunstbedürftigen«¹⁸¹ bezeichnet. Als ein solcher »unvollständiger Künstler«, der in der Sphäre der Kunst den »ersehten Ausweg aus dem Zustand der existenziellen Orientierungslosigkeit«¹⁸² sucht, kann Siegmund charakterisiert werden.

Der Umweg über die Kritik an der *décadence* von Wagners Musik ist gar nicht notwendig, um die Rezeptivität Siegmunds für Wagners Musik zu erklären: Ein weiterer naheliegender Vorwurf gegen Wagner war schließlich, dass das Publikum das durch eine als ›jüdisch‹ charakterisierte Musik angesprochen wird, selbst großteils aus Juden und Jüdinnen bestehen müsse. Nietzsche formuliert diesen Verdacht nachgelassenen Fragmenten von 1878 aus: »Furchtbare Wildheit, das Zerknirschte Vernichtete, der Freudenschrei, die Plötzlichkeit, kurz die Eigenschaften, welche den *Semiten* innewohnen — ich glaube, semitische Rassen kommen der Wagner'schen Kunst verständnisvoller entgegen als die arische.«¹⁸³ Die Darstellung der Aufführung der *Walküre*

177 Vgl. Levesque, *Double-Edged Sword*, S. 12

178 Panizzo, *Ästhetizismus*, S. 40 [Hervorh. im Original].

179 Ebd., S. 39.

180 Ebd., S. 13.

181 Nietzsche, *Menschliches*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/VM-169> (Zugriff: 01.05.2021).

182 Panizzo, *Ästhetizismus*, S. 14.

183 Nietzsche, *Fragmente Sommer 1878*, [http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1878,30\[153\]](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1878,30[153]) (Zugriff: 01.05.2021).

und die Wirkung, die diese auf den jüdischen ›Décadent‹ Siegmund ausübt, kann geradezu als eine fikionalisierte Bestätigung dieser Wagner-Kritik verstanden werden. Die Vorstellung steigert sich gegen Ende in einen musikalischen Rausch, der keineswegs spurlos am Novellen-Protagonisten Siegmund vorübergeht:

[...] Die Musik drehte sich in einem tosenden, brausenden, schäumen-
den Wirbel reißender Leidenschaft, drehte sich, drehte sich und stand
mit gewaltigem Schläge still! [...] Siegmund [...] stand auf. Es war ihm
heiß; auf seinen Wangenknochen, unter den fahlen und mageren rasier-
ten Wangen, glomm eine Röte. (Wb, S. 454f.)

Dass es ausgerechnet jüdische Figuren sind, die sich in *Wälsungenblut* mit den mythischen Germanen aus Wagners *Ring* identifizieren, wird häufig als ironischer Seitenhieb Manns auf den notorischen Antisemiten Richard Wagner interpretiert.¹⁸⁴ Schließlich werden so auch die Wagner'schen Figuren als ›jüdisch‹ gefärbt lesbar,¹⁸⁵ zumal der Text an einigen Stellen wohl bewusst Unklarheiten bezüglich Referenzen auf jüdische Figuren und die Helden der Wagner-Opern erzeugt. Zumindest legt das die spielend leicht erfolgende Identifikation Siegmunds mit den Mythenhelden nahe. Zwar verlangt die Identifikation Siegmunds mit dem Wagner'schen Opern-Helden einiges an Umdeutung des Original-Librettos, wie oben gezeigt. Doch erschienen diese Umdeutungen im zeitgenössischen Kontext vermutlich nicht forciert sondern schlossen an bereits etablierte Assoziationen an. Schon zeitgenössische Kritiker haben etwa die Verbindung zwischen einigen von Wagners Protagonisten und dem Mythos des Ewigen Juden, der auf immer verflucht über die Erde wandert, hergestellt. Der Konnex zum Protagonisten des *Fliegenden Holländer* liegt auf der Hand, aber auch die Einsamkeit Siegmunds wurde mit Ahasvers Exil in Verbindung gebracht.¹⁸⁶ Die Identifikation Siegmunds

184 Vgl. Reed, *Kommentar* (GkFA, Bd. 2.2), S. 314.

185 Vgl. Levesque, *Double-Edged Sword*, S. 15.

186 Vgl. Anderson, *Jewish Mimesis*, S. 203f. Adorno geht sogar noch weiter, laut ihm sind »all die Zurückgewiesenen in Wagners Werk [...] Judenkarikaturen«, siehe Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*. Frankfurt a. M. 1974, S. 19. Zur Thematik des Ewigen Juden

mit dem Protagonisten zeigt hier nur auf komische Weise auf, was im zeitgenössischen Diskurs ohnehin präsent war.

Mann schließt also auch hier wieder an Nietzsche an, der behauptet, das Gefühl der Exklusivität im Sinne von Auserwählung und Verlogenheit wäre Juden wie Antisemiten gleichermaßen eigen. Als extremste Steigerung eines solchen Bewusstseins der Exklusivität wird in der Novelle der Inzest dargestellt, wobei die Inszenierung des Inzests der jüdischen Geschwister auch den Inzest der Germanen-Zwillinge in ein seltsames Licht rückt. Ist die Herstellung mythischer Bedeutsamkeit durch Wagners Musik erst als Bühnentrick durchschaut, wird der Inzest der Nibelungen-Helden als Ausdruck der auf die ›Deutschen‹ bezogenen Reinheitsfantasien der Antisemit/inn/en lesbar.¹⁸⁷ Gleichzeitig kann auch der Inzest der Mythenhelden vom Ende der Novelle her als Ausdruck ihrer versteckten barbarischen und animalischen Residuen als »a version of ›going primitive‹«¹⁸⁸ gelesen werden. Der Effekt von Musik- und Bühnenaufführung sind es nämlich, die zur Entfesselung einer triebhaften Sexualität und damit schließlich zur ›Entlarvung‹ »der vollständige[n] Akkulturation« der Aarenhold-Zwillinge »als Maskerade« führt.¹⁸⁹ Die berausenden Qualitäten von Wagners Musik sind der Auslöser dafür, dass hinter der »Larve« der Assimilation zum Abschluss der Novelle der vorgebliche »unassimilierbare [...] Kern des jüdischen Wesens«¹⁹⁰ deutlich zutage tritt.

Die Kunst Wagners ist in *Wälsungenblut* also nicht als »authentisch-germanisches Widerlager der durch die Aarenholds personifizierten jüdischen *décadence*« in Szene gesetzt, sondern, so Reidy, »genuin komisch perspektiviert«.¹⁹¹ Sie wird darüber hinaus aber außerdem – im Sinne von Nietzsches Kritik – ebenso als ›Fälschung‹ enttarnt wie die ›Schein-Assimilation‹ der Aarenholds. Wenn am Ende der Opern-

in Wagners Werk vgl. Frank Halbach: *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*. München 2009, S.117–173.

187 So argumentiert Engelstein. Die mythische Überhöhung des Inzests der Germanen-Zwillinge in der *Walküre* sieht sie als Ausdruck einer Verteidigungshaltung Wagners gegenüber Vermischung mit dem ›Anderen‹, vgl. Engelstein, *Siblings Incest*, S.290.

188 Ebd.

189 Elsaghe, *Wälsungenblut*, S.134.

190 Ebd.

191 Reidy, *Komisierung*, S.98.

aufführung die Sänger wie »Masken vor einer Jahrmarktbude« (Wb, S. 454) vor dem Theatervorhang erscheinen, wird die »Bühne unfehlbar als Ort des Scheins und der Täuschung«¹⁹² entlarvt, so Thomas Hake. Die Bühnenaufführung erzeugt eine ähnliche Täuschung in der »dekadenten, sich selbst inszenierenden Aarenhold-Welt«¹⁹³ vorherrscht, in der schließlich eine »Neigung« (Wb, S. 437) zum ›Theater‹ besteht, wie auf den doppelten Wortsinn des Begriffes anspielend formuliert wird. Die »Offenlegung des künstlichen, falschen und verlogenen Moments«¹⁹⁴ der Wagneraufführung führt zur Aufdeckung des künstlichen und täuschenden Charakters der gehobenen Bildungsbürgerlichkeit der Aarenholds und vice versa.

Den Inzest aber, den der Genuss der Wagner-Oper zur Folge hat, kann man ebenfalls als Referenz auf das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ lesen, das hier in seinem zweiten, ästhetischen Sinn auftritt. Jene Interpretationen, die sich auf den Komplex der ›jüdischen Mimikry‹ beziehen, verstehen die Imitation der mythischen Vereinigung der Protagonisten aus Wagners *Walküre* als profaner Geschlechtsakt der Aarenholdzwillinge auf einem Eisbärenfell am Boden des luxuriösen Schlafzimmers des dilettierenden Künstlers Aarenhold als unproduktive, verkünstelte Wiederholung der Opernhandlung durch die Wagner-Enthusiasten. Nach dieser Lesart entspricht nun Siegmund dem Stereotyp des kunstunfähigen Juden, der es lediglich zur schlechten Nachahmung der genialen Kunstwerke deutscher Provenienz bringt und selbst kein originäres Werk zu schaffen vermag.¹⁹⁵ Ein Stereotyp, das gerade der Komponist Richard Wagner in seiner Schrift *Das Judenthum in der Musik* mitgeprägt und zu dessen Verbreitung er im deutschsprachigen Raum erheblich beigetragen hat.¹⁹⁶ Der Inzest der jüdischen Zwillinge kann als groteske, dekadente Parodie des Wagner-Stücks

192 Hake, *Theaterwelt*, S. 299.

193 Ebd., S. 300.

194 Reidy, *Komisierung*, S. 98.

195 Auch Anderson hat diese Doppelfunktion der ›jüdischen Mimikry‹ in *Wälsungenblut* erkannt: »Mimicry‹ has a double, liquidating function in Mann's text, exposing the entire Aarenhold family as talented but ultimately vulgar, calculating imitators of German society, at the same time that the decadent twins are parodied as dilettantish appropriators of that icon of Wilhelminian culture, Richard Wagner.« Siehe Anderson, *Jewish Mimesis*, S. 194.

196 Vgl. Kapitel 6.1.

verstanden werden, die bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu der Verunglimpfung von Kunststücken jüdischer Provenienz als bloße ›Nachäffungen‹ ›echter‹ deutscher Musik durch Wagner aufweist.¹⁹⁷ Was auf der Opernbühne als heroischer Akt der germanischen Mythenfiguren dargestellt wird, erscheint in der Wiederholung der Aarenhold-Zwillinge als »perverse kitsch by refined Jewish mimics«¹⁹⁸ im zeitgenössischen Berlin.¹⁹⁹ Auf den ersten Blick naheliegend, scheint eine solche Interpretation vor dem Hintergrund der Aufnahme von Nietzsches Kritik an Wagner durch Mann eher unwahrscheinlich. Und nicht nur das: Sie widerspräche jenem künstlerischen Programm Manns mit dem dieser sich von Wagners Ästhetik abgrenzt und das auch der Novelle selbst zugrunde liegt.

9.5 Andeutung und Wirklichkeit

Denn ist es wirklich der Aspekt der unoriginellen ›Nachahmung‹, der Mangel an Originalität, der bei der Darstellung des Wagneraufführung und der Schilderung des Inzests in der Kritik steht? »[S]elbst bei einer weitherzigen Auslegung des Begriffs des Schöpferischen wird man *Wälsungenblut* schwerlich als originelles Werk begreifen können«,²⁰⁰ so Caroline Pross. Die Novelle ist also selbst strukturell und inhaltlich stark von Nachahmungsbeziehungen geprägt. Wie bereits erwähnt ahmt sie ganz offen den Prätext der Wagner-Oper nach, der schließlich auch die Vorlage für den Geschwisterinzest am Ende der Novelle liefert – ganz abgesehen davon, dass der Text in weiten Teilen schlicht eine Nacherzählung der Opernhandlung und Darstellung ihrer Aufführung ist. In ihrer Dreigliedrigkeit ist die Novelle – wie bereits erwähnt – darüber hinaus auch *strukturell* an die Wagner-Oper angelehnt.²⁰¹ Aber

197 Vgl. Anderson, *Jewish Mimesis*, S. 202.

198 Ebd.

199 In der Forschungsliteratur zu *Wälsungenblut* ist der Inzest der Zwillinge bereits mehrfach mit dem Stereotyp des ›kunstunfähigen Juden‹ in Zusammenhang gebracht worden. Die Verschränkung der sozialen und der ästhetischen Dimension des Stereotyps der ›jüdischen Mimikry‹ wird in der Forschungsliteratur selten explizit behandelt. Eine Ausnahme ist Anderson, *Jewish Mimesis*.

200 Pross, *Reizbarer Stil*, S. 331.

201 Vgl. Emig, *Arbeit am Inzest*, S. 125f.

auch in der Mikrostruktur des Textes gibt es zahlreiche Anleihen bei der Wagner-Oper: Die Beschreibung der *Walküre* nimmt den für Wagner-Libretti typischen Einsatz von Alliterationen und rhythmischen Strukturen²⁰² auf, wenn etwa von »Wetterwüten im Walde« oder dem »verzerrt vor Zorn« (Wb, S. 449) sich wiederholenden Befehl des Gottes die Rede ist.

Aber auch auf anderer Ebene spielen Nachahmungs- und Referenzsysteme in der Novelle eine wichtige Rolle: Nicht nur die Zwillinge stehen in einem symbiotischen Spiegelverhältnis und leben in ihrer eigenen, isolierten Welt, die sich gegen außen hermetisch abschließt; parallel dazu baut der Text selbst eine Art textuelles Spiegelkabinett auf. Er tut dies mittels der Wiederholung einzelner Adjektive und Formulierungen, die bestimmten Personen zugeordnet werden, d. h. ein im Rahmen der ebenfalls wiederum an Wagner angelehnten Leitmotivtechnik vorgenommener repetitiver Einsatz bestimmter Motive – nicht zuletzt des Spiegelmotivs selbst. Der Spiegel ist in *Wälsungenblut* omnipräsenter Ausstattungsgegenstand und dient als »Instrument der endlosen Selbstbetrachtung«. ²⁰³ Kurz vor dem Inzest mit der Schwester begutachtet sich Siegmund etwa selbst ausführlich in dem ihn ins Unendliche verdoppelnden Spiegelarrangement:

Plötzlich erhob er sich, warf die Zigarette fort und trat vor den weißen Schrank, in dessen drei Teile enorme Spiegel eingelassen waren. Er stand vor dem Mittelstück, ganz dicht, Aug in Aug mit sich selbst, und betrachtete sein Gesicht. Sorgfältig und neugierig prüfte er jeden Zug, öffnete die beiden Flügel des Schrankes und sah sich, zwischen drei Spiegeln stehend auch im Profil. Lange stand er und prüfte die Abzeichen seines Blutes [...]. Hinter sich gewahrte er im Spiegel das Eisbärfell (Wb, S. 461).

²⁰² »Neben dem Zitat altertümelnden Sprachmaterials und typischer Wortprägungen werden Wagner'sche Stabreime in die Erzählprosa übernommen. Zumeist jedoch finden sich derartige Fügungen in Verbindung mit einer Rhythmisierung der Prosa, die dann fast unmerklich in dreihebige Verse übergeht, eben in jene Versform, die Wagner im Wechsel mit Zweihebern im »Ring des Nibelungen« verwendet.« Siehe Klaus Killian: *Noch einmal Thomas Mann und Richard Wagner. Einige Anmerkungen zu »Wälsungenblut«*. In: Jutta Kolkenbrock-Netz [u. a.] (Hrsg.): *Wege der Literaturwissenschaft*. Bonn 1985, S. 240–249, hier S. 247.

²⁰³ Hron, *Spiegelflächen*, S. 155.

Wenig später tritt Sieglinde in sein Zimmer, und der Inzest wird auf ebendiesem zuerst im Spiegel wahrgenommenen Eisbärenfell vollzogen, das wiederum auf das Bärenfell auf der Bühne in der beschriebenen Wagner-Aufführung verweist. Der Spiegel wird außerdem mit der Wahrnehmung der als ›jüdisch‹ gekennzeichneten Merkmale verbunden, das Judentum damit als Teil der Selbstbespiegelung verknüpft, die Wahrnehmbarkeit nur durch Reflexion vermittelt herstellen kann.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die Novelle damit in »ihrer Darstellungsstruktur die gleichen Eigenschaften aufweist, wie sie an ihrem Protagonisten beschrieben werden: Sie vollzieht eine kaum verhüllte Nachahmung von ›Gegebenem‹«²⁰⁴ und bedient sich relativ unbekümmert bei ihrer Vorlage. Zu den Bezügen zur Wagner-Oper kommen laut Pross noch weniger offene Anleihen an weitere Texte, wie an eine Nebenhandlung in Fontanes *Poggenpuhls*, welche an die Aufstiegsbemühungen der Aarenholds in die bessere Berliner Gesellschaft erinnert und Assoziationen mit Huysmans *À rebours* sowie die »Diskursreferenz auf die europäische Dekadenzliteratur«.²⁰⁵ In ihren zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen »gleich die Erzählung«, so Pross, »in ihrer Struktur dem Stil ihrer Figuren«²⁰⁶ und verweist auf das virtuose Hantieren mit kulturellen Versatzstücken und den bereits angesprochenen ›Witz‹ der Aarenhold-Kinder und die mögliche Überschneidung zwischen der Haltung der jüdischen Außenseiterfiguren und Thomas Manns Kunstkonzept.

Doch vermag die rauschhafte Musik Wagners die distanziert-kritische Haltung der Zwillinge und insbesondere Siegmunds, die Voraussetzungen für den besagten souveränen Sprachgebrauch und Witz ist, aufzuheben. Siegmunds erst am Frühstückstisch verteidigter Überzeugungen, die Leistung und Erfolg privilegieren und nur das Werk für gut befinden, »das durch unverträumte Intellektualität vor jedem Einwand gesichert schien« (Wb, S. 438), schmelzen unter dem Eindruck von Wagners Musik dahin. Im Alltagsleben scheint Siegmund viel zu »scharfsinnig«, um »feurige Erwartungen in sein Künstlertum zu set-

204 Pross, *Reizbarer Stil*, S. 329.

205 Ebd., S. 332.

206 Ebd.

zen«, zumal er annimmt, »daß die Bedingungen seines Daseins für die Entwicklung einer gestaltenden Gabe eher abträglich sind; das, was er unter Anleitung eines Künstlers »von europäischem Ruf« auf die Leinwand bringt, ist daher auch »zum Lächeln« (Ebd., S. 442), so die Selbsteinschätzung Siegmunds. Doch alle diese nüchternen Erkenntnisse werden im Angesicht der Wagner-Inszenierung beiseite gefegt, plötzlich verzehrt sich Siegmund nach einem ›Werk‹:

Der vertiefte Raum war hell gegen das lauschende Haus und von Arbeit erfüllt, von fingernden Händen, fiedelnden Armen, blasend geblähten Backen, von schlichten und einfachen Leuten, die dienend das Werk einer großen leidenden Kraft vollzogen [...] Ein Werk! Wie tat man ein Werk? Ein Schmerz war in Siegmunds Brust, ein Brennen oder Zehren, irgendwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Es war so dunkel, so schimpflich unklar. Er fühlte zwei Worte: Schöpfertum... Leidenschaft. Und während die Hitze in seinen Schläfen pochte, war es wie ein sehnsüchtiger Einblick, daß das Schöpfertum aus der Leidenschaft kam und wieder die Gestalt der Leidenschaft annahm. Er sah das weiße, erschöpfte Weib auf dem Schoße des flüchtigen Mannes hängen, dem es sich hingeeben, sah ihre Liebe und Not und fühlte, daß so das Leben sein müßte um schöpferisch zu sein. Er sah sein eigenes Leben an, dies Leben, das sich aus Weichheit und Witz, Luxus und Widerspruch, Üppigkeit und Verstandeshelle, reicher Sicherheit und tändelndem Haß zusammensetzte, dies Leben in dem es kein Erlebnis, nur logisches Spiel, keine Empfindung, nur tötendes Bezeichnen gab, - und ein Brennen oder Zehren war in seiner Brust [...] wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erlebnis? Der Leidenschaft? (Wb, S. 455f.)

Wie Pross bereits aufgezeigt hat, drückt sich in dieser Passage der Abstand, den der Erzähler zu den plötzlich völlig geänderten Vorstellungen von künstlerischem Schaffen und Werk Siegmunds nimmt, relativ eindeutig aus. Der undeutliche und mit Wiederholungen und Ellipsen durchsetzte sprachliche Ausdruck weicht stark von den ansonsten gebosselten Sätzen ab, welche die Aarenhold-Zwillinge für gewöhnlich miteinander austauschen. »Verstandeshelle«, »Widerspruch«, der »Witz« und die Fähigkeit zum scharfen »Bezeichnen«, die Siegmunds

Leben prägen und einen wachen Geist voraussetzen, werden hier durch ›Dunkelheit‹ und ›Unklarheit‹ ersetzt, das intellektuelle Urteil durch ein »Zehren« und »Drangsal« aufgehoben. Plötzlich werden »Leiden-schaft« und »Empfindung« als emotionale Qualitäten, »Schöpfertum« und »Erlebnis« als Grundlage eines produktiven Kunstschaffens fantasiert. Die zuvor genannten intellektuellen Qualitäten verbinden Siegmund an dieser Stelle eng mit jenen typisch dekadenten Eigenschaften seines von »Weichheit«, »Luxus«, »Üppigkeit« geprägten Lebens, die er schon zuvor für seinen Mangel an künstlerischer Begabung verantwortlich gemacht hatte (vgl. Wb, S.442). Wie Pross gezeigt hat, ist das hier aufgegriffene Vokabular in zeitgenössischen ästhetischen Diskursen mit dem Modewort »Erlebnis« verknüpft, das durch Wilhelm Diltheys Studie *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) popularisiert wurde. Das um 1900 verbreitete »Erlebnispapadigma« ist Teil einer »Dichtungsauffassung«, die »der Romantik verpflichtet ist und deren Schöpfungs- und Werkideale bis in die frühe Moderne hinein als Maßstab gelingenden dichterischen Schaffens in Geltung hält«,²⁰⁷ so Pross. In Abwandlung, so ließe sich ergänzen, gelten diese an der Kunstauflassung der Romantik orientierten Ideale auch für Wagners Werk-Konzeption. Daher auch der Vorwurf des ›Überleben‹ von Mann an Wagner. Aus der Perspektive einer »verstandesbetont, kritisch und ›kalt‹ gewordenen Moderne muss sich das Modell eines auf kraftvollem ›Erleben‹ und ›Leidenschaft‹ gespeisten ›Schöpfertums‹ als etwas Unzeitgemäßes, seinen geschichtlichen Bedingungen nach Überholtes darstellen«,²⁰⁸ so Pross. Das ist wohl der Hintergrund der in Manns Versuch über das Theater geäußerten Vermutung, Wagners Werk könne »vielleicht früher antiquieren, früher historisch werden, als man sich heute träumen lässt. In dem Augenblick, wo sich das Theater anschickt, der Zauberei zu entsagen und irgend etwas Reineres und Strengeres, irgendwas Kunstähnliches zu werden, – in diesem Augenblick ist Wagners Werk bereits in Gefahr...«. ²⁰⁹ Wagners – schon durch Nietzsche kritisiertes – Hang zum Histrionismus, zur Theatralik

207 Pross, *Reizbarer Stil*, S.329.

208 Ebd.

209 Mann, *Versuch* (GkFA Bd.14.1), S.166.

und dem Effekt entfernt ihn für Mann von dem, was in der Moderne als Kunst gelten kann.

Der Reiz des konventionellen Theaters liegt laut Mann eben in einer Sinnlichkeit, der dem Zuschauer »Schauer und kurze Seligkeiten, Wonnen der Nerven und des Intellekts«²¹⁰ zu verschaffen vermag. Im Dienste seiner »außerordentlichen Wirkungssucht« bediene sich das Theater »nur zu skrupellos außerkünstlerischen Wirkungen«.²¹¹ Den Roman kann Mann gegenüber dieser Art des Theaters mit dem Hinweis aufwerten, »daß sich im Schauspiel und nicht im Roman jene stereotypen und in bezug auf individuelle Vollständigkeit überhaupt völlig anspruchslosen Figuren und Vogelscheuchen«²¹² befinden, die sich schließlich zu stehenden ›Typen‹ und Chargen – wie ›der Liebhaber‹, ›der Intrigant‹ etc. – entwickeln. Der Text verteidigt den Roman als »genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama«.²¹³ »[D]er Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk« – die wir nur unschwer als die Überzeugung Wagners identifizieren bar ist – setzt Mann entgegen, dass er dieses »vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den *erzählten Menschen* allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde.«²¹⁴ Der künstlerische Wert, den ein Werk für sich in Anspruch nehmen kann, scheint bei Mann – im Gegensatz zu den Überzeugungen Wagners – gerade mit dem Grad seiner Abstraktion zu steigen.

Die mimetische Illusion im Sinne einer möglichst ›naturalistischen‹ Nachahmung verwirft Mann nicht zuletzt deshalb, weil sie ohnehin am eigenen Anspruch scheitern müsse: »[...] auch die sinnliche Darstellung tut nicht den letzten Schritt in die Wirklichkeit«.²¹⁵ Ein wirklich kon-

210 Ebd., S.140. Noch expliziter und härter kritisiert Thomas Mann Wagner in *Geist und Kunst* (entst. 1909–1912). Hier nimmt er wortwörtlich auf die Abwertung der Dichtung in *Oper und Drama* Bezug: »Wenn Wagner von ›Literatur-Lyrik‹ spricht oder vom Epos, das er den ›dürftigen Todesschatten etc.‹ nennt, so möchte man an den Wänden hochgehen. Das sind keine Kunstschriften, sondern *Künstlerschriften*, und zwar von der allernäivsten, kompromittierendsten, kindisch egozentrischen Art. Als Denker vollkommen dilettantisch, abhängig, kindlich.« Mann, *Geist und Kunst*, S.123–233, hier S.155 [Hervorh. im Original].

211 Ebd., S.158 [Hervorh. im Original].

212 Ebd., S.129.

213 Ebd., S.130.

214 Ebd. [Hervorh. im Original].

215 Ebd., S.136.

sequenter szenischer Naturalismus müsste – so argumentiert Mann – etwa neben dem Gehör- und dem Sehsinn auch den Geruchssinn einschließen, was aber nur ganz ausnahmsweise vorkomme.²¹⁶ So sei auch das Theater gezwungen, seine Sinnlichkeit einzuschränken, wenn es denn Kunst bleiben wolle.

Dabei ist es nicht nur der überbordende ›Apparat‹, der die Fantasie der Zuschauer erstickt, sondern auch die Rezeptionssituation, »das Sinnlich-Gesellschaftliche der theatralischen *Öffentlichkeit*«,²¹⁷ die Thomas Manns Kritik auf sich zieht, da sie in den Augen des Autors eine »schlechte, dumme, unzulängliche Öffentlichkeit ist«. ²¹⁸ Wie anders ist dagegen die Öffentlichkeit der Literatur und des geschriebenen Wortes, die Mann einer Öffentlichkeit der physischen Ko-Präsenz in »Gerichtssaal, Volksversammlung« und dem »Theater mit ihrer dicken und törichten Atmosphäre« weit überlegen scheint:

Die Öffentlichkeit, die ich meine, ist anders, ist zarter, reinlicher, weiter. Das unsichtbare, lautlose und leidenschaftliche Getriebe in den hohen Gegenden des Geistes, an dem ich teilnehme, wenn ich lese, denke und schreibe, der Zusammenklang der Willensmeinungen und Sehnsüchte der ringenden Zeit, die stille Fernwirkung des beseelten Wortes, Freundschaften und Feindschaften über Länder und Epochen hinweg, der Name als Begriff, die Persönlichkeit als Ruhm: das ist, flüchtig bezeichnet, die Öffentlichkeit, nach der mir der Sinn steht.²¹⁹

An dieser Stelle zeigt sich eine für die ästhetischen Überzeugungen Manns essenzielle Medienkonkurrenz in aller Deutlichkeit. Sie formuliert, in den Worten Claus Michael-Orts, den »Konflikt« zwischen »den situativ erfolgreichen, aber verführerisch illusionistischen Präsenzmedien, die auf Wiederholung der Rezeption und Produktion koppelnden

216 Vgl. ebd., S. 136 u. S. 161.

217 Ebd., S. 142 [Hervorh. im Original].

218 Ebd.

219 Ebd.

Aufführungssituationen angewiesen sind, und literarischem als schriftlichem Erzählen«,²²⁰ der Thomas Manns Werk wesentlich prägt.

Mann spricht sich im Anschluss an seine Kritik an der »unkünstlerische[n] Raum-Naturalistik« der modernen ›Guckkasten-Bühne‹, welche durch »schlechte Illustration die Phantasie tyrannisiert«,²²¹ für ein ›Theater der Andeutung‹ als Alternative aus. Er stellt sich damit auf die Seite der zeitgenössischen Theaterreformbewegung, die »auf Andeutung, auf Vereinfachung, auf [...] Naivisierung des Theaters gerichtet«²²² sei; »auf einer zukünftigen, gesunden deutschen Schauspielbühne«²²³ solle es daher »nicht um ›Ausführungen‹, sondern nur um ›sinnreiche Andeutungen‹«²²⁴ gehen. Die – positiv bewertete – »Primitivisierung« des Theaters ist für Mann gleichbedeutend mit seiner »Vergeistigung«.²²⁵

Übertragen auf die Novelle lässt sich aus dieser medienästhetischen Haltung Folgendes ableiten: Der Vollzug des Inzests, der für Siegmund aus der Sehnsucht nach dem ›Werk‹ entspringt, erfolgt nicht nur im – laut Mann – mit *außerkünstlerischen* Mitteln arbeitenden künstlerischen Medium Theater, sondern überhaupt *außerhalb* des Bereiches der Kunst in der sinnlichen ›Wirklichkeit‹. Das macht Siegmund unter den Künstlerfiguren Thomas Manns einzigartig. Der finale Inzest ist die »Ausführung« und damit das Gegenteil der künstlerischen »sinnreichen Andeutung«.

Der Grad der ›Sinnlichkeit‹ der Kunsterlebnisse Siegmunds steigt sich im Laufe der Novelle von der Malerei²²⁶ über das natura-

220 Claus-Michael Ort: *Körper, Stimme, Schrift. Semiotischer Betrug und ›heilige‹ Wahrheit in der literarischen Selbstreflexion Thomas Manns*. In: Ansel, Michael [u. a.] (Hrsg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin/New York 2009, S. 237–271, hier S. 261.

221 Mann, *Versuch* (GkFA Bd. 14.1), S. 136.

222 Ebd., S. 167.

223 Ebd., S. 160.

224 Ebd.

225 Ebd., S. 161.

226 Der Malerei wohnt als visuelles Medium für Mann ein gefährliches sinnliches Potenzial inne, vgl. Angelika Schaller: ›Und seine Begierde ward sehend‹. *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*. Würzburg 1997 (Literatura 15), S. 117. Hans Christian Hagedorn stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass der Enthusiasmus für bildende Kunst sich bei Mann daher vergleichsweise wenig literarisch niederschlägt, weil Literatur für Mann »vornehmlich geistige Erkenntnis, nicht Ausdruck sinnlichen Erlebens« sei, siehe Hans Christian Hagedorn: *Bildende Künstler als Leitfiguren bei Thomas Mann*. In: Reinhard Mehring und Francesco Luigi Rossi (Hrsg.): *Thomas Mann e le arti Nuove prospettive della ricerca. Thomas Mann und die Künste. Neue Perspektiven der*

listische Illusionstheater bis zum vollzogenen sexuellen Akt. Das ist nicht zuletzt Ergebnis der Verwechslung von Kunst und Wirklichkeit aufseiten Siegmunds, die sich im Text am Ende der Opern-Vorführung deutlich zeigt: Das Publikum applaudiert den »Sängern, die [...] nebeneinander vor dem Vorhang erschienen, wie Masken vor einer Jahrmarktsbude. Auch Hunding kam heraus und lächelte artig, trotz allem was geschehen« (Wb, S. 454). An dieser Stelle gibt der Text im Anschluss an die Beschreibung seiner identifikatorischen Opern-Rezeption nach wie vor Siegmunds Wahrnehmung wieder, welche den fiktionalen Geschehnissen auf der Bühne mehr Realitätsgehalt zuschreibt als den Geschehnissen nach Ende der Vorführung. Nicht die Rollen werden hier als Masken verstanden, sondern in völliger Umkehrung der Verhältnisse die jene Rollen verkörpernden Sänger/innen selbst. In Siegmunds Vorstellung erscheint nicht der Darsteller Hundings, sondern Hunding selbst vor dem Vorhang.

Zwar könnte man – wie beispielsweise Oliver Kohns dies tut – argumentieren, dass Siegmund eine Art Dandy darstelle, der seine eigene Gestalt und sein Leben in nobler Distanz vom Durchschnittsmenschen zum durchkomponierten Kunstwerk stilisiere und damit »wesentlich ein Künstler der Urteilskraft«²²⁷ sei. Aus dieser Perspektive stellt sich die Frage nach der künstlerischen Produktivität tatsächlich nicht; aus Verachtung für die mangelnder künstlerischer Qualität seiner Zeit, so Kohns, verlegte sich Siegmund darauf, »sein eigenes Leben als das einzig mögliche Kunstwerk in einer grundsätzlich kunstfeindlichen Zeit zu inszenieren.«²²⁸ In dieser Lesart bleibt das Geschwisterpaar auch noch im Inzest, der als eine Art »Ausbruch aus der Welt der ›Künstlichkeit‹ zum ›echten Leben‹« angelegt ist, »innerhalb der Sphäre der Kunst«.²²⁹ Durch diesen Verbleib in der ästhetischen Sphäre bestätige die Novelle das antisemitische Vorurteil Nietzsches, der Jude sei der Schauspieler

Forschung. Rom 2014, S.37–70, S. 64f. Diese Abwehr der durch visuelle Reize entzündeten Sinnlichkeit steht auch im Hintergrund der bereits analysierten Medienkonkurrenz zwischen Theater und Roman in *Versuch über das Theater*.

227 Oliver Kohns: *Die Verhandlung der Moderne in Thomas Manns ›Wälsungenblut‹*. In: Stefan Börnchen und Claudia Liebrand (Hrsg.): *Apokrypher Avantgardismus*. München 2008, S.161–185, hier S.168.

228 Ebd., S.169.

229 Ebd., S.177f.

par excellence. Dieser Deutung widerspricht die Darstellung der Entwicklung Siegmunds jedoch radikal: Durch die rauschhafte Wirkung der Wagneraufführung geht Siegmund gerade seine ihn sonst auszeichnende »Urteilkraft«, seine intellektuelle Distanz und seine Contenance verloren. Er meint auf der Bühne »Wirklichkeit« wahrgenommen zu haben. Das aber ist ein Fehlschluss, der auf der Vermischung und Verwechslung von künstlerischer Abstraktion und Wirklichkeit beruht, die Mann in seiner Theater-Schrift an Wagners Kunstauffassung kritisiert. Nicht das Schauspielhafte des Inzests bestätigt Nietzsches Vorurteil, sondern der Umstand, dass der finale Inzest die vorherige Zurschaustellung von Bildung, intellektueller Urteilkraft und sprachlicher Brillanz *als* Schauspiel »entlarvt«. Im Akt des Inzests kommt dem sonst so wortgewandten Siegmund wiederum die sprachliche Artikulationsfähigkeit abhanden:

»Er sprach seltsam, er hörte es selbst. [...] Du bist ganz wie ich«, sagte er mit lahmen Lippen und schluckte herunter, weil seine Kehle verdorrt war...»Alles ist...wie mit mir...und für das Erlebnis...bei mir, ist bei dir das mit Beckerath...das hält sich die Wage...Siegind...und im ganzen ist es...dasselbe, besonders, was das betrifft...sich zu rächen, Sieglind...« Es trachtete, sich in Logik zu kleiden, was er sagte, und kam doch gewagt und wunderlich, wie aus wirrem Traum. Ihr klang es nicht fremd, nicht sonderbar. Sie schämte sich nicht, ihn so Ungefeiltes, so Trübe-Verworrenes reden zu hören. (Wb, S.462)

Der sonderbare »Sprachverlust«, der den sonst so geschliffen formulierenden Siegmund hier wie schon zuvor bei der Wagner-Aufführung befällt, ist Effekt des Wagner-Genusses. Er ist aber auch ein deutliches Zeichen für das Abrücken Siegmunds vom Ideal des »Literaten« und die Annäherung Siegmunds an eine durch Wagner geprägte Vorstellung von Kunstschaffen. Mit deutlicher Referenz auf Wagner schreibt Mann etwa in *Geist und Kunst*:

Aus der modischen Vornehmthei in Deutschland gegen das »Literarische« und den »Litteraten« geht auch jenes überspannte und überspannende Verlangen nach »Höhenkunst«, »Tempelkunst« etc hervor

[...] Man vergißt, daß das Große niemals gewollt werden darf, sondern unter den Händen entsteht. [...] Heute will niemand ein guter Romanschriftsteller sein; man heißt sich Epiker – das klingt unliterarischer. Schreiben können gilt nichts, aber was lallend aus orphischen Tiefen kommt oder zu kommen vorgibt, wird sehr geschätzt.²³⁰

Zwar ist die Nachahmung des Inzests damit eine konsequente Fortführung der ›Imitation‹ deutscher Ideale – in dem Sinne, wie Wagner ›deutsch‹ versteht – durch die assimilierten Aarenholds, wie Mark Anderson argumentiert: »While not explicitly planned, the mimetic excess that results in the final incestuous act is in keeping with the entire family's social mimicry of German culture; indeed, their coupling fulfills the omen in their Wagnerian baptism.«²³¹ Die Problematik, die sich im Begehren nach dem künstlerischen Werk bei Siegmund ausdrückt, ist also nicht in erster Linie seine Epigonalität bzw. der bloß nachahmende Charakter, die den Kunstwerken von Künstlern jüdischer Herkunft im antisemitischen Diskurs gemeinhin vorgeworfen wird.²³² Der Vorwurf an Siegmund sich unter dem Eindruck der Wagner-Aufführung spontan entwickelnde Vorstellung vom künstlerischen Werk ist keineswegs dessen Künstlichkeit, Leidenschaftslosigkeit oder ›Naturferne‹, die Wagners Polemik gegen das ›Musikjudentum‹ prägt. Im Gegenteil: Das Resultat einer bis in letzte Konsequenz umgesetzten romantischen Vorstellung von künstlerischer Schöpfung, die das ›Erlebnis‹ zu ihrem Zentralbegriff macht – so legt der Schluss der Novelle nahe – ist ein profaner sinnlicher Akt, der bestenfalls in der Fantasie der Protagonist/inn/en den Anspruch auf ›Werkcharakter‹ erheben kann. Dass Siegmund kein eigenständiges Werk zu schaffen vermag, liegt nicht an dem bloß wiederholenden Charakter des Inzests, sondern daran, dass dieser sich in körperlicher Performanz erschöpft. Damit legt der Text Einspruch gegen eine Theorie der Kunst ein, die das Ausmaß an ›Sinnlichkeit‹ zum Gradmesser künstlerischen Wertes macht, wie es Wagners Theorie tut. Deren konsequente Umsetzung

230 Mann, *Geist und Kunst*, S. 158 [Hervorh. im Original].

231 Anderson, *Jewish Mimesis*, S. 202.

232 Vgl. Kapitel 6.1 und 6.2.

wäre, so insinuiert der Text, tatsächlicher, körperlicher Vollzug der vorgestellten Handlungen.

Die Kritik, die in der Novelle an Siegmunds in der Wagner-Aufführung formulierten Kunstkonzeption mitschwingt, erfolgt also nicht auf Basis der von Wagner als ›typisch‹ für das ›jüdische‹ Kunstschaffen behaupteten Eigenschaften. Daher ist auch der Inzest der Zwillinge, der als eine Art Anwendung und Umsetzung dieser Konzeption verstanden werden kann, nicht aufgrund seines Nachahmungscharakters in der Kritik. Das heißt allerdings nicht, dass sich die Novelle in seiner Darstellung nicht im Fundus des antisemitischen Diskurses bedienen würde.

Die beschriebene ›Janusköpfigkeit‹²³³ des Jüdischen in der Novelle geht auf die Vieldeutigkeit und Ambivalenz der Diffamierungen, mit den sich Juden und Jüdinnen im antisemitischen Diskurs konfrontiert sahen, zurück. Anhand zahlreicher Beispiele wurde im Laufe dieser Arbeit bereits gezeigt, dass innere Logik absolut keine Voraussetzung für die Wirkmächtigkeit von Diskursen ist, weshalb die Zuschreibungen an Juden und Jüdinnen widersprüchlich sein können, ohne ihren Effekt zu verlieren. So wurde Juden in der christlichen Tradition der Hang zu Abstraktion und übersteigerte Intellektualität vorgeworfen. Zugleich wurde Juden aber auch eine Fixierung auf Körperlichkeit und Sexualität und extremer Materialismus unterstellt. Deshalb konnten Juden im antisemitischen Diskurs einerseits als verweiblicht und impotent, andererseits aber als hypersexualisiert, lüstern und pervers imaginiert werden.²³⁴

Während Richard Wagner eine Seite des Stereotyps bedient, indem er den Juden bzw. ihre Werke mit Künstlichkeit, Abstraktion, Gefühlskälte und ›Naturferne‹ assoziiert, schöpft *Wälsungenblut* an anderer Stelle aus antisemitischen ›Wissensbeständen‹: Sie assoziiert ihre jüdischen Figuren mit Primitivität, sexueller Perversion und animalischer Körperlichkeit. Diese Zuschreibung lässt sich auf christliche Vorurteile gegenüber dem Judentum zurückführen: einerseits die angeblich übertriebene Gesetzesstrenge und das Bilderverbot, andererseits die jüdische Lesart der Schrift, das angebliche Beharren auf

233 Vgl. Gilman, *Difference*, S. 29.

234 Vgl. Braun, *Versuch*, S. 453.

dem ›toten Buchstaben‹ einer wortwörtlichen Lesart der Bibel.²³⁵ Das Bilderverbot und die Betonung des ›Gesetzes‹ im Judentum wurde im 18. und 19. Jahrhundert als Ursache für einen Hang zur Abstraktion, Intellektualität²³⁶ und einem Mangel an Sinnlichkeit, Leidenschaft und damit auch Kunstunfähigkeit in Zusammenhang gebracht.²³⁷ All diese Zuschreibungen wurden im 19. Jahrhundert zunehmend in dem Konzept des ›jüdischen Geistes‹²³⁸ gebündelt. Aus dem Festhalten am ›toten Buchstaben‹ konnte aber außerdem exzessiver Materialismus abgeleitet werden.²³⁹ Und aus der Ablehnung einer ›spirituellen‹ Interpretation der Beschneidungsvorschrift des Alten Testaments eine Unfähigkeit, übertragene Bedeutung zu verstehen sowie eine Fixierung auf die körperliche Ebene. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnten diese Stereotype auf orthodoxe ›Ostjuden‹ und assimilierte ›Westjuden‹ aufgeteilt werden, der Jude also entweder der dogmatische, irrationale, bärtige Jude im Kaftan oder der ›Luftmensch‹, der wurzellose, verschlagene Geschäftemacher ohne Ziele und Moral sein.²⁴⁰

Auf die mit dem Judentum, insbesondere mit dem nicht-assimilierten Judentum, verknüpften Assoziationen des übertriebenen Materialismus im Sinne und einer Betonung der körperlichen Bedürfnisse und Triebe greift die Novelle zur Diffamierung ihrer jüdischen Protagonisten zurück. Sobald aber diese ›primitive‹ Seite des Judentums an die Oberfläche kommt, so erscheint nun der ›jüdische Geist‹, welcher mit Manns Ästhetik der Andeutung und Vergeistigung assoziiert war, als bloße Tarnung der roheren Anteile eines atavistisch-primitiven Judentums – welche in der Novelle gerade durch die effektvolle, ›sinnliche‹ Kunst Wagners heraufbeschworen werden. So spielt die Novelle virtuos verschiedene Aspekte des antisemitischen Diskurses um 1900 gegeneinander aus, um sie letztendlich wieder miteinander zu verknüpfen. Auf diese Weise ist es möglich einerseits beißende Kritik an Wagners ästhe-

235 Zu diesem Bündel an Zuschreibungen und ihrer Geschichte siehe Kapitel 3.6.

236 Zum Feindbild jüdischer Intellektualität sowie seinen Bezügen zur Schriftkritik, vgl. auch Braun, *Schwindel*, S. 473–476.

237 Vgl. Bland, *Artless*, S. 15.

238 Zum jüdischen Geist vgl. Kapitel 6.4.

239 Vgl. Librett, *Dialogue*, S. 34.

240 Vgl. Gilman, *Difference*, S. 33.

tischer Theorie und der Aufführungspraxis seiner Werke zu transportieren und gleichzeitig gegen Wagners Verwerfung von ›Nachahmung‹, ›Künstlichkeit‹, ›Abstraktion‹ und ›Kälte‹ Einspruch zu erheben. In der Novelle wird eine Verbindung von Wagners Werk mit einem archaischen, primitiven Ghettojudentum geschlagen. Dem Lesepublikum waren ähnliche Angriffe auf den bekannten Antisemiten Wagner in der zeitgenössischen Presse, die ihn als ›heimlicher Jude‹ verhöhnte und in seinen Werken überall ›jüdische Züge‹ suchte vermutlich geläufig und daher nachvollziehbar. Andererseits wird die von Wagner als ›jüdisch‹ diffamierte Ästhetik der Nachahmung zwar ebenfalls zunächst mit den jüdischen Figuren verbunden, jedoch am Ende der Novelle insofern wieder auf Abstand zum Judentum gebracht, indem sie als oberflächliche Makulatur entlarvt wird. So können die von Wagner verworfenen Qualitäten bis zu einem gewissen Grad als Positivwert erhalten bleiben. Das was an den jüdischen Figuren letztlich verwerflich erscheint, ist ihre im Zusammenhang mit der Wagner-Rezeption hervortretende perverse Sexualität und Unfähigkeit zur künstlerischen Abstraktion. In einem sehr viel allgemeineren Sinn zeigt die Analyse der Novelle wiederum auf, dass ›Mimikry‹ und ›Schauspiel‹ auch deshalb zentrale Elemente des antisemitischen Diskurses waren, weil sie erlaubten, widersprüchliche Zuschreibungen miteinander zu koppeln ohne die sich ergebenden Gegensätze in eine Richtung auflösen zu müssen.

10 Schluss

Ein wichtiges Ziel dieser Arbeit war es anhand der Analyse einzelner literarischer Texte zu zeigen, wie stark der antisemitische Diskurs im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert mit anderen sozialen sowie auch ästhetischen Diskursen verwoben ist. Die Nachahmung wurde im 19. Jahrhundert auf sozialem aber auch auf künstlerischem Gebiet problematisiert, weil sie – vor dem Hintergrund eines genieästhetisch geprägten Künstlerideals und einer durch ein Authentizitätspostulat und essenzialistische Annahmen geleiteten Identitätskonstruktion – als unschöpferisch, nicht authentisch und parasitär beurteilt wurde. In beiden Fällen konnten gesellschaftliche Ängste auf die Minderheit der Juden und Jüdinnen projiziert werden. Gleichzeitig konnte der literaturwissenschaftliche Ansatz furchtbar gemacht werden um zu zeigen, dass die sprachliche Gestaltung des Gestalt- und Formlosen, welches das ›Jüdische‹ dem Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ nach auszeichnet, auf alle Textebenen – sei es inhaltlich oder formal – zurückwirkt. Diese Tendenz zur Desintegration von Gestalt und Form fand nicht selten durch Stilelemente und Motive seinen Ausdruck, die Kategorie des Grotesken zugerechnet werden können. Die dieser Kategorie inhärente Tendenz zur Auflösung von Grenzen und Ordnungssystemen und die damit einhergehende Erzeugung von Ambivalenzen sagt aber allein noch nichts über die Möglichkeit der ideologischen Indienstnahme der betreffenden Texte aus. Schließlich können für die Entstehung solcher Ambivalenzen die jüdischen Protagonisten der Texte verantwortlich gemacht werden.

Die Angst vor dem *passing* – dem ›Durchgehen‹ von Juden und Jüdinnen als Deutsche – weckt laut Scott Spector Assoziationen, »that disturb assumptions of authentic, irrevocable and unexchangeable identity.«¹ Mit dem Begriff ›jüdische Mimikry‹ wurde die jüdische Assimilation als parasitäre Nachahmung von bereits bestehenden, fixierten Identitäten diffamiert. Neuere Theorien performativer Identitätskonstitution legen nahe, dass Nachahmung konstitutiv für jede Identitäts-

1 Scott Spector: *Edith Stein's Passing Gestures. Intimate Histories, Emphatic Portraits*. In: *New German Critique* 75 (1998), S. 28–56, hier S. 33.

bildung überhaupt ist, wie Mikkel Borch-Jacobson und Ruth Ley in Anlehnung an Judith Butler argumentieren: «[I]dentification and, in particular, identificatory mimetism, precedes ›identity‹ and constitutes identity as that which is fundamentally ›other to itself‹.»² Die Abhängigkeit der eigenen Identitätskonstitution von Nachahmungspraktiken wird jedoch, wie in den Textanalysen immer wieder herausgestellt, im antisemitischen Diskurs verleugnet und die Problematik auf die marginalisierte Gruppe der Juden und Jüdinnen verschoben, um eine ungebrochene deutsche (später: ›arische‹) Selbst-Identität behaupten zu können. So wendet sich die Idee der ›jüdischen Mimikry‹ gegen sich selbst, insofern sie eine bestimmte Form von partikularer (Nicht-) Identität auszuschließen versucht, diese jedoch unter der Hand als allgemeines Merkmal von Identifikationsvorgängen voraussetzen muss. Auch hinsichtlich künstlerischen Schaffens wird Imitation im 19. Jahrhundert als Epigonalität abwertet und mit den Juden in Verbindung gebracht. Die Juden werden im antisemitischen Denken laut Lacoue-Labarthe zu einem »Ort einer zugleich unabsehbaren und *unorganischen mimesis ohne Zweck*, die keine Kunst hervorbringt, und zu keiner Aneignung führt. Die Verunsicherung selbst.«³ So spiegeln sich im antisemitischen Diskurs bürgerliche Ängste vor Kultur- und letztlich Machtverlust angesichts der zunehmend automatisierten Reproduktions- und Zirkulationsverfahren, welche die moderne Gesellschaft bestimmen.

Im ersten Teil der Arbeit wurde ausführlich dargestellt, dass der Begriff Mimikry im Kontext evolutionsbiologischer Ansätze im England des 19. Jahrhunderts als Bezeichnung für die neuentdeckte Fähigkeit von Insekten, das Erscheinungsbild von nicht verwandten Arten anzunehmen, entstanden ist. Um 1900 – so der Befund der Arbeit – wanderte der Begriff in den deutschen Sprachraum ein. Rasch wurde er auf vermeintlich besondere ›jüdische Imitationsfähigkeiten‹ übertragen. Die sich in der Übernahme des Begriffs widerspiegelnde Biologisierung und ›Verwissenschaftlichung‹ des antisemitischen Vokabulars

2 Judith Butler: *Imitation and Gender Insubordination*. In: Neil Badmington und Julia Thomas (Hrsg.): *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*. London, New York 2008, S. 36 –380, hier S. 375.

3 Lacoue-Labarthe, *Fiktion*, S. 135 [Hervorh. im Original].

deutet wie dargestellt auf die zunehmende Popularität von Rassetheorien als Grundlage antisemitischer Zuschreibungen hin. Das Postulat eindeutiger jüdischer ›Rassenmerkmale‹ bei gleichzeitiger Behauptung einer ›unendlichen Wandelbarkeit‹ der Juden führt in ein unauflösbares Paradox, dessen fortwährende strategische Verdrängung den antisemitischen Diskurs prägt und seine paranoiden Tendenzen verstärkt. Das Stereotyp erzeugt aufgrund der in ihm eingeschriebenen Paradoxien Ängste vor einem ›unlimitierten Maskenwechsel‹, hinter der kein ›Wesenskern‹ mehr steht. ›Der Jude‹ wird im antisemitischen Diskurs rund um das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ weniger als Gegentypus ›des Deutschen‹ (oder ›des Ariers‹), sondern als fehlender Typus überhaupt aufgefasst: Weil »[s]eine Form (...) formlos [ist]«⁴ kann sich ›der Jude‹ in der antisemitischen Vorstellung schließlich allem und jedem, eben auch den ›Germanen‹, mimetisch angleichen.

Ein wesentliches Ziel der Untersuchung war es außerdem zu zeigen, dass die mit dem Begriff der ›jüdischen Mimikry‹ verbundenen Vorstellungsinhalte bereits ein Jahrhundert vor der Einführung des Terminus entwickelt wurden. Tatsächlich waren sie, wie anhand der Analyse von Achim von Arnims Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* (1811) und weiteren Reden im Kontext der christlich-deutschen Tischgesellschaft gezeigt werden konnte, bereits Teil des (früh-)antisemitischen Diskurses. Juden wurde also schon vor Entwicklung des Terminus ›jüdische Mimikry‹ eine besondere Fähigkeit, sich zu verstellen und über ihre jüdische Identität hinwegzutäuschen, zugeschrieben.

In Zeiten zunehmender rechtlicher Gleichstellung der jüdischen Minderheit und des Verschwindens unterscheidender Merkmale im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts sollte die Zuschreibung besonderer Nachahmungs- und Verstellungskünste an Juden als neuer Ausschlussmechanismus deren gesellschaftliche Teilhabe an der Mehrheitsgesellschaft weiterhin unterbinden. Mit dieser Wendung im (früh-)antisemitischen Diskurs war die jüdische Bevölkerung Deutschlands mit einem nicht überwindbaren Paradox konfrontiert: Die Forderung nach Anpassung, die im Rahmen der Emanzipation aufgestellt wurde, war weiterhin aufrecht und mit dem Versprechen der Verbesserung

4 Ebd.

des rechtlichen Status und vermehrter sozialer Partizipation in Institutionen der deutschen Mehrheitsgesellschaft verbunden. Die Erfolge in diesen Anpassungsbemühungen – so zeigte die Analyse – wurden den deutschsprachigen Juden jedoch vonseiten der Antisemit/inn/en, als ein Versuch sich einzuschleichen, ausgelegt. Mithin konnte die These bestätigt werden, dass die Vorstellung der ›jüdischen Mimikry‹ zentraler Bestandteil des antisemitischen Diskurses ist; er taucht also nicht zufällig zeitgleich mit der Entwicklung eines Antisemitismus auf, der nicht mehr religiöse Affiliation, sondern zunächst ›Nation‹ und später ›Rasse‹ als unterschiedenes Merkmal von Juden und Deutschen (später: ›Germanen‹ oder ›Ariern‹) definierte. Die Entstehung des antisemitischen Stereotyps der ›jüdischen Mimikry‹ erscheint immer wieder als eine Reaktion auf Emanzipationsschübe, welche die jüdische Minderheit besserstellten. In Achim von Arnims Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* wird etwa just zu einem Zeitpunkt, als mit den Hardenbergschen Reformen ein wesentlicher Schritt im Prozess der rechtlichen Gleichstellung der Juden erfolgte, die Figur des ›heimlichen Juden‹ erschaffen, die bereits auf der Angst vor dem ›passing‹ von Juden als Christen bzw. Deutsche basiert. Mithin sind das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ bzw. die damit verbundenen Vorstellungsinhalte als Reaktion auf die jüdische Emanzipation und die damit einhergehenden Assimilationstendenzen lesbar.

Literarische Texte, die das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ aufnehmen, versuchen häufig die als schwindend wahrgenommene Grenze zwischen Juden und Deutschen erneut zu festigen. Zur Re-etablierung dieser Grenze greifen einige der analysierten Texte – insbesondere Achim von Arnims Rede und Oskar Panizzas Erzählung *Der operirte Jud*² – vor allem auf die Vorstellungen spezifischer jüdischer Körpermerkmale und Bewegungsmuster sowie sprachlicher Kennzeichen zurück. Die eindeutige Identifikation von Juden erweist sich angesichts der weitgehenden Annäherung von Juden und Deutschen jedoch als kompliziert: Aufgrund der angenommenen ›oberflächlichen‹ Ähnlichkeit von Juden und Deutschen gehen die in diesen Texten imaginierten Experimente den präsentierten ›jüdischen Körpern‹ buchstäblich ›unter die Haut‹.

Die Körper der Juden werden in diesen Texten häufig als groteske Körper im Sinne Bachtins dargestellt. Die Rekurrenz auf das Groteske erwies sich als Konstante in den untersuchten Texten. Groteske Stilmittel und Motive werden einerseits verwendet, um den den Juden zugeschriebenen Materialismus zu unterstreichen – ihnen wird eine geistige Dimension oder gar die Seele abgesprochen. Andererseits dient der Einsatz des Grotesken der erneuten ›Sichtbarmachung‹ der Juden. Die grotesken ›jüdischen Körper‹ werden nicht nur als ekelregend beschrieben, sondern durch die Betonung der Körperöffnungen, die Fokussierung auf Körperrauscheidungen, ihre Asymmetrie und Tierähnlichkeit dehumanisiert und eindeutig von den, mit einem Begriff Judith Butlers gesprochen, nicht-markierten⁵ (oder auch nicht thematisierten) ›deutschen Körpern‹ unterschieden und abgesetzt. Die ›jüdischen Körper‹ sind sowohl in Achim von Arnims Rede als auch in Panizzas Erzählung überdies von einer besonderen Robustheit und teilweise von einer Schmerzunempfindlichkeit gekennzeichnet, welche die Verletzung ihrer Integrität als unproblematisch erscheinen lassen.

Die Untersuchungen der vermeintlich exklusiven Merkmale ›jüdischer Körper‹ werden in den literarischen Texten oft im Kontext von (schein-)wissenschaftlichen Experimentalanordnungen vorgenommen. Damit wird nicht nur die Novität der Verfahren, die an jüdischen Körpern erprobt werden, betont, sondern auch die Fiktionalität dieser ›Experimente‹ herausgestellt. So auch in Panizzas Erzählung *Der operirte Jud'* (1893), die wie Achim von Arnims Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* Elemente einer Wissenschaftssatire enthält. Die distanzierten, mitleidslosen Beobachtungen der Torturen, welchen sich der jüdische Protagonist Faitel im Laufe seines Anpassungsprozesses unterwirft, spiegeln den instrumentalisierenden Blick der Wissenschaft auf den menschlichen Körper wider, der im Prozess seiner Transformation auf ein ›bloßes Stück Fleisch‹ reduziert wird. Gleichzeitig wird dem jüdischen Protagonisten selbst eine solche instrumentalisierende, materialistische Auffassung seines eigenen Körpers unterstellt.

Juden werden in antisemitisch gefärbten Texten also tendenziell auf ihre leibliche Existenz reduziert und so aus dem in der Romantik sich

5 Zur Opposition ›marked bodies‹ und ›unmarked bodies‹ siehe Judith Butler: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York 1993, S. 170.

etablierenden Körperkonzept, das Geist und Körper zu einem organischen Ganzen verbindet, das sich durch nervliche Sensibilität und Irritabilität auszeichnet, ausgeschlossen. Sind die grotesken Darstellungen jüdischer Körper auch auf die Markierung der Juden als ›sichtbar anders‹ angelegt, so bleibt diese Festlegung im Medium der Groteske jedoch prekär; schließlich ist die Groteske durch Verfahren der Vermischung und Verschiebung von Grenzen bestimmt. Daher kann das Groteske durchaus auch gegen eine essenzialistische Festschreibung von Juden auf bestimmte Körperbilder eingesetzt werden, wie dies etwa durch die groteske Umkehrung der Verhältnisse in Salomo Friedlaenders *Der operierte Goy* (1922) geschieht.

Eine weitere Auffälligkeit in den analysierten Texten besteht darin, dass das Thema der jüdischen Assimilation immer wieder mit dem Thema des gemeinsamen Mahles verbunden wird, das entweder als Mittel der Verbindung oder des Ausschlusses fungiert. Damit wird nicht nur erneut ein groteskes Motiv aufgegriffen, sondern auch auf die Bedeutung von Assimilation in ihrem biologischen Sinne als Nahrungsaufnahme angespielt. Verschlingen und Ausspeien werden als *die* zwei Möglichkeiten im Umgang mit dem Fremden präsentiert. Die Frage, ob Juden Teil der deutschen Gesellschaft werden können, wird mit dem Thema körperlicher Aufnahme oder Ausscheidung verbunden und so abermals auf einer materiellen Ebene ausgehandelt. In diesem Kontext werden in den untersuchten Texten auch immer wieder Fantasien kannibalistischer Triebe bei Juden wach, die in Zusammenhang mit den Ritualmordanschuldigungen stehen, die Juden unter anderem unterstellen, christliches Blut für ihre religiösen Rituale zu benutzen. Die Fixierung auf vermeintlich ›rassen- oder volkspezifisches Blut‹ und dessen ›Reinhaltung‹ ist ebenfalls ein Kennzeichen von Texten, die mit dem Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ arbeiten; die gefürchtete Vermischung wird immer wieder in Form einer Blutvermischung – sei es durch die medizinische Operation der Transfusion oder durch sexuellen Kontakt – imaginiert.

Ein großer Teil der Arbeit ist der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Vorstellung einer besonderen Schauspielbegabung und Theateraffinität der Juden gewidmet, wie sie prominent etwa bei Nietzsche in den Überlegungen *Vom Probleme des Schauspielers* (1887) formuliert wird. Die Vorstellung von der besonderen Schauspiel-Neigung oszil-

liert zwischen zwei Extremen: Die im Rahmen des Drama-Genres der Lokalposse entwickelte Figur des ›Salonjuden‹ wird darüber definiert, dass sie stets an ihrem Assimilationsanspruch scheitert. Sie fällt im Laufe der Stücke immer wieder in die – anhand stereotyper Züge ihres Verhaltens, ihrer Sprache und Körperhaltung ablesbare – ›jüdische Natur‹ zurück, womit eine eindeutig sichtbare Grenze zwischen Juden und Deutschen bzw. Christen (re-) etabliert wird. Doch die lächerliche Figur des an seinen Nachahmungen deutscher Kultur scheiternden jüdischen Assimilanten wird vor dem Hintergrund des fortschreitenden Assimilationsprozesses zum Topos ›des Juden‹ als perfekter Schauspieler transformiert, der als Bedrohung für die deutsche Nationalgemeinschaft konstruiert wird. Der antisemitische Diskurs wandelt sich dadurch allerdings nur bedingt, denn wie gezeigt bleiben beide Stereotype nebeneinander bestehen.

Der Pojaz, Hauptfigur des gleichnamigen 1905 erschienen Romans von Karl Emil Franzos, bewegt sich etwa zwischen den beiden genannten Stereotypen. Die Darstellung eines jüdischen Schauspielgenies kann allerdings auch als Einspruch gegen das antisemitische Postulat eines mangelnden Kunstvermögens der Juden gelesen werden. Durch sein überragendes Nachahmungstalent ist ›der Pojaz‹ scheinbar auch ein hoffnungsvoller Kandidat für die Erreichung des Assimilationsziels, der Anpassung an die deutsche Bevölkerung. Gleichzeitig nähert er sich aber dem Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ an, das im antisemitischen Diskurs als Begründung für das schauspielerische Talent von Juden herhalten muss.

Während der Pojaz, mit dem Talent zum perfekten Schauspieler ausgestattet, am bürgerlichen Illusionstheater erscheint, wird im Rahmen von Dissimilationsprozessen nach 1900 für viele jüdische Intellektuelle das jiddische Schauspiel interessant, welches gerade nicht auf der Herstellung einer solchen theatralen Illusion beruht, sondern diese gerade durch übertriebene Gestik und Mimik, Vermischung verschiedener Genres, Musik- und Tanzeinlagen sowie Interaktion mit dem Publikum bricht. Auch Kafka zeigte sich vom jiddischen Theater fasziniert. Seine Erzählung *Ein Bericht vor einer Akademie* (1907) wurde im Kontext dieser Arbeit als Reflexion auf dieses körperbetonte, ›niedere Theater‹ gelesen. Die ›Nachahmungen‹ des ›gewesenen Affen‹ Rotpeters, die

dieser im Rahmen von Varietévorstellungen zum Besten gibt, entspringen jedoch keinem insbesondere den Primaten zugeschriebenen Imitationstrieb, sie stellen nur einen ›Ausweg‹ aus der Gefangenschaft dar; sie beginnen also gerade mit dem Ende von Rotpeters Affen-Daseins. Das kann als satirische Referenz auf die antisemitischen Vergleiche von Juden mit Affen bezogen werden, die neben der Dehumanisierung auf die Verunglimpfung von Juden als geistlose Nachahmer abzielten.

Wie gezeigt wurde, findet die ›jüdische Mimikry‹ als Form von Identitätsverlust auch in (kultur-)zionistische Schriften Eingang. ›Mimikry‹ bezeichnet in diesem Kontext ein – insbesondere angesichts des vorherrschenden Antisemitismus – verfehltes Assimilationsbemühen, das letztlich in den Verlust der jüdischen Eigenheit mündet. Im Kontext der Konstruktion einer nationalen jüdischen Identität wird die radikale Abwendung von dieser Mimikry – die etwa Theodor Lessing als Ausdruck ›jüdischen Selbsthasses‹ brandmarkt – und eine Rückbesinnung auf jüdische Wurzeln gefordert, nun nicht mehr im Sinne eines religiösen Unterscheidungsmerkmals, sondern eines säkular verstandenen Nationalcharakters, proklamiert.

In der Analyse des Romans *Der Pojaz* (1905) wurde unter anderem gezeigt, dass die ›Entkörperung‹ Senders im Zuge seines Assimilationsprozesses an die deutsche Kultur als symbolischer Ausdruck für die Krise des Projekts der jüdischen Aufklärung Ende des 19. Jahrhunderts gelesen werden kann. Der künstlerische Durchbruch Rotpeters – eine der wenigen erfolgreichen Künstlerfiguren in Kafkas Werk – in *Ein Bericht für eine Akademie* beruht dagegen zuletzt auf seiner körperlichen Markierung als ›Anderer‹. Auf der Varietébühne kann dadurch als Nachahmung erscheinen, was bei näherer Betrachtung die Ausführung ›typisch‹ menschlicher Handlungen ist. Anders als im Illusionstheater wird hier nicht durch ›Natürlichkeit‹ der Nachahmung ›Wirklichkeit‹ oder ›Wahrheit‹ auf der Bühne inszeniert, sondern der Anschein eines bloßen Nachahmungscharakters von Verhalten und Handlung wird als Effekt von (körperlichen, biologischen) Grenzziehungen hergestellt. Die Kunst des ›gewesenen Affen‹ – und vielleicht gilt das generell für eine aus einer Minderheitenposition geschaffene Kunst – wird aus hegemonialer Perspektive stets als ›Nachahmung‹ identifiziert werden, weil ihre Träger als in irgendeiner Form abweichend wahrgenommen werden. Solche Abweichungen werden im Laufe des 19. Jahrhunderts

schließlich zunehmend biologisch und damit meist auch körperlich bestimmt. Im Gegensatz zum jiddischen Theater wird in Kafkas Erzählung die theatrale Illusion nicht etwa durch übertriebene Gestik und expressive Mimik durchbrochen, sondern mühsam erarbeitete Ausführung von Alltagshandlungen werden publikumswirksam als theatrale Illusion inszeniert und damit verfremdet. Das Ausstellen der Kreatürlichkeit der Körper zerstört aber in beiden Fällen gerade den Eindruck der Natürlichkeit und macht im Falle Rotpeters eine eindeutige Grenzziehung zwischen Mensch und Tier fragwürdig.

Abschließend lässt sich feststellen, dass die vorgestellte ›jüdische Mimikry‹ die in der abendländischen Geschichte schon immer mit Skepsis belegten Aspekte von Mimesis umfasst: Sie nimmt die negativen Konnotationen auf, die dem Terminus seit Platon anhaften, der die Mimesis als verdoppelnde Nachahmung konzipiert und so den Begriff »von der Tradition des Ausdrucksvermögens [trennt] und [...] ihn auf die Seite der Täuschung und des Scheins [drängt]«. ⁶ Die Zuschreibung eines besonderen mimetischen Vermögens verweist auch darauf, dass Juden und Jüdinnen in der antisemitischen Imagination gefährliche grenzüberschreitende Qualitäten und eine Tendenz zur Vermischung zugeschrieben werden, die zu einer Veruneindeutigung von klaren Unterscheidungen und Kategorien, essenzialistischen Identitäts- und Zugehörigkeitskategorien führen können. Das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ hat deshalb Bedrohungspotenzial, weil es essenzialistische Identitätskonzepte und für die abendländische Kultur wesentliche Dichotomien unterläuft: innen/außen, Schein/Sein, männlich/weiblich, Körper/Seele, Buchstabe/Geist, Organismus/Mechanismus, Totes/Lebendiges, Schöpfung/Reproduktion, Original/Kopie, Tier/Mensch, Tiefe/Oberfläche. Genau diese der ›jüdischen Mimikry‹ zugeschriebenen grenzüberschreitenden Eigenschaften können aber auch wieder in Texten, die gegenüber dem dichotomen Denken kritisch eingestellt sind, im Sinne einer gegenläufigen Strategie nutzbar gemacht werden. Als Gegenkonzepte zu ›Täuschung‹ und ›Imitation‹ können Verwandlung, Transformation und Performativität ins Feld geführt werden, die auf die prinzipielle Infragestellung essenzialistischer Identitätsbegriffe,

6 Becker [u.a.], *Einleitung*, S.10.

Authentizitäts- und Originalitätsvorstellungen abzielen. Durch die Assoziation von ›jüdischer Mimikry‹ mit Täuschung und Betrug bleiben solche Strategien allerdings notwendig prekär.

Dass die Untersuchung der ›jüdischen Mimikry‹ mit dem Zivilisationsbruch der Shoah und dem Ende der Nazi-Herrschaft hier ein Ende findet, hat inhaltliche Gründe. Die Verwendung des Begriffs Mimikry in Zusammenhang mit Anpassungsprozessen gesellschaftlicher und ethnischer Minderheiten ist heute sehr unüblich. In der Soziologie hat sich hier der Begriff ›Assimilation‹ anstelle von ›Mimikry‹ durchgesetzt.⁷ Die Begriffe ›Mimikry‹ und ›Assimilation‹, welche beide eine biologische Grundierung aufweisen, sind laut Cha im Laufe ihrer Geschichte beinahe synonym verwendet worden. Doch übernommen wurde nur der Begriff der ›Assimilation‹. »[D]ie Entstehung des szientistischen Mythos der Humanmimikry«, bei dem es sich um eine Vorstellung der menschlichen Anpassung und Angleichung handelt, hat laut Cha »eine Reihe von wissenschaftlichen Fiktionen und kulturellen Fantasien« hervorgebracht. Die Entwicklung und Ausformulierung dieses Mythos »liegt vor der soziologischen Erforschung der Anpassung und markiert einen Übergang von einem präwissenschaftlichen zu einem wissenschaftlichen Stadium.«⁸ Dass sich in der Soziologie der Begriff der ›Assimilation‹ durchsetzen konnte, hängt – wie Cha vermutet – wohl mit der pejorativen Färbung des Begriffs Mimikry und seiner Assoziation mit Lüge, Betrug, Fälschung und Täuschung zusammen.⁹ Einerseits leisten diese negativen Konnotationen »einem Freund-Feind-Denken Vorschub«, wie insbesondere in der Analyse von Carl Schmitts Artikel *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist* (1933) deutlich wurde. Außerdem entzieht sich der Verdacht der ›Mimikry‹ der empirischen Beweisbarkeit, weil sie zumeist eine schlichte Setzung bleibt und sich gerade darüber definiert, dass sie sich ihrer ›Aufdeckung‹ entzieht. Wird der Begriff ›Mimikry‹ dennoch eingesetzt, um im wissenschaftlichen Kontext gesellschaftliche Phänomene zu beschreiben – was in neuerer Zeit etwa in politikwissenschaftlichen Analysen der *Neuen Rechten* geschieht, wie Mathias

7 Vgl. Cha, *Humanmimikry*, S. 289.

8 Ebd., S. 291.

9 Vgl. ebd., S. 295.

Brodkorb gezeigt hat –, dann wird »das Feld der Wissenschaft verlassen und das der Politik betreten, ohne jedoch das äußere Gewand der Wissenschaft abzulegen.«¹⁰

Die Thematik der ›jüdischen Mimikry‹ ist mit dieser Arbeit sicher nicht erschöpfend behandelt. Es ließen sich diverse Fragestellungen formulieren, welche die weitere Verarbeitung von – der ›Mimikry‹ entsprechenden – Vorstellungsinhalten in literarischen und/oder (kultur-) theoretischen Texten betreffen und an das vorliegende Projekt anschließen. Interessant wäre es etwa, der Frage nachzugehen, ob die umfangreiche Beschäftigung mit Mimesis und mimetischen Phänomenen in philosophischen und kunsttheoretischen Texten bei Erich Auerbach, Walter Benjamin¹¹ und Theodor Adorno in irgendeiner Weise auf das Stereotyp der ›jüdischen Mimikry‹ und die verbreitete Assoziation von Juden mit Nachahmungspraktiken bzw. Mimikry zwischen 1800 und 1945 bezogen werden kann.

Eine mögliche Fortsetzung des Projekts ist die Untersuchung einer ›Umkehr‹ der ›jüdischen Mimikry‹ in der Literatur nach 1945. Eine solche Erweiterung ist bereits in Nike Thurns Monografie *Falsche Juden* (2015) geleistet worden, wenn auch ohne explizite Rekurrenz auf den Begriff der ›jüdischen Mimikry‹. Sie behandelt Werke wie Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* (1977), Irene Disches *Eine Jüdin für Charles Allen* (1989) und Martin Walsers *Kaschmir in Parching* (1992), in denen Nicht-Juden bzw. Nicht-Jüdinnen versuchen, als Juden bzw. Jüdinnen ›durchzugehen‹, also das ›passing‹ in der dem Mimikry-Stereotyp entgegengesetzten Richtung vollzogen wird. Die Protagonisten verschaffen sich durch ihre angenommene jüdische Identität den Status eines Opfers des Nationalsozialismus, was für sie in der je spezifischen Situation mit Vorteilen verbunden ist. In *Der Nazi & der Friseur* gibt sich sogar ein Täter des Nationalsozialismus als eines seiner eigenen Opfer aus, um der Bestrafung für seine Verbrechen zu entgehen. Schließlich stellt auch die Untersuchung der Verwendung des Begriffs ›Mimikry‹ im Kontext poststrukturalistischer Theoriebildung ein For-

¹⁰ Brodkorb, *Verstehen*, S. 62.

¹¹ Für Walter Benjamin hat das Jay Geller bereits teilweise geleistet, vgl. Geller, *Jewish Question*, S. 256–302.

schungsdesiderat dar. In Anschluss an den Psychoanalytiker Jacques Lacan wird der Begriff ›Mimikry‹, wie in der Einleitung thematisiert, in den *gender* und *postcolonial studies* aufgenommen, um dessen subversiven Elemente in Bezug auf fixierte, essenzialistische Identitätswürfe stark zu machen. Die Negativ-Assoziationen der Täuschung und Simulation werden hier positiv umgewertet und die Mimikry wird als eine Strategie, die normative Kategorien wie *sex* und *race* zu verunsichern vermag, in den Dienst der gesellschaftlich marginalisierten Anderen gestellt. In diesem Kontext wird jedoch fast nie auf die historische Dimension des Begriffes ›Mimikry‹ eingegangen; ein Manko, das auch die ebenfalls ursprünglich biologischen Kategorien ›Hybridität‹ und ›Assimilation‹ betrifft. Daraus ergibt sich eine gewisse »Spannung zwischen der poststrukturalistischen Kritik an deterministischen Identitätskonstruktionen und den von ihr verwendeten Begriffen [...], deren biologische Konnotationen die Existenz einer natürlichen Identität zumindest suggerieren«,¹² wie Cha richtig konstatiert. Eine Historisierung von Begriffen und Metaphern, vor allem in Hinsicht auf die prekäre Begriffsgeschichte der ›Mimikry‹, bleibt daher ein Forschungsdesiderat.

Auf Juden und Jüdinnen findet der Begriff ›Mimikry‹ auch in der poststrukturalistischen Theorie keine Anwendung. Schon aufgrund der Diskreditierung, insbesondere des biologistisch gefärbten nationalsozialistischen Vokabulars, spielt der Begriff der ›jüdischen Mimikry‹ bzw. die Anwendung des Terminus ›Mimikry‹ auf die Gruppe der Juden im mehrheitsgesellschaftlichen öffentlichen wie wissenschaftlichen Diskurs nach 1945 so gut wie keine Rolle mehr. Das heißt jedoch nicht, dass entsprechende Vorstellungsinhalte völlig verschwunden sind. Wenn Verschwörungstheorien Konjunktur haben, führt das zumeist auch zur Entstehung von Fantasien eines ›unsichtbaren Feindes‹, der seinen Einfluss durch raffinierte Strategien vor den Augen der Öffentlichkeit verbirgt und aus dem Hintergrund die Fäden zieht. Die paranoiden, antisemitischen Fantasien, aus welchen sich das Stereotyp historisch speist, sind also längst nicht überwunden, auch wenn der Begriff der ›jüdischen Mimikry‹ selbst in Vergessenheit geriet.

12 Cha, *Humanmimikry*, S.295.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und historische Quellen

- Arnim, Achim von: *Die Versöhnung in der Sommerfrische*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Roswitha Burwick und Jürgen Knaack [u. a.] Bd.3 *Sämtliche Erzählungen 1802–1817*. Frankfurt a. M. 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 55), S. 541–610.
- Bates, Henry Walter: *Contributions to the Insect Fauna of the Amazon Valley. Lepidoptera: Heliconidae*. In: Transactions of the Linnean Society London 23 (1862), S. 495–566. Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015006847746> (Zugriff: 24.10.2020).
- Bartels, Adolf: *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft. Eine gründliche Erörterung*. Leipzig 1925. Permalink: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/urn/urn:nbn:de:hebis:30:1-180558> (Zugriff: 02.09.2020).
- Bergius, Carl Julius: *Geschichte des Preussischen Papiergeldes*. In: Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft 26 (1870), S. 225–260. Permalink: <https://www.jstor.org/stable/40735094> (Zugriff: 25.04.2021).
- Birnbaum, Nathan: *Noch einmal West- und Ostjudentum*. In: Ders.: *Um die Ewigkeit. Jüdische Essays*. Berlin 1920 (Ursprüngl. abgedruckt in Freistatt Aug. und Okt. 1913 sowie Jan. und Apr. 1914), S. 91–125.
- Blüher, Hans: *Secessio Judaica. Philosophische Grundlegung der historischen Situation des Judentums und der antisemitischen Bewegung*. Potsdam 1922.
- Busch, Wilhelm: *Die fromme Helene*. In: Ders.: *Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Friedrich Bohne Bd. 2. Hamburg 1959, S. 204–206.
- Darwin, Charles: *On the Origin of Species by the Means of Natural Selection, or: the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. 4. Aufl., London 1866, URL: http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1866_Origin_F385.pdf (Zugriff: 24.10.2020). Alternativ Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hwxkp8> (Zugriff: 24.10.2020).
- Darwin, Charles: *On the Origin of Species by the Means of Natural Selection, or: the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. 1. Aufl., London 1859, URL: <http://darwin-online.org.uk/converted/>

- pdf/1859_Origin_F373.pdf (Zugriff: 24.10.2020). Alternativ Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hwkp8> (Zugriff: 24.10.2020).
- Darwin, Charles: *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the Years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. Journal and remarks. 1832–1836.* London 1839.
- Diderot, Denis: *Das Paradox über den Schauspieler.* In: Ders.: *Ästhetische Schriften* Bd. 2. Berlin/Weimar 1968, S. 481–538.
- Eisenmenger, Johann Andreas: *Entdecktes Judentum der Gründlicher und wahrhafter Bericht, welchergestalt die verstockte Juden die hochheilige Drey-Einigkeit, Gott Vater, Sohn und Heil. Geist erschrecklicher Weise lästern und verunehren, die Heil. Mutter Christi verschmähen, das Neue Testament, die Evangelisten und Aposteln, die Christliche Religion spöttisch durchziehen, und die gantze Christenheit auff das äusserste verachten und verfluchen: dabei noch viel andere, bißhero unter den Christen entweder gar nicht oder nur zum Theil bekannt gewesene Dinge [...] in zweyen Theilen verfasset, deren jeder seine behörige, allemal von einer gewissen Materie außführlich handelnde Capitel enthält; allen Christen zur treuhertzigen Nachricht verfertiget und mit vollkommenen Registern versehen* Bd. 1. Königsberg 1711. Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10688859-7> (Zugriff: 25.04.2021).
- Ewers, Hanns Heinz: *Zum Epilog. Ein paar Worte des Herausgebers.* In: Panizza, Oskar: *Visionen der Dämmerung.* Einleitung von Hannes Huch und 16 Bildern von P. Haase. München/Leipzig 1914, S. 375–380. Permalink: <https://www.worldcat.org/title/visionen-der-dammerung/oclc/1102239006> (Zugriff: 03.07.2021)
- Fontane, Theodor: Brief an Maximilian Harden vom 22.07.1895. In: *Merkur* 10 (1956), S. 1094–1095.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik* Bd. 1. Leipzig 1788.
- Frank, Hans: *Ansprache des Reichsministers Hans Frank.* In: Schmitt, Carl und Nationalsozialistischer Rechtswahrerbund (Hrsg.): *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist. Ansprachen, Vorträge und Ergebnisse der Tagung der Reichsgruppe*

- Hochschullehrer des NSRB am 3. und 4. Oktober 1936* (Das Judentum in der Rechtswissenschaft Bd.1). Berlin 1936, S.7–13.
- Franzos, Karl Emil: *Namensstudien*. Neudr. der Fassung von 1888. Hannover 2010.
- Franzos, Karl Emil: *Der Pojaz. Eine Geschichte aus dem Osten*. Hamburg 1994.
- Franzos, Karl Emil: *Mein Erstlingswerk. ›Die Juden von Barnow‹*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Geschichte des Erstlingswerks. Selbstbiographische Aufsätze*. Stuttgart [u. a.] 1894, S. 213–240.
- Franzos, Karl Emil: *Moritz Rappaport*. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums 56 Nr. 41 (7.10.1892), S. 483–486; Nr. 43 (21.10.1892), S. 510–512; Nr. 44 (18.10.1892), S. 520–522; Nr. 46 (18.11. 1892), S. 546–548; Nr. 47 (18.11.1892), S. 558–560.
- Franzos, Karl Emil: *Aus Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa*. Bd.1. *Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*. Leipzig 1876.
- Freigedank, S. K. [d.i. Karl]: *Das Judentum in der Musik*. In: Neue Zeitschrift für Musik 33 Nr. 19 (03.09.1850), S.101–107 und Nr. 20 (06.09.1850), S.109–112.
- Frenzel, Karl: *Das ›Moderne‹ in der Kunst*. In: Ders.: *Neue Studien*. Berlin 1868, S.1–25.
- Friedlaender, Salomo: *Contre Cœur*. In: Ders.: *Prosa*, hrsg. v. Hartmut Geerken Bd. 1 *Ich verlange ein Reiterstandbild. Grottesken und Visionen*. München 1980, S.159–161.
- Friedlaender, Salomo: *Experiment Mensch. Friedlaender/Mynona Brevier*, hrsg. v. Detlef Thiel. Herrsching 2014 (Friedlaender/Mynona Studien Bd.1), S.245–247.
- Friedlaender, Salomo: *Fingerzeig zur Wiederbelebung der Metaphysik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Hartmut Geerken und Detlef Thiel Bd.2 *Philosophische Abhandlungen und Kritiken 1896–1946*. Teil 1. Herrsching 2006, S.134–142.
- Friedlaender, Salomo: *Mynona*. In: Der Einzige 1 (01.11.1919) H. 27/28, S.326–327.
- Friedlaender, Salomo: *Schöpferische Indifferenz*. München 1918.

- Friedrich, Gerhard: *Die Juden und ihre Gegner. Ein Wort zur Beherzigung für Wahrheitsfreunde, gegen Fanatiker*. 2. verb. u. verm. Aufl., Frankfurt a.M. 1816.
- Fritsch, Theodor: *Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*. 31. völlig neu bearb. Aufl., Leipzig 1932.
- Goebbels, Joseph: *Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*. München 1941.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Ders.: *Werke* [Hamburger Ausgabe] hrsg. v. Erich Trunz Bd.7 *Romane und Novellen*. Bd.2. München 1950.
- Golant, N.: *Der Bankerott der Assimilations-Bestrebungen in Russland*. In: *Die Welt*. Zentralorgan der Zionistischen Bewegung 6 Nr. 24 (13.06.1902), S.1f.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Birke Joachim und Philip. M. Mitchell Bd. 6.1 *Erster allgemeiner Theil*. Berlin/New York 1973 (Ausgaben deutscher Literatur des xv. bis xviii. Jahrhunderts 39).
- Grattenauer, Carl Wilhelm Friedrich: *Erklärung an das Publikum über meine Schrift: Wider die Juden*. 3. Aufl., Berlin 1803.
- Grattenauer, Karl Wilhelm Friedrich: *Ueber die physische und moralische Verfassung der heutigen Juden. Stimme eines Kosmopoliten*. Germanien [d.i. Leipzig] 1791.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. 16Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, URL: www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=scheidekunst (Zugriff: 15.03.2019).
- Hanslick, Eduard: ›*Die Meistersinger*‹. *Von Richard Wagner*. In: *Neue Freie Presse* Nr. 1977 (01.03.1870), S. 1f. ; Nr. 1978 (03.03.1870), S. 1f.
- Hanslick, Eduard: *Richard Wagner's ›Judenthum in der Musik‹*. In: *Neue Freie Presse* Nr. 1626 (09.03.1869) S. 1-3.
- Hanslick, Eduard: *Richard Wagner's ›Meistersinger von Nürnberg‹*. In: *Neue Freie Presse* Nr. 1371 (26.06.1868), S. 1f.; Nr. 1372 (27.06.1868), S. 1-3; Nr. 1373 (26.06.1868) S. 1f.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Ders.: *Werke*, hrsg. v. Eva Moldenhauer Bd.15. 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1993.
- Heine, Heinrich: *Shakespeares Mädchen und Frauen und kleinere Literaturkritische Schriften*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* [Düsseldorfer Ausgabe], hrsg. v. Jan-Christoph Hauschild Bd. 10. Hamburg 1993.
- Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. In: Ders.: *Werke*, hrsg. v. Martin Bollacher [u. a.] Bd.1 *Frühe Schriften 1764–1772*. Frankfurt a.M. 1985, S.695–810.
- Herder, Johann Gottfried: *Bekehrung der Juden*. In: Ders. (Hrsg.): *Adras-tea* Bd. 4 *Erstes Stück*. Leipzig 1802, S.142–152.
- Heuser, Werner: *Köpfe. Elf Holzschnitte von Werner Heuser mit einem Vorwort von Mynona. Galerie Alfred Flechtheim* (Ausgaben der Galerie Flechtheim Mappe 9). Berlin [u.a.] 1921.
- Hiemer, Ernst: *Der Giftpilz. Ein Stürmerbuch für Jung u. Alt. Erzählungen*. Mit Bildern von Fips [d.i. Philipp Rupprecht]. Nürnberg 1938.
- Hundt-Radowsky, Hartwig von: *Judenspiegel. Ein Schand- und Sittengemälde alter und neuer Zeit*. Würzburg 1819. Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10570479-7> (Zugriff: 11.11.2021).
- Iffland, August Wilhelm: *Fragmente über die Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen von August Wilhelm Iffland, Schauspieler zu Mannheim*. Gotha 1785.
- Iffland, August Wilhelm: *A. W. Ifflands Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde. Zweites Bändchen. Mit vier Kupfern*. Berlin 1815.
- Kafka, Franz: *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jürgen Born. Frankfurt a.M. 1990–2005.
- Kafka, Franz: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jürgen Born [u.a.]. Frankfurt a.M. 2002.
- Kafka, Franz: *Briefe 1902-1924*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod Bd.7. Frankfurt a.M. 1966.
- Kant, Immanuel: *Die Metaphysik der Sitten*. In: *Kants Werke*, hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften Bd. 6. Berlin 1968, S.203–494.

- Kant, Immanuel: *Kritik der Urtheilskraft*. In: *Kants Werke*, hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften Bd. 5. Berlin 1968, S.165–486.
- Kirby, William und Spence, William: *An introduction to entomology or elements of the natural history of insects*. London 1816–1817. Permalink: <https://www.worldcat.org/oclc/969497974> (Zugriff vom 24.10.2020).
- Kirchner, Anton: *Geschichte der Stadt Frankfurt a. M.* 2 Bde. Frankfurt a. M. 1807 und 1810.
- Kreowski, Ernst und Fuchs, Eduard: *Richard Wagner in der Karikatur*. Berlin 1907.
- Lavater, Johann Casper: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* Bd.2 *Zweyter Versuch*. Leipzig/Winterthur 1776.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Grundwahrheiten der Philosophie (Monadologie)*. Frankfurt a.M. 1962.
- Lessing, Theodor: *Der jüdische Selbsthass*. München 1984.
- Lessing, Theodor: *Theater=Seele. Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst*. Berlin 1907.
- Mandelstamm, Max: *Eine Ghattostimme über den Zionismus*. In: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum 1 (08.1901) H. 8, Sp. 585–593.
- Mann, Thomas: *Werke – Briefe – Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Heinrich Detering [u. a.] Frankfurt a. M. 2002–2011.
- Mann, Thomas: *Briefe an Otto Grautoff (1894–1901) und Ida Boy-Ed (1903–1928)*. Frankfurt a. M. 1975.
- Mann, Thomas: *Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem ›Literatur-Essay‹*. In: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, hrsg. v. Paul Scherrer und Hans Wysling. München/Bern 1967 (Thomas-Mann-Studien Bd.1), S.123–233.
- Mann, Thomas: *Briefe aus den Jahren 1937–1947*, hrsg. v. Erika Mann. Reutlingen 1963.
- Menzel, Wolfgang: *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit* Bd.3. Stuttgart [1859]. Permalink: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11342476-7> (Zugriff: 16.11.2021).
- Meyers Großes Konversations-Lexikon*. Leipzig 1909.

- Mynona [d.i. Friedlaender, Salomo]: *Der operierte Goj. Ein Seitenstück zu Panizza's operiertem Jud.* In: Ders.: *Trappistenstreik und andere Grottesken.* Freiburg im Breisgau 1922, S. 67–90.
- Mynona [d.i. Friedlaender, Salomo]: *Grotesk.* In: Kielmansegg, Wilhelm (Hrsg.): *Querschnitt durch 1921. Marginalien der Galerie Flechtheim.* Berlin [u. a.] 1922, S. 54–55.
- Nietzsche, Friedrich: *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, hrsg. v. D'Iorio, Paolo. Basierend auf: Colli, Giorgio und Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York 1967 und *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe.* Berlin/New York 1975, URL: <http://www.nietzsche-source.org/eKGWB> (Zugriff: 15.11.2021).
- o.V.: *Der Weltzionistentag in London.* In: Die Welt. Zentralorgan der Zionistischen Bewegung 5 Nr. 52 (27. 12.1901), S. 4.
- o.V.: *Assimilation.* In: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum 4 Nr. 10 (10.1904), Sp. 641–654.
- Panizza, Oskar: *Der Illusionsimus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung.* Leipzig 1895.
- Panizza, Oskar: *Der operirte Jud'.* In: Ders.: *Visionen. Skizzen und Erzählungen.* Leipzig 1893, S. 182–227. Permalink: <https://worldcat.org/oclc/1158276784> (Zugriff: 03.07.2021)
- Peckham, George Williams und Peckham Gifford, Elizabeth Maria: *Ant-like spiders of the family Attidae.* In: Occasional Papers of Natural History Society of Wisconsin 2 (1892), S. 1–84. Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.c052100960> (Zugriff: 24.10.2020).
- Peckham, George Williams: *Protective resemblances of spiders.* In: Occasional Papers of Natural History Society of Wisconsin 1 (1889), S. 61–113. Permalink: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.c045680252> (Zugriff: 24.10.2020).
- Pezzl, Johann: *Skizze von Wien H. 5.* Wien/Leipzig 1788.
- Rappaport, Moritz: *Bajazzo. Ein Gedicht.* Leipzig 1863.
- Rathenau, Walther: *Höre, Israel!* In: Schulte, Christoph (Hrsg.): *Deutschtum und Judentum. Ein Disput unter Juden aus Deutschland.* Stuttgart 1993, S. 28–39.
- Rosenberg, Alfred: *Wesen, Grundsätze und Ziele der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei.* 19. Aufl., München 1938.

- Rosenberg, Alfred: *Das Verbrechen der Freimaurerei. Judentum, Jesuitismus, Deutsches Christentum*. München 1921.
- Schiller, Friedrich: *Theoretische Schriften*. In: Ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. v. Dann, Otto [u. a.] Bd. 8. Frankfurt a M. 1992.
- Schlegel, Friedrich: *Charakteristiken und Kritiken I 1796–1801*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler Bd. 2 Abt. 1, kritische Neuausgabe. München [u. a.] 1967.
- Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen*. Hamburg 1933.
- Schmitt, Carl: *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist. Schlusswort auf der Tagung der Reichsgruppe Hochschullehrer des NSRB vom 3. und 4. Oktober 1936*. In: *Deutsche Juristenzeitung* 41 (1936), Sp. 1193–1199.
- Schmitt, Carl/Nationalsozialistischer Rechtswahrerbund (Hrsg.): *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist. Ansprachen, Vorträge und Ergebnisse der Tagung der Reichsgruppe Hochschullehrer des NSRB am 3. und 4. Oktober 1936* (Das Judentum in der Rechtswissenschaft Bd. 1). Berlin 1936.
- Schmitt, Carl: *Politische Romantik*. München [u. a.] 1925.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. v. Ludwig Schubart. Wien 1806.
- Schudt, Joachim: *Jüdische Merkwürdigkeiten vorstellend, was sich Denkwürdiges in den neuen Zeiten bey einigen Jahrhunderten mit den in alle 4 Theile der Welt, sonderlich durch Teutschland zerstreuten Juden zugetragen ; sammt einer vollständigen Franckfurter Juden-Chronik ; mit Kupfern und Figuren* Teil 2, 6. Buch. Frankfurt a.M. 1714–1717. Permalink: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10521411-9> (Zugriff: 13.11.2021)
- Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*, hrsg. v. René Weis (The Arden Shakespeare Third Series). London [u. a.] 2012.
- Sombart, Werner: *Die Juden und das Wirtschaftsleben*. Leipzig 1911. Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:15-0011-130546> (Zugriff: 24.10.2020).
- Spitzer, D.: *Kettenbriefe eines Wiener Spaziergängers. Ein Tag während der Weimarer Schreckenszeit*. In: *Neue Freie Presse* Nr. 4319 (03.09.1876), S. 1f.

- Spitzer, D.: *Wiener Spaziergänge*. In: Neue Freie Presse Nr. 5208 (03.09.1879), S. 1-5.
- Steig, Reinhold und Grimm, Herman: *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Mit zwei Porträts* (Achim von Arnim und die ihm nahe standen Bd. 3). Berlin 1904.
- Stoecker, Adolf: *Erste Rede*. In: Ders.: *Das moderne Judenthum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-sozialen Arbeiterpartei*. Berlin 1880, S. 4–20.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster Theil*. 3. Aufl., Frankfurt/Leipzig 1789.
- Uhlig, Theodor: *Zeitgemäße Betrachtungen VI. Außerordentliches*. In: Neue Zeitschrift für Musik 33.Nr. 7 (23.07.1850), S. 29–33.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen* 3. Theil. Abschn. 2, *Die Künste*. H. 5 *Die Dichtkunst*. Stuttgart 1857.
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd. 10. Leipzig 1888, S.324–375.
- Wagner, Richard: *Der Künstler und der Virtuos*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd.1. Leipzig 1871, S. 207– 222.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama, zweiter und dritter Theil*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd. 4. Leipzig 1872.
- Wagner, Richard: *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig 1869. Permalink: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599695-1> (Zugriff: 21.11.2021).
- Wallace, Alfred Russel: *Darwinism. An Exposition of the Theory of Natural Selection with some of its Applications*. London 1889. Permalink: [https://en.wikisource.org/w/index.php?title=Darwinism_\(Wallace\)&oldid=6227055](https://en.wikisource.org/w/index.php?title=Darwinism_(Wallace)&oldid=6227055)(Zugriff vom 24.10.2020).
- Wander, Karl Friedrich Wilhelm (Hrsg.): *Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk* Bd. 4. Leipzig 1876.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Neudr. der Fassung der 1. Aufl. von 1903. München 1997.
- Wrobel, Ignaz [d.i. Kurt Tucholsky]: *Oskar Panizza*. In: Tucholsky, Kurt: *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*, hrsg. v. Antje Bonitz [u. a.] Bd. 4. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 301–304.

- Young, Edward: *Gedanken über die Original-Werke*. Faksimiledruck der Ausg. v. 1760. Heidelberg 1977.
- Zedler, Johann Heinrich *Großes vollständiges Universallexikon der Wissenschaften und Künste [...]*. Leipzig/Halle 1731–1754 [Online-Version] URL: <https://www.zedler-lexikon.de/> (Zugriff vom 14.03.2019).

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften* Bd. 3. Frankfurt a. M. 1981.
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. 12. Frankfurt a. M. 1975.
- Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. Frankfurt a. M. 1974.
- Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a. M. 2003.
- Aichner, Herlinde: *Die Revolution von 1848 und die Frage der jüdischen Nationalität. L.A. Frankl und M. Rappaport*. In: Lengauer, Hubert und Kucher, Heinz Primus (Hrsg.): *Bewegung im Reich der Immobilität*. Wien [u. a.] 2001, S. 333–361.
- Anderson, Mark M.: ›[...] nicht mit großen Tönen gesagt‹. *On Theater and the Theatrical in Kafka*. In: *The Germanic Review* 78 (2003) H. 3, S. 167–176.
- Anderson, Mark: *Jewish Mimesis? Imitation and Assimilation in Thomas Mann's ›Walsungenblut‹ and Ludwig Jacobowski's Werther, der Jude*. In: *German Life and Letters* 49 (April 1996) H. 2, S. 193–204.
- Anderson, Mark: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. New York 1992.
- Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1982.
- Arkush, Allan: *Judaism as Egoism. From Spinoza to Feuerbach to Marx*. In: *Modern Judaism* 11 (1991) H. 2, S. 211–223.
- Asbeck, Hans: *Das Problem der literarischen Abhängigkeit und der Begriff des Epigonalen*. Bonn 1978.
- Aschheim, Steven E.: *Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience*. In: Malkin, Jeanette R. und Rokem, Freddie

- (Hrsg.): *Jews and the Making of the Modern Theater*. Iowa City 2010, S. 21–38.
- Aschheim, Steven E.: *Culture and Catastrophe. German and Jewish Confrontations with National Socialism and Other Crises*. New York 1996.
- Aschheim, Steven E.: *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800–1923*. Madison, WI. [u. a.] 1982.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Aumüller, Jutta: *Assimilation. Kontroversen um ein migrationspolitisches Konzept*. Bielefeld 2009.
- Baader, Benjamin [u. a.] (Hrsg.): *Jewish Masculinities: German Jews, Gender, and History*. Bloomington/Indianapolis 2012.
- Bachmann, Magdalena Maria: *Der Psychiater als Literat – der Literat als ›Psychopat‹ – der ›Psychopat‹ als Psychiater. Zu den Fallgeschichten des Falls Oskar Panizza. Mit einem Seitenblick auf Foucaults Hermaphroditismus*. In: Wegmann, Thomas und King, Martina (Hrsg.): *Fallgeschichte(n) als Narrativ zwischen Literatur und Wissen* (Innsbrucker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 84). Innsbruck 2016, S. 195–223.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M. 1995.
- Balke, Friedrich: *Die Figur des Fremden bei Carl Schmitt und Georg Simmel*. In: *Sociologia Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung* 30 (1992), S. 35–59.
- Barck, Karlheinz [u. a.] (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart 2000–2005.
- Bartl, Andrea: *Auf der Suche nach der ›neuen Bühne‹. Thomas Mann, Artur Kutscher und die Münchner Theateravantgarde*. In: *Thomas Mann. Jahrbuch* 21 (2008), S. 71–100.
- Bassermann-Jordan, Gabriele von: *Der Weg aus dem Käfig als Aufschwung zum Erhabenen? Konstruktion und Destruktion des Schiller'schen Humanitätsgedankens in Franz Kafkas Ein Bericht für eine Aka-*

- demie (1917). In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 57 (2013), S.228–250.
- Baudy, Gerhard: ›Kinderfresser‹. *Ein europäischer Topos zur Verunglimpfung des ›anderen‹*. In: Keck, Annette [u. a.] (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Tübingen 1999, S.257–272.
- Baudy, Gerhard: *Der kannibalische Hirte. Ein Topos der antiken Ethnographie in kulturanthropologischer Deutung*. In: Keck, Annette [u. a.] (Hrsg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Tübingen 1999, S.221–241.
- Bauer-Wabnegg, Walter: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen 1986.
- Bauer, Michael: *Oskar Panizza. Ein literarisches Porträt*. München 1984.
- Bauer, Roger: *Der Unpolitische und die Décadence*. In: Gockel, Heinz (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*. Frankfurt a. M. 1993, S.278–297.
- Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz*. Hamburg 2005.
- Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs Bd 1 Schauspielstile*. Leipzig 2012.
- Bayerdörfer, Hans-Peter und Fischer, Jens Malte: *Vorwort*. In: Diess. (Hrsg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Tübingen 2008 (Conditio Judaica Bd.70), S.1–20.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: *Judenrollen und Bühnenjuden. Antisemitismus im Rahmen theaterwissenschaftlicher Fremdheitsforschung*. In: Bergmann, Werner und Körte, Mona (Hrsg.): *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Berlin 2004, S.315–351.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: ›Harlekinade in jüdischen Kleidern‹? *Der szenische Status von Judenrollen zu Beginn des 19. Jahrhunderts*. In: Horch, Hans-Otto und Denkler, Horst (Hg.): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum ersten Weltkrieg Bd.2*. Tübingen 1989, S.92–117.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: *Das Bild des Ostjuden in der deutschen Literatur*. In: Strauss, Herbert A. und Hoffman, Christhard (Hrsg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München 1985, S.211–236.

- Beck, Evelyn Torton: *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*. Madison MKE./London 1971.
- Becker, Andreas [u. a.] (Hrsg.): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Schliengen 2008.
- Becker, Sabina: *Die ›bürgerliche Epopöe‹ im bürgerlichen Zeitalter. Zur kulturgeschichtlichen Fundierung des Bildungs- und Entwicklungsromans im 19. Jahrhundert*. In: Euphorion 101 (2007), S. 61–86.
- Bein, Alexander: ›Der jüdische Parasit‹. *Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage*. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 2 (1965) H. 2, S. 121–149.
- Benjamin, Walter: *Panizza*. In: Ders.: *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über die deutschsprachige Literatur*. Frankfurt a. M. 2007, S. 158–165.
- Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. 8 Bde. Berlin/New York 2008 – 2015.
- Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Der Hass gegen die Juden. Dimensionen und Formen des Antisemitismus*. Berlin 2008.
- Benz, Wolfgang: *Was ist Antisemitismus?* Bonn 2004.
- Benz, Wolfgang und Bergmann, Werner (Hrsg.): *Vorurteil und Völkermord: Entwicklungslinien des Antisemitismus*. Freiburg [u. a.] 1997.
- Berding, Hartmut: *Der Aufstieg des Antisemitismus im Ersten Weltkrieg*. In: Benz, Wolfgang und Bergmann, Werner (Hrsg.): *Vorurteil und Völkermord. Entwicklungslinien des Antisemitismus*. Freiburg im Breisgau [u. a.] 1997, S. 286–303.
- Bergmann, Werner und Wyrwa, Ulrich: *Antisemitismus in Zentraleuropa. Deutschland, Österreich und die Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Darmstadt 2011.
- Bergmann, Werner: *Geschichte des Antisemitismus*. München 2010.
- Bering, Dietz: *Der Name als Stigma: Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933*. Stuttgart 1988.
- Bernstein, Michael André: *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. Berkeley 1994 [Online-Version]. Permalink: ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3xonb2ns/ (Zugriff: 14.03.2019).
- Best, Otto F.: *Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit*. Frankfurt a. M. 1993.

- Bhabha, Homi K.: *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*. In: Desai, Gaurav Gajanan und Nair, Supriya (Hrsg.): *Postcolonialisms. An Anthology of Cultural Theory and Criticism*. Oxford 2005, S. 265–273.
- Biemann, Asher D.: *The Problem of Tradition and Reform in Jewish Renaissance and Renaissancism*. In: *Jewish Social Studies, New Series* 8 (2001) H. 1, S. 58–87.
- Bland, Kalman P.: *The Artless Jew*. Princeton 2000.
- Blome, Eva: *Reinheit und Vermischung. Literarisch-kulturelle Entwürfe von ›Rasse‹ und Sexualität (1900–1930)*. Köln [u. a.] 2011.
- Blödorn, Andreas und Marx, Friedhelm (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015.
- Blumenberg, Hans: ›Nachahmung der Natur‹. *Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*. In: Ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. München 2010, S. 55–103.
- Blyn, Robin: *From Stage to Page: Franz Kafka, Djuna Barnes, and Modernism's Freak Fictions*. In: *Narrative* 8 (2000) H. 2, S. 134–160.
- Boaz, Rachel E.: *In Search of ›Aryan Blood‹ Serology in Interwar and National Socialist Germany*. Budapest/New York 2012.
- Böhningk, Volker [u. a.]: *Achim v. Arnim ›Über die Kennzeichen des Judentums‹. Ein Kommentar*. Unveröffentlichtes Manuskript, o. O. 2006, URL: frontin.blogspot.de/images/Arnim_Endfassung_Web.pdf (Zugriff: 14.03.2019).
- Bonell, Andrew: *Shylock in Germany. Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis*. London [u. a.] 2008.
- Borchmeyer, Dieter: *Thomas Mann und Richard Wagner. Facetten einer ambivalenten Gefolgschaft*. In: *wagnerspectrum* 7 (2011) H. 2, S. 9–19.
- Borchmeyer, Dieter: *Wagner, Nietzsche und das Judentum*. In: Georg, Jutta und Reschke, Renate (Hrsg.): *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*. Berlin/Boston 2016, S. 215–234.
- Borchmeyer, Dieter: *Der Naturalismus und seine Ausläufer*. In: Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart Bd. 2*. Königstein/Ts. 1980, S. 153–233.
- Born, Jürgen (Hrsg.): *Kafka. Kritik und Rezeption zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M. 1979.

- Brandstetter, Gabriele: *Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik I. Virtuosen und Dilettanten. Verflechtungen von Künstlerszenen der Romantik*. In: Dies. und Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*. Würzburg 2011, S.14–25.
- Brandstetter, Gabriele und Neumann, Gerhard: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*. Würzburg 2011, S. 9–11.
- Braun, Christina von: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2012.
- Braun, Christina von: *Blut und Tinte*. In: Dies. und Wulf, Christoph (Hrsg.): *Mythen des Blutes*. Frankfurt a.M. 2007, S.344–362.
- Braun, Christina von: *Der Signifikant ›Jude‹. Oralität und Text in den drei Religionen des Buches*. In: Hegener, Wolfgang (Hrsg.): *Das unmögliche Erbe. Antisemitismus – Judentum – Psychoanalyse*. Gießen 2006, S.29–45.
- Braun, Christina von: *Einführung*. In: Dies. und Ziege, Eva Maria (Hrsg.): *Das ›bewegliche‹ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*. Würzburg 2004, S.11–42.
- Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich 2001.
- Bridgwater, Patrick: *Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 447–462.
- Brodkorb, Mathias: *Vom Verstehen zum Entlarven. Über ›neu-rechte‹ und ›jüdische Mimikry‹ unter den Bedingungen politisierter Wissenschaft*. In: Jahrbuch Extremismus & Demokratie 22 (2009), S. 32–64.
- Brown, Peter D. G.: *Oskar Panizza. His Life and Works*. New York [u. a.] 1983.
- Bruer, Albert: *Juden in Preußen 1750–1918. Emanzipation, Assimilation und Antisemitismus*. In: Schoeps, Julius H. [u. a.] (Hrsg.): *Moses Mendelssohn, die Aufklärung und die Anfänge des deutsch-jüdischen Bürgertums* (Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte 2005/2006 Bd.16). Hamburg 2005, S.15–52.
- Brunotte, Ulrike: *›All Jews are womanly, but no women are Jews.‹ The ›Femininity‹ Game of Deception: Female Jew, femme fatale Ori-*

- tale, and belle Juive*. In: Dies. (Hrsg.): *Orientalism, Gender and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*. Berlin [u. a.] 2015, S.195–220.
- Bucher, Max [u. a.] (Hrsg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifest und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880* Bd.2. Stuttgart 1975.
- Burger, Thorsten: ›brandmarken‹. *Einschreibungsverhältnisse des Körpers in Kafkas ›Kleiner Prosa‹*. Körper — Macht — Schrift. Univ. Diss., Würzburg 2004.
- Butler, Judith: *Imitation und Gender Insubordination*. In: Badmington, Neil und Thomas, Julia (Hrsg.): *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*. London/New York 2008, S.365–380.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 1990.
- Cardorff, Peter: *Friedlaender (Mynona) zur Einführung*. Hamburg 1988.
- Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925* (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Bd. 28). Würzburg 2005.
- Cha, Kyung-Ho: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München 2010.
- Chasson Erlich, Gloria: *Race and Incest in Mann's ›Blood of the Walsungs‹*. In: *Studies in 20th Century Literature*, 2 (1978) H. 2, S.113–126 Permalink: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1051> (Zugriff: 08.04.2021).
- Dahm, Annkatrin: *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum* (Jüdische Religion, Geschichte und Kultur Bd.7). Göttingen 2007.
- Dahlhaus, Carl: *19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* hrsg. v. Hermann Danuser Bd. 7. Laaber 2004.
- Därmann, Iris: *Die Tischgesellschaft. Zu einer Kulturwissenschaft und Philosophie*. In: Konersmann, Ralf (Hrsg.): *Das Leben denken – die Kultur denken*. Freiburg [u. a.] 2007, S.106–126.
- Darmaun, Jacques: *Thomas Mann, Deutschland und die Juden* (Conditio Judaica Bd. 40). Tübingen 2003.

- Dauss, Markus und Haekel, Ralf: *Einleitung*. In: Diess. (Hrsg.): *Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*. Würzburg 2009, S.7–33.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M. 1976.
- Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2002.
- Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988.
- Derrida, Jacques: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Wien 1986.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974.
- Detering, Heinrich: *Der Litterat. Inszenierung stigmatisierter Autorschaft im Frühwerk Thomas Manns*. In: Ansel, Michael [u.a.] (Hrsg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Berlin/New York 2009, S.191–206.
- Detering, Heinrich: ›Juden, Frauen, Literaten‹. *Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann*. Frankfurt a.M. 2000.
- Dickson, Sheila: *Der Fluß des Geldes in Arnims Werken*. In: Pape, Walter (Hrsg.): *Romantische Metaphorik des Fließens. Körper, Seele, Poesie* (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft Bd. 6). Tübingen 2007, S.55–69.
- Disselnkötter, Andreas und Albert, Claudia: ›Grotesk und erhaben in einem Atemzug‹ – *Kafkas Affe*. In: Euphorion 96 (2002), S.127–144.
- Donko, Kristian: ›L'homme copie‹. *Individualität und Imitation im 17. und 18. Jahrhundert*. München 2012.
- Dreyfus, Laurence: *Music and Motive in Thomas Mann's Wälsungenblut*. In: Gröner, Rüdiger (Hrsg.): *Resounding Concerns* (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London Bd. 8). München 2003, S.86–113.
- Dudenredaktion: *Die häufigsten Wörter in deutschsprachigen Texten* auf Duden Online, URL: <https://www.duden.de/sprachwissen/sprachratgeber/Die-häufigsten-Wörter-deutschsprachigen-Texten> (Zugriff: 26.02.2019).
- Dülmen, Richard: *Prolog*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Erfindung des Menschen. Schöpfungssträume und Körperbilder 1500–2000*. Wien [u.a.] 1998, S.3–22.
- Efron, John M.: *Medicine and the German Jews. A History*. New Haven [u.a.] 2001.

- Efron, John M.: *Defenders of the Race. Jewish Doctors and Race Science in Fin-de-Siècle Europe*. New Haven/London 1994.
- Ehlers, Katrin: *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im ›Theater auf dem Theater‹ (1899–1941)*. Münster [u. a.] 1997.
- Elsaghe, Yahya A.: ›Wie soll man sie nennen?‹ *Thomas Manns Erzählwerk ›nach Auschwitz‹*. In: Bogdal, Klaus-Michael (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart [u. a.] 2007, S. 111–129.
- Elsaghe, Yahya A.: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹*. München 2000.
- Emig, Christine: *Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann* (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur Bd. 1). Frankfurt a. M. 1998.
- Emig, Christine: ›Wagner in verjüngten Proportionen...‹. ›Wälsungenblut‹ als epische Wagner-Transkription. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 7 (1994), S. 169–185.
- Engel, Manfred und Auerochs, Bernd (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*/Stuttgart, Weimar 2010.
- Engelstein, Stefani: *Sibling Incest and Cultural Voyeurism in Günderode's ›Udohla‹ and Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹*. In: *German Quarterly* 77 (2004) H. 3, S. 278–299.
- Erb, Rainer und Bergmann, Werner: *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860*. Berlin 1989.
- Erdle, Birgit: ›Über die Kennzeichen des Judenthums‹. *Die Rhetorik der Unterscheidung in einem phantasmatischen Text von Achim von Arnim*. In: *German Life and Letters* 49 (April 1996) H. 2, S. 147–158.
- Ettinger, Albert: *Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater in seinem Leben und Werk* (Trierer Studien zur Literatur Bd. 15). Frankfurt a. M. [u. a.] 1988.
- Ewen, Jens: *Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne* (Thomas-Mann-Studien Bd. 54). Frankfurt a. M. 2014.
- Exner, Lisbeth: *Ein grotesker Humorist*. In: Kort, Pamela (Hrsg.): *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*. München [u. a.] 2003, S. 128–136.
- Exner, Lisbeth: *Fasching als Logik. Über Salomo Friedlaender/Mynona*. München 1996.

- Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology makes its object*. New York 1983.
- Fausser, Markus: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. München 1999.
- Féral, Josette: *Performance and Theatricality. The Subject Demystified*. In: Murray, Timothy (Hrsg.): *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor 1997, S. 289–300.
- Fetscher, Iring: *Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast 1943. ›Wollt ihr den totalen Krieg?‹* Hamburg 1998.
- Finkielkraut, Alain: *Der eingebildete Jude*. München/Wien 1982.
- Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 277–300.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel 1999.
- Fischer, Jens Malte: *Richard Wagner und seine Wirkung*. Wien 2013.
- Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners Das Judentum in der Musik. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt a.M./Leipzig 2000.
- Fischer, Malte: *Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*. In: Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur 3 (Phantastische Bibliothek Bd.17) (1978), S. 93–130.
- Fischer, Torben: ›Judenbilder‹ und ›literarischer Antisemitismus‹. *Bemerkungen zur Forschungsgeschichte*. In: *Judenbilder. Text + Kritik* 180 (2008), S. 115–124.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1973.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1971.
- Freddy, Raphael: *Sechstes Bild: ›Der Wucherer‹*. In: Schoeps, Julius H. und Schlör, Joachim (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft*. Augsburg 1999, S. 103–118.
- Freud, Sigmund: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. In: Mitscherlich, Alexander [u. a.] (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienaus-*

- gabe Bd. 9 *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Frankfurt a. M. 1974, S. 455–181.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Mitscherlich, Alexander [u. a.] (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe* Bd 4. *Psychologische Schriften*. Frankfurt a. M. 1970, S. 241-274.
- Freud, Sigmund: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben (Der kleine Hans)*. In: Mitscherlich, Alexander [u. a.] (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe* Bd. 8 *Zwei Kinderneurosen*. Frankfurt a. M. 1969, S. 9–122.
- Freud, Sigmund: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. In: Mitscherlich, Alexander [u. a.] (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe* Bd. 10 *Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M. 1969, S. 87–159.
- Freud, Sigmund: *Das Medusenhaupt*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Anna Freud Bd. 17 *Schriften aus dem Nachlass 1892–1838*. London 1955, S. 45–48.
- Fromm, Waldemar: *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*. Freiburg im Breisgau/Berlin 2006.
- Früchtel, Josef: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (Epistemata, Reihe Philosophie Bd. 28). Bamberg 1986.
- Frühwald, Wolfgang: *Antijudaismus in der Zeit der deutschen Romantik*. In: Horch, Hans Otto und Denkler, Horst (Hrsg.): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* Bd. 2 (Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung). Tübingen 1989, S. 72–91.
- Fulda, Daniel: *Einleitung*. In: Ders. und Walter Paper: *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg im Breisgau 2001, S. 7–50
- Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln [u. a.] 2001.
- Gamper, Michael: *Der Virtuose und das Publikum Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts*. In: Arburg, Hans-Georg von [u. a.] (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen 2006, S. 60–82.

- Garloff, Katja: *Kafka's Racial Melancholy*. In: Corngold, Stanley und Gross, Ruth V. (Hrsg.): *Kafka for the Twenty-First Century*. Rochester, NY 2011, S. 89–104.
- Garloff, Katja: *Figures of Love in Romantic Antisemitism: Achim von Arnim*. In: *The German Quarterly* 80 (2007) H. 4, S. 427–448.
- Geitner, Ursula: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992.
- Gelber, Mark H.: *Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis Gustav Freytag und Thomas Mann*. In: Moses, Stephane und Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*. Frankfurt a. M. 1986, S. 162–178.
- Geller, Jay: *Bestiarium Judaicum. Unnatural Histories of the Jews*. New York 2018.
- Geller, Jay: *The Other Jewish Question. Identifying the Jew and Making Sense of Modernity*. New York 2011.
- Geller, Jay: *Of Mice and Mensa: Antisemitism and the Jewish Genius*. In: *Centennial Review* 38 (1994), S. 361–385.
- Geller, Jay: *Blood Sin. Syphilis and the construction of Jewish Identity*. In: *Faultline. Interdisciplinary Approaches to German Studies* 1 (1992), S. 21–48.
- Gerhard, Anselm: *Richard Wagner und die Erfindung ›des Jüdischen‹ in der Musik*. In: John, Eckhard und Zimmermann, Heidi (Hrsg.): *Jüdische Musik? Fremdbilder, Eigenbilder*. Köln 2004, S. 33–51.
- Geulen, Christian: *Der Rassenbegriff. Ein kurzer Abriss seiner Geschichte*. In: Foroutan, Naika [u. a.] (Hrsg.): *Das Phantom ›Rasse‹. Zur Geschichte und Wirkungsmacht von Rassismus*. Wien [u. a.] 2018, S. 23–32.
- Gilman, Sander L.: *Die jüdische Nase: Sind Juden/Jüdinnen weiß? Oder: Die Geschichte der Nasenchirurgie*. In: Maisha, Maureen [u. a.] (Hrsg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005, S. 394–415.
- Gilman, Sander L.: *Zwölftes Bild. Der jüdische Körper*. In: Schoeps, Julius H. und Schlör, Joachim (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen*. Augsburg 1999, S. 167–169.

- Gilman, Sander L. und Zipes, Jack (Hrsg.) *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*. New Haven/London 1997.
- Gilman, Sander L.: *Freud, Identität und Geschlecht*. Frankfurt a. M. 1994.
- Gilman, Sander L.: *Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the ›Modern Jewess‹*. In: *The German Quarterly* 66 (1993) H. 2, S. 195–211.
- Gilman, Sander L.: *The Case of Sigmund Freud. Medicine and Identity at the Fin de Siècle*. London 1993.
- Gilman, Sander L.: *The Jew's Body*. New York/London 1991.
- Gilman, Sander L.: *Jewish Self-Hatred. Jewish Antisemitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore 1986.
- Gilman, Sander L.: *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca 1985.
- Githire, Njeri: *Cannibal Writes. Eating Others in Caribbean and Indian Ocean Women's Writings*. Urbana [u. a.] 2014.
- Gitschmann, Vera: *Epigonalität in der deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig 2009.
- Glaserapp, Gabriele von: *Aus der Judengasse. Zur Entstehung und Ausprägung deutschsprachiger Ghettoliteratur im 19. Jahrhundert (Conditio Judaica Bd. 11)*. Tübingen 1996.
- Gräfe, Thomas: *Antisemitismus in Deutschland 1815–1918. Rezensionen – Forschungsüberblick – Bibliographie*. Norderstedt 2016.
- Gray, Richard T.: *The Fourth Wall. Illusion and the Theater of Narrative in Franz Kafka's ›Ein Bericht für eine Akademie‹*. In: Tafazoli, Hamid und Gray, Richard T. (Hrsg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*. Bielefeld 2012, S. 103–130.
- Greiner, Bernhard: *Beschneidung des Herzens. Shylock – Abgrund und Transzendenz des Theaters*. In: Ders.: *Beschneidung des Herzens. Konstellationen deutsch-jüdischer Literatur*. München 2004, S. 31–49.
- Greiner, Bernhard: *Deutsche und jüdische ›Theatromanie‹. Theodor Lessings Theater=Seele zwischen Goethe und Kafka*. In: Ders.: *Beschneidung des Herzens. Konstellationen deutsch-jüdischer Literatur*. München 2004, S. 225–246.
- Greiner, Bernhard: *Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge. Wilhelm Meisters ›Aufgabe‹ der theatralischen Sendung*. In: *Euphorion* 83 (1989), S. 281–296.

- Griem, Julika: *Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000*. Berlin 2010.
- Grolik, Yvonne: *Musikalisch-rhetorische Figuren in Liedern Robert Schumanns*. Frankfurt a.M. 2002.
- Gross, Raphael: *Carl Schmitt und die Juden. Eine deutsche Rechtslehre*. Frankfurt a.M. 2000.
- Grözinger, Elvira: *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*. Berlin/Wien 2003.
- Gubser, Martin: *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*. Göttingen 1998.
- Gutjahr, Ortrud: *Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900*. In: Roebing, Irmgard (Hrsg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende* (Frauen in Geschichte und Gesellschaft Bd. 14). Pfaffenweiler 1989, S. 45–76.
- Gutknecht, Dieter: ›Von der Geberden=Kunst‹ (Mattheson). *Mimesis in der musikalischen Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: Siegmund, Bert (Hrsg.): *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein. 19.–21. Mai 2000. Döbel 2003, S. 85–93.
- HaCohen, Ruth: *The Music Libel Against Jews*. New Haven CT./London 2011.
- Hagedorn, Hans Christian: *Bildende Künstler als Leitfiguren bei Thomas Mann*. In: Mehring, Reinhard und Rossi, Francesco Luigi (Hrsg.): *Thomas Mann e le arti Nuove prospettive della ricerca. Thomas Mann und die Künste. Neue Perspektiven der Forschung*. Rom 2014, S. 37–70.
- Hahn, Marcus: *Geschichte und Epigonen. ›19. Jahrhundert‹, ›Postmoderne‹, Stifter – Bernhard*. Freiburg im Breisgau 2003.
- Hake, Thomas: *Theaterwelt und ›tiefes Reich‹. Beobachtungen zur Erzähl- und Bedeutungsstruktur von Thomas Manns Novelle Wälsungenblut*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 24 (1991) H. 4, S. 287–305.
- Halbach, Frank: *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*. München 2009.
- Happ, Julia S.: *Nietzsches décadence im Lichte unserer Erfahrung. Thomas Manns literarische Dekadenz im Wandel (›Wälsungenblut‹)*. In: Dies. (Hrsg.): *Jahrhundert(w)ende(n). Ästhetische und epochale Transfor-*

- mationen und Kontinuitäten 1800/1900* (Literatur Forschung und Wissenschaft Bd.19). Berlin/Münster 2010, S.179–208.
- Härtl, Heinz: *Romantischer Antisemitismus. Arnim und die ›Tischgesellschaft‹*. In: Weimarer Beiträge 33 (1987) H. 7, S.1159–1173.
- Head, Peter M.: *The Nazi quest for an Aryan Jesus*. In: Journal for the Study of the historical Jesus 2 (2004) H. 1, S. 55–89.
- Hebekus, Uwe: *Ästhetische Ermächtigung. Zum Politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne*. München 2009. Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092850-5> (Zugriff: 27.10.2020).
- Heiden, Anne von der: *Der unsichtbare Feind*. In: Geulen, Christian [u. a.] (Hrsg.): *Vom Sinn der Feindschaft*. Berlin 2002, S.184–205.
- Heil, Johannes: *›Antijudaismus‹ und ›Antisemitismus‹ – als Begriffe und Bedeutungsträger*. In: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 6 (1997), S.92–114.
- Heinrichs, Johannes: *Sprache Bd.3 Die Handlungsdimension. Psychologik der Sprechakte und Dialoganalyse (Pragmatik)*. In: Ders.: *Philosophische Semiotik* Teil 2. München [u. a.] 2008.
- Heldhuser, Urte: *›Maskerade‹ als ›weibliche Natur‹. Literatur und Geschlechterdiskurs um 1900*. In: Der Deutschunterricht 52 (2000) H. 2, S.15–26.
- Helfer, Martha B.: *The Word Unheard. Legacies of Anti-Semitism in German Literature and Culture*. Evanston, Illinois 2011.
- Hermund, Jost: *Nachwort*. In: *Der Pojaz. Eine Geschichte aus dem Osten*. Hamburg 1994, S. 357–375.
- Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne*. München 2005.
- Heschel, Susannah: *Revolt of the Colonized. Abraham Geiger's Wissenschaft des Judentums as a Challenge to Christian Hegemony in the Academy*. In: New German Critique 77 (1999), S.61–85.
- Heschel, Susannah: *Sind Juden Männer? Können Frauen jüdisch sein? Die gesellschaftliche Definition des männlich/weiblichen Körpers*. In: Gilman, Sander [u. a.] (Hrsg.): *›Der schejne Jid‹. Das Bild des ›jüdischen Körpers‹ in Mythos und Ritual*. Wien 1998, S.86–96.
- Hess, Jonathan: *Germans, Jews and the Claims of Modernity*. Yale 2002.
- Hillesheim, Jürgen: *Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches ›Der Fall Wagner‹ im Werk Thomas Manns*. Bern [u. a.] 1989.

- Hinrichsen, Hans Joachim: ›Musikbankiers‹. *Über Richard Wagners Vorstellungen vom ›Judentum in der Musik‹*. In: Musik & Ästhetik 5 (2001) H. 19, S.72–87.
- Hödl, Klaus: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*. Wien 1997.
- Hödl, Klaus: *Der ›jüdische Körper‹ als Stigma*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Umgang mit dem ›Anderen‹. Juden, Frauen, Fremde* (Böhlaus zeitgeschichtliche Bibliothek Bd.32). Wien [u. a.] 1996, S.212–230.
- Hoffmann, Detlef: *Visuelle Stereotypen*. In: Hans Henning Hahn (Hrsg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen* (Mitteleuropa – Osteuropa: Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas Bd.5). Frankfurt a. M. 2004.
- Holz, Klaus: *Der Jude. Dritter der Nationen*. In: Eßlinger, Eva [u. a.] (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, S.292–303.
- Holz, Klaus: *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*. Hamburg 2001.
- Hörner, Fernand: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld 2008.
- Hölter, Achim: *Doppelte Optik and lange Ohren. Notes on the Aesthetic Compromise*. In: Ferstl, Paul und Sarkhosh, Keyvan (Hrsg.): *Quote, Double Quote. Aesthetics between High and Popular Culture*. Amsterdam/New York 2014, S.43–63.
- Horstmann, Alex: *Das Fremde und das Eigene – ›Assimilation‹ als hermeneutischer Begriff*. In: Wierlacher, Alois: *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeitsforschung*. München 2001, S.371–409.
- Hortzitz, Noline: *›Früh-Antisemitismus‹ in Deutschland 1789–1871/72. Strukturelle Untersuchungen zu Wortschatz, Text und Argumentation*. Tübingen 1988.
- Hron, Irina: *›Grenzwertige Begegnungen‹. Spiegelflächen, Hörgrenzen und Sprachwirbel um 1900. Thomas Manns Wälsungenblut und Hofmannsthals Ein Brief*. In: Happ, Julia S. (Hrsg.): *Jahrhundert(w) ende(n). Ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten 1800/1900* (Literatur Forschung und Wissenschaft Bd.19). Berlin/Münster 2010, S.143–178.

- Hubach, Sibylle: *Galizische Träume. Die jüdischen Erzählungen des Karl Emil Franzos*. Stuttgart 1986.
- Hund, Wulf D.: *Rassismus*. Bielefeld 2007.
- Iacomella, Lucia: *Auswege eines Durchschnittsaffen. Franz Kafka und der Fall Rotpeters*. In: Neumayer, Harald und Steffens, Wilko (Hrsg.): *Kafkas narrative Verfahren/Kafkas Tiere (Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft Bd. 3 und Bd. 4)*. Würzburg 2015, S. 73–90.
- Imhof, Michael: *Stereotypen und Diskursanalyse. Anregung zu einem Forschungskonzept kulturwissenschaftlicher Stereotypenforschung*. In: Hahn, Hans Henning (Hrsg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen (Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas Bd. 5)*. Frankfurt a.M. 2004, S. 57–71.
- Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a.M. 1980.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlin 1979.
- Isenberg, Noah: *To Pray Like a Dervish: Orientalist Discourse in Arnold Zweig's The Face of East European Jewry*. In: Kalmar, Ivan Davidson und Penslar, Derek J. (Hrsg.): *Orientalism and the Jews*. Hanover, NH. 2004, S. 94–108.
- Jacobs, Joela: *Assimilating Aliens. Imagining National Identity in Oskar Panizza's Operated Jew and Salomo Friedlaenders Operated Goj*. In: Küchler, Ulrike [u. a.] (Hrsg.): *Alien Imaginations. Science Fiction and Tales of Transnationalism*. New York/London 2015, S. 57–71.
- Jäger, Siegfried: *Diskursive Vergegenkunft. Rassismus und Antisemitismus als Effekte von aktuellen und historischen Diskursverschränkungen*. In: Eder, Franz X. (Hrsg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*. Wiesbaden 2006.
- Jankélévitch, Vladimir und Berlowitz, Béatrice: *Irgendwo im Unvollendeten*. Wien 2008.
- Jay, Martin: *Mimesis und Mimetologie. Adorno und Lacoue-Labarthe*. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Frankfurt a.M. 1995, S. 175–201.
- Jensen, Uffa: *Bürgerliche Juden und Protestanten im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2005.

- Jurzik, Renate: *Der Stoff des Lachens. Studien über die Komik*. Frankfurt a.M./New York 1985.
- Jütte, Robert: *Leib und Leben im Judentum*. Berlin 2016.
- Jütte, Daniel: ›Mendele Lohengrin‹ und der koschere Wagner. *Unorthodoxes zur jüdischen Wagner-Rezeption*. In: *wagnerspectrum* 9 (2013) H. 1 (Schwerpunkt Jüdische Wagnerianer), S. 41–58.
- Jütte, Daniel: *Juden als Virtuosen. Eine Studie zur Sozialgeschichte der Musik sowie zur Wirkmächtigkeit der Denkfigur des 19. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009) H. 2, S. 127–154.
- Kaiser, Max: *Strategien im literarischen Feld. Karl Emil Franzos' Aus Halb-Asien und Deutsches Dichterbuch aus Österreich im Kontext. Mit einer Bibliographie der selbständigen und unselbständigen Publikationen Franzos'*. Univ. Dipl., Wien 2000.
- Kalmar, Ivan Davidson und Penslar, Derek J.: *Orientalism and the Jews. An Introduction*. In: Diess. (Hrsg.): *Orientalism and the Jews*. Hannover, NH. [u.a.] 2004, S. xiii–xv.
- Kamann, Matthias: *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu den Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters*. Stuttgart 1994.
- Kantner, Leopold M.: *Richard Wagner und die Grand Opéra Paris*. In: *wagnerspectrum* 9 (2013) H.1 (Schwerpunkt Jüdische Wagnerianer), S. 225–242.
- Kaszyński, Stefan H.: *Der jüdische Anteil an der Literatur in und über Galizien*. In: Gelber, Mark H. [u.a.] (Hrsg.): *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien* (Conditio Judaica Bd. 14). Tübingen 1996, S. 129–140.
- Katz, Jacob: *Aus dem Ghetto in die bürgerliche Gesellschaft. Jüdische Emanzipation 1770–1870*. Frankfurt 1986.
- Kauf, Robert: *Once Again. Kafka's ›A Report to an Academy‹*. *Modern Language Quarterly* 15 (1954) H. 4, S. 359–365.
- Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdr. der Fassung von 1957. Tübingen 2004.
- Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957.

- Kerscher, Julia: *Der Dilettant im Spannungsfeld von Alterität und Devianz. Die ästhetische Debatte um 1800*. In: Koehn, Elisabeth Johanna [u. a.] (Hrsg.): *Andersheit um 1800. Figuren – Theorien – Darstellungsformen*. München 2011, S. 53–64.
- Kesting, Hanjo: *Der Dichter ›Halb-Asiens‹. Karl Emil Franzos*. In: Ders.: *Ein bunter Flecken am Kaftan. Essays zur deutsch-jüdischen Literatur*. Göttingen 2005, S. 27–40.
- Kilcher, Andreas: *Chimäre der Perfektion. Interpretationen der Assimilation zwischen Vervollkommnung und Verfall*. In: Assmann, Aleida und Jan (Hrsg.): *Vollkommenheit* (Archäologie der literarischen Kommunikation Bd. 10). Paderborn 2010, S. 257–284.
- Kilcher, Andreas B.: *Das Theater der Assimilation. Kafka und der jüdische Nietzscheanismus*. In: Balke, Friedrich [u. a.] (Hrsg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich/Berlin 2008, S. 201–229.
- Kilcher, Andreas und Kremer, Detlef: *Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas ›Bericht für eine Akademie‹*. In: Liebrand, Claudia und Schößler, Franziska (Hrsg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg 2004, S. 45–72.
- Killian, Klaus: *Noch einmal Thomas Mann und Richard Wagner. Einige Anmerkungen zu ›Wälsungenblut‹*. In: Kolkenbrock-Netz, Jutta [u. a.] (Hrsg.): *Wege der Literaturwissenschaft*. Bonn 1985, S. 240–249.
- Kindt, Tom und Köppe, Tilmann: *Literatur und Medizin. Systematische und historische Überlegungen anhand programmatischer Texte des europäischen Naturalismus*. In: Pethes, Nicolas und Richter, Sandra (Hrsg.): *Medizinische Schreibweisen. Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600–1900)*. Tübingen 2008, S. 265–283.
- Kirschner, Thomas: *›... zu gerechterer Beurteilung der Verachteten‹. Das Bild der Ostjuden im Werk von Karl Emil Franzos am Beispiel seines Romans Der Pojaz*. In: Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 17 (2003), S. 203–229.
- Kittler, Friedrich A.: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*. In: Kaiser, Gerhard und Kittler, Friedrich A.: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Göttingen 1978, S. 13–124.

- Kleinschmidt, Melanie: ›Der hebräische Kunstgeschmack‹. *Lüge und Wahrheithaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur* (Klang Zeiten. Musik, Politik und Gesellschaft Bd. 12). Köln [u. a.] 2015.
- Klepsch, Alfred: *Jiddische Mundartdichtung von Nichtjuden in Franken. Das Rätsel des Itzig Feitel Stern*. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 68 (2008), S. 169–201.
- Kluge, Gerd R.: *Wälsungenblut oder Halbblut? Zur Kontroverse um die Schlussätze von Thomas Manns Novelle*. *Neophilologus* 76 (1992) H. 2, S. 237–255.
- Klüger, Ruth: *Thomas Manns jüdische Gestalten*. In: Dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994, S. 39–58.
- Knodt, Eva M.: *The Janus Face of Decadence: Nietzsche's Genealogy and the Rhetoric of Anti-Semitism*. In: *The German Quarterly* 66 (1993) H. 2, S. 160–175.
- Koch, Hans-Gerd: ›Ein Bericht für eine Akademie‹. In: Müller, Michael (Hrsg.): *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Stuttgart 2005, S. 173–196.
- Kohls, Oliver: *Die Verhandlung der Moderne in Thomas Manns ›Wälsungenblut‹*. In: Börnchen, Stefan und Liebrand, Claudia (Hrsg.): *Apokrypher Avantgardismus*. München 2008, S. 161–185.
- Kontje, Todd Curtis: *Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹. The Married Artist and the ›Jewish Question‹*. In: *Modern Language Quarterly* 123 (2008) H. 1, S. 109–124.
- Kormann, Eva: *Künstliche Menschen und der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie*. In: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 59). Amsterdam [u. a.] 2006, S. 73–90.
- Körner, Josef: *Romantischer Antisemitismus*. In: *Jüdischer Almanach auf das Jahr 5691 (1930/1931)*, S. 144–149.
- Körte, Mona: *Judaeus ex machina und ›jüdisches perpetuum mobile‹. Technik oder Demontage eines Literarischen Antisemitismus?* In: Bogdal, Klaus-Michael [u. a.] (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart [u. a.] 2007, S. 59–73.
- Körte, Mona: ›Juden und die deutsche Literatur‹. *Die Erzeugungsregeln von Grenzziehungen in der Germanistik*. In: Dies. und Bergmann,

- Werner: *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Berlin 2004, S.353–374.
- Körte, Mona: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik* (Schriftenreihe des Zentrums für Antisemitismusforschung Berlin Bd. 6). Frankfurt a.M./New York 2000.
- Körte, Mona: *Das ›Bild des Juden in der Literatur‹. Berührungen und Grenzen von Literaturwissenschaft und Antisemitismusforschung*. In: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 7 (1998), S.140–150.
- Koschorke, Albrecht: *Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften*. In: Eßlinger, Eva (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, S.9–31.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 2003.
- Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität und Medialität*. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002, S.323–346.
- Kraske, Bernd M.: ›Wälungenblut‹. *Eine antisemitische Novelle?* In: Ders.: *Nachdenken über Thomas Mann*. Glinde 1997, 47–75.
- Kremer, Arndt: *Deutsche Juden - deutsche Sprache. Jüdische und jüdenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893-1933* (Studia Linguistica Germanica Bd. 87). Berlin 2012.
- Krings, Marcel: *Franz Kafka. Der Landarztzyklus. Freiheit – Schrift – Judentum*. Heidelberg 2017.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982.
- Krobb, Florian: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* (Conditio Judaica Bd.4). Tübingen 1993.
- Kuhlbrodt, Dietrich: *Panizzas Gegenwart*. In: Uwe Böttjer (Hrsg.): *Oskar Panizza und die Folgen. Bilder und Texte zur Wiederaufführung seines Liebeskonzils*. Brunsbüttel o. J., S.10–24.
- Künzel, Christine: *Kannibalisches Begehren. Liebe, Erotik und der Wunsch nach Einverleibung*. In: Benthien, Claudia und Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*. München 2008, S.121–139.
- Küpper, Heinz (Hrsg.): *Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache*. Stuttgart 1982–1984.

- Lacan, Jacques: *The Seminar of Jacques Lacan Book 11. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London/New York 1998.
- La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): *Musikästhetik* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd.1). Laaber 2004.
- La Motte-Haber, Helga de: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber 1985.
- Lacoue-Labarthe, Philippe und Nancy, Jean-Luc: *Der Nazi-Mythos*. In: Weber, Elisabeth und Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien 1997, S.158–190. Engl. Version online unter Permalink: <http://www.jstor.org/stable/1343615> (Zugriff: 27.11.2020).
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*. Stuttgart 1990.
- Landerer, Christoph: ›*Dies Ist Alles Sehr Beängstigend*‹. *Nietzsche, Wagner, Hanslick und die ›Jüdische Presse*‹. *Zu Martine Pranges Beitrag Was Nietzsche Ever a True Wagnerian?* In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 41 (2012) H. 1, S. 182–90.
- Landerer, Christoph: *Wagner, Hanslick, Nietzsche und das ›Judentum in der Musik*‹. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 59 (2004) H. 6, S. 5–14.
- Lässig, Simone: *Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004.
- Lee, Seong Joo: *Thomas Mann's Wälsungenblut. A point of divergence between conservatism and anti-Semitism*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 71 (2021) H.1, S. 33–46.
- Legendre, Pierre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*. Freiburg 1998.
- Legendre, Pierre: ›*Die Juden interpretieren verrückt*‹. *Gutachten zu einem klassischen Text*. In: *Psyche* 43 (1989) H. 1, S. 20–39.
- Levenson, Alan: *Thomas Mann's Wälsungenblut in the Context of the Intermerriage Debate and the ›Jewish Question*‹. In: Lorenz, Dagmar C. G. und Weinberger, Gabriele (Hrsg.): *Insiders and Outsiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*. Detroit, Michigan 1994, S. 135–144.

- Levesque, Paul: *Double-Edged Sword. Anti-Semitism and Anti-Wagnerianism in Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹*. In: *German Studies Review* 20 (1997) H. 1, S. 9–21.
- Levi, Neil: *Modernist Form and the Myth of Jewification*. New York 2014.
- Librett, Jeffrey S.: *The Rhetoric of Cultural Dialogue. Jews and Germans from Moses Mendelsohn to Richard Wagner and Beyond*. Stanford, Cal. 2000.
- Lieb, Claudia: ›Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend‹. Oskar Panizzas Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuromantik. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 19 (2011), S. 90–112.
- Liebert, Andreas: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1993.
- Lipphardt, Anna: *Spielraum des Globalen. Deutschland und der Zirkus*. In: Richardt, Ulfried (Hrsg.): *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Heidelberg 2008, S. 159–178.
- Liska, Vivian: *Messianic Endgames in German-Jewish Expressionist Literature*. In: Bru, Sascha [u. a.] (Hrsg.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (Studien zur europäischen Avantgarde und Moderne Bd. 1). Berlin 2009, S. 342–358.
- Lokke, Karl E.: *Achim von Arnim and the Romantic Grotesque*. In: *Germanic Review* 58 (1983) H. 1, S. 21–32.
- Ludewig, Anna-Dorothea: *Between Orientalization and Self-Orientalization. Remarks on the Image of the ›Beautiful Jewess‹ in Nineteenth and Early-Twentieth-Century European Literature*. In: Brunotte, Ulrike [u. a.] (Hrsg.): *Orientalism, Gender and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*. Berlin [u. a.] 2015, S. 221–229.
- Ludewig, Anna-Dorothea: ›Schönste Heidin, süßeste Jüdin!‹ Die ›Schöne Jüdin‹ in der europäischen Literatur zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert – ein Querschnitt. In: Medaon. Magazin für jüdisches Leben und Bildung 2 (2008) H. 3, S. 1–15.
- Lühe, Irmela von der: ›Universitätsprofessor mit goldener Cigarettendose oder: ›Man spürt nichts als Kultur‹. Alfred Pringsheim (1850–1941). In: *wagnerspectrum* 9 (2013) H. 1 (Schwerpunkt Jüdische Wagnerianer), S. 97–119.

- Lühe, Irmela von der: ›Eine kleine, sehr unabhängige Novelle.‹ *Thomas Manns Erzählung Wälsungenblut und das Tabu der Geschwisterliebe*. In: Eggert, Hartmut u. Golec, Janus (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch. Literarische und sprachliche Strategie im 20. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium*. Stuttgart/Weimar 2002, S. 115–129.
- Lunau, Klaus: *Warnen, Tarnen, Täuschen. Mimikry und andere Überlebensstrategien in der Natur*. Darmstadt 2011.
- Malinowski, Bronislaw: *The Problem of Meaning in Primitive Languages*. In: Ogden, Charles K. und Richards, Ivor A.: *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*. London 1994, S. 296–336.
- Martens, Lorna: *Art, freedom, and deception in Kafkas ›Ein Bericht für eine Akademie‹*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61 (1987) H. 4, S. 720–32.
- Marx, Peter W.: *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*. Tübingen 2008.
- Matala de Mazza, Ethel: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae Bd. 68). Freiburg im Breisgau 1999.
- Mehring, Reinhard: *Carl Schmitt. Aufstieg und Fall*. München 2009.
- Mello, Chico: *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Aachen 2010.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M. 1999.
- Mersch, Dieter: *Nietzsches Dionysos*. In: *Performance Philosophy* 3 (2003) H. 2, S. 352–362.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München 2009. Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bs00089893-7> (Zugriff: 24.10.2020).
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg 2005.
- Mittmann, Thomas: ›Ich bin noch keinem Deutschen begegnet, der den Juden gewogen gewesen wäre.‹ *Philosemitismus, Anti-Antisemitismus und Antisemitismus im Werk und in der Rezeptionsgeschichte Friedrich Nietzsches bis 1945*. In: Diekmann, Irene A. und Kotowski, Elke-Vera (Hrsg.): *Geliebter Freund – gehasster Feind. Antisemitismus*

- und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart* (Neue Beiträge zur Geistesgeschichte Bd.7). Berlin 2009, S.557–577.
- Mladek, Klaus: *Radical Play. Gesture, Performance, and the Theatrical Logic of the Law in Kafka*. In: *The Germanic review* 78 (2003) H. 3, S.223–249.
- Mosse, Georg L.: *Germans and Jews. The Right, The Left, and the Search for a ›Third Force‹ in Pre-Nazi Germany*. Detroit 1987.
- Mosse, George L.: *Jüdische Intellektuelle in Deutschland. Zwischen Religion und Nationalismus*. Frankfurt a.M./New York 1992.
- Moßmann, Susanne: *Das Fremde ausscheiden. Antisemitismus und Nationalbewußtsein bei Achim von Arnim und in der ›Christlich-deutschen Tischgesellschaft‹*. In: Blitz, Hans-Martin [u. a.] (Hrsg.): *Machtphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1996, S.123–157.
- Mraček, Wenzel: *Vom künstlichen zum virtuellen Menschen* (Ars Viva Bd.7). Wien 2004.
- Muller, Gilbert: *Nightmares and Visions. Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*. Athen 1972.
- Muller, Jerry Z.: *Capitalism and the Jews*. Princeton 2010.
- Münz, Rudolf: *Theater im Leipzig der Aufklärung*. In: Martens, Wolfgang (Hrsg.): *Aufklärung und Bürgerlichkeit*. Heidelberg 1990, S.169–178.
- Neue Deutsche Biographie*, hrsg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1953–[Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11860922X.html> (Zugriff: 27.10.2020).
- Neumann, Gerhard: *Das Tier als Virtuose*. In: Brandstetter, Gabriele und Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*. Würzburg 2011, S.115–126.
- Neumann, Gerhard und Vinken, Barbara: *Kulturelle Mimikry. Zur Affenfigur bei Flaubert und Kafka*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007). Sonderheft Tiere, Texte, Spuren, S.126–142.
- Neumann, Gerhard: *Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), S.115–116.

- Neumann, Gerhard: *Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler, Wolf und Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg im Breisgau 1990, S. 399–432.
- Neumann, Gerhard: *Nachrichten vom Pontus. Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler, Wolf und Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg im Breisgau 1990, S. 164–198.
- Neumann, Gerhard: ›Ein Bericht für eine Akademie‹. Erwägungen zum ›Mimesis‹-Charakter Kafkascher Texte. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49 (1975), S. 166–183.
- Nicolai, Ralf R.: *Nietzschean Thought in Kafka's ›A Report to an Academy‹*. *The Literary Review* 26 (1983), S. 551–563.
- Nienhaus, Stefan (Hrsg.): *Texte der deutschen Tischgesellschaft*. In: Arnim, Ludwig Achim von: *Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Roswitha Burwick [u. a.] Bd. 11 *Werke und Briefwechsel*. Tübingen 2008.
- Nienhaus, Stefan: *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft* (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 115). Tübingen 2003.
- Nienhaus, Stefan: *Achim von Arnims Aufhebung der Naturwissenschaften in der Poesie*. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 6/7 (1994/95), S. 158–167.
- Nienhaus, Stefan: *Vaterland und engeres Vaterland. Deutscher und preußischer Nationalismus in der Tischgesellschaft*. In: Härtl, Heinz und Schultz, Hartwig (Hrsg.): ›Die Erfahrung anderer Länder‹. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim. Berlin [u. a.] 1994, S. 127–151.
- Nilges, Yvonne: ›Enthusiastische Ambivalenz‹. *Wagner als Paradigma des modernen Künstlers im Urteil Thomas Manns*. In: *wagnerspectrum* 7 (2011) H. 2, S. 137–155.
- Nirenberg, David: *Anti-Judaism. The Western Tradition*. New York/London 2013.
- Nonn, Christoph: *Antisemitismus*. Darmstadt 2008.
- Norris, Margot: *Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis*. In: *Modern Language Notes* 95 (1980) H. 5, S. 1232–1253.

- Och, Gunnar und Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Einleitung*. In: Diess. (Hrsg.): *Der jüdische Witz. Zur unabgegoltenen Problematik einer alten Kategorie*. Paderborn 2015, S. 9–25.
- Och, Gunnar: *Die Erfindung des jüdischen Witzes. Diskursanalytische Überlegungen zu Texten des frühen 19. Jahrhunderts*. In: Ders. und Meyer-Sickendiek, Burkhard (Hrsg.): *Der jüdische Witz. Zur unabgegoltenen Problematik einer alten Kategorie*. Paderborn 2015, S. 29–48.
- Och, Gunnar: *Judenbilder der Romantik*. In: Schäfer, Peter und Wandrey, Irina (Hrsg.): *Reuchlin und seine Erben. Forscher, Denker, Ideologen und Spinner*. Osterfildern 2005, S. 155–169.
- Och, Gunnar: ›Eß- und Theetisch.‹ *Die Polemik gegen das akkulturierte Berliner Judentum im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert*. In: Gerhard, Anselm (Hrsg.): *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*. Tübingen 1999, S. 77–96.
- Och, Gunnar: *Imago Judaica. Juden und Judentum im Spiegel der deutschen Literatur. 1750–1812*. Würzburg 1995.
- Oesterle, Günter: *Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik*. In: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel Gesellschaft 2 (1992), S. 55–89.
- Oesterle, Günter: ›Illegitime Kreuzungen.‹ *Zur Ikonität und Temporalität des Grotesken in Achim von Arnims ›Die Majoratsherren.‹* In: *Etudes Germaniques* 43 (Janvier–Mars 1988), S. 25–51.
- Oesterle, Günter und Ingrid: *Gegenfüßler des Ideals – Prozeßgestalt der Kunst – Mémoire processive der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert*. In: Herding, Klaus und Otto, Gunter (Hrsg.): *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens: Karikaturen*. Gießen 1980, S. 87–130.
- Olson, Jess: *Nathan Birnbaum and Jewish Modernity Architect of Zionism, Yiddishism, and Orthodoxy*. Stanford, Cal. 2013.
- Omran, Susanne: ›Frauenbewegung‹ und ›Judenfrage.‹ *Diskurs um Rasse und Geschlecht nach 1900*. Frankfurt a.M./New York 2000.
- Ort, Claus-Michael: *Körper, Stimme, Schrift. Semiotischer Betrug und ›heilige‹ Wahrheit in der literarischen Selbstreflexion Thomas Manns*. In: Ansel, Michael [u.a.] (Hrsg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Berlin/New York 2009, S. 237–271.

- Ort, Claus-Michael: ›Es gibt doch wohl auch Juden, die keine Juden sind.‹ *Zur Konstitution des literarischen Frühantisemitismus im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Neupublikation im Goethezeitportal am 19. 08. 2005 [Online-Version], URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ort_antisemitismus.pdf (Zugriff: 14.03.2019).
- Oschmann, Dirk: *Skeptische Anthropologie. Kafka und Nietzsche*. In: Valk, Thorsten (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Frankfurt a.M. 2009, S.129–146.
- Osiander, Wolfgang: *Gelber Fleck, gelber Ring, gelber Stern. Kleidungs-vorschriften und Kennzeichen für Juden vom Mittelalter bis zum Nationalsozialismus*. In: *Geschichte lernen* 14 (2001) H. 80, S.26–29.
- Oxford English Dictionary*. Oxford University Press [Online-Version], URL: <https://www.oed.com> (Zugriff: 14.03.2019).
- Panizzo, Paolo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg 2007.
- Pape, Walter: ›Das ist harte Rede/Wer kann sie hören?‹ *Metaphorik und Realität der Anthropophagie: Eucharistie, Medizin, Liebe*. In: Fulda, Daniel und Pape, Walter (Hrsg.): *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg im Breisgau 2001, S.303–339.
- Park, Johannes: *Interfiguralität bei Phaedrus. Ein fabelhafter Fall von Selbstinszenierung* (Millennium-Studien Bd. 66). Berlin/Boston 2017.
- Passmore, Ashley A.: *Blut unserer Väter. Evolutionary Theory and Austrian-Jewish Literature of 1900*. Univ. Diss., Chicago 2007.
- Peters, Uwe Henrik: *Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie*. München 2017.
- Pfaller, Robert: *Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische*. In: Macho, Thomas und Wunschel, Anette (Hrsg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a.M. 2004, S.265–286.
- Powell, Matthew T.: *Bestial Representations of Otherness. Kafka's Animal Stories*. In: *Journal of Modern Literature* 32 (2008) H. 1, S.129–142.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1963.
- Pross, Caroline: *Reizbarer Stil. Eine Begründungsfigur modernen Schreibens im Frühwerk Thomas Manns*. In: Bergengruen, Maximilian [u. a.] (Hrsg.): *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg im Breisgau [u. a.] 2010, S.313–333.

- Przybecki, Marek: *Belletrisierte und reale Theaterkarrieren aus dem ostgalizischen Ghetto und ihre Resonanz in der antisemitischen Literaturkritik*. In: Rinner, Fridrun und Zerinscheck, Klaus (Hrsg.): *Galizien als gemeinsame Literaturlandschaft*. Innsbruck 1988, S. 111–119.
- Martin Puchner: *Theaterfeinde. Die Anti-theatralischen Dramatiker Der Moderne* (Rombach Wissenschaften. Litterae Bd. 147). Freiburg im Breisgau 2006.
- Puschner, Marco: *Antisemitismus im Kontext der politischen Romantik. Konstruktionen des ›Deutschen‹ und des ›Jüdischen‹ bei Arnim, Brentano und Saul Ascher* (Conditio Judaica Bd. 72). Tübingen 2008.
- Pütz, Peter: *Nietzsche und der Antisemitismus*. In: *Nietzsche-Studien*. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung 30 (2001) H. 1, S. 295–304.
- Rabinbach, Anson: *Why Were the Jews Sacrificed? The Place of Antisemitism in Dialectic of Enlightenment*. In: *New German Critique* 81 (2000), S. 49–64.
- Radin, Paul [u. a.]: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*. Zürich 1954.
- Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* Bd. 4. Berlin/New York 1984.
- Raphael, Freddy: *Sechstes Bild: ›Der Wucherer‹*. In: Schoeps, Julius H. und Schlör, Joachim (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft*. Augsburg 1999, S. 103–118.
- Raviv, Alexander: *Thomas Mann's ›The Blood of the Walsungs‹ – an anti-semitic novella?* In: *Mnemosyne* 29 (2004), S. 7–27.
- Reidy, Julian: *Parfümierter Qualm, Magennerven und brotfarbene Bärte. Strategien der Komisierung in Thomas Manns Frühwerk am Beispiel der Wagner-Reminiszenzen*. In: *Germanica* 60 (2017), S. 81–101.
- Reitter, Paul: *The Jewish Self-Hatred Octopus*. In: *The German Quarterly* 82 (2009) H. 3, S. 356–372.
- Richebächer, Sabine: *Regression, Konflikt und Angst in Thomas Manns Erzählung Wälsungenblut*. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.) *Liebe und Tod – in Venedig und Anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004* (Thomas-Mann-Studien Bd. 31). Frankfurt a.M. 2005, S. 67–80.
- Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933). Studien zu Form und Funktion*. Göttingen 1995.

- Riegert, Leo W.: *Subjects and Agents of Empire. German Jews in Post-Colonial Perspective*. In: *The German Quarterly* 82 (2009) H. 3, S. 336–355.
- Riegert, Leo W.: *Negotiating the German-Jewish. The uncomfortable writing of Karl Emil Franzos*. Univ. Diss., Minneapolis 2005.
- Riha, Karl: *Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands*. Frankfurt a. M. 1980.
- Rogalla von Bieberstein, Johannes: *Der Mythos von der Verschwörung. Philosophen, Freimaurer, Juden, Liberale und Sozialisten als Verschwörer gegen die Sozialordnung*. Wiesbaden 2008.
- Röggla, Katharina: *Critical Whiteness Studies*. Wien 2012.
- Rohde, Achim: *Der innere Orient. Orientalismus, Antisemitismus und Geschlecht im Deutschland des 18. bis 20. Jahrhunderts*. In: *Die Welt des Islams* 45 (2005) H. 3, S. 370–411.
- Rohrbacher, Stefan und Schmidt, Michael: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*. Reinbek bei Hamburg 1991.
- Rubinstein, William: *Franz Kafka's ›A Report to an Academy‹*. In: *Modern Language Quarterly* 13 (1952) H. 4, S. 372–376.
- Salzborn, Samuel: *Antisemitismus als negative Leitidee der Moderne. Sozialwissenschaftliche Theorien im Vergleich*. Frankfurt a. M./New York 2010.
- Salzborn, Samuel: *Antisemitismus. Geschichte, Theorie, Empirie*. Baden-Baden 2014.
- Samek, Robert: *Verkehrung als Prinzip. Über einige Grottesken Mynonas*. In: *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* 5 (2010), S. 111–121.
- Sandqvist, Tom: *Ahasuerus at the Easel Jewish Art and Jewish Artists in Central and Eastern European Modernism at the Turn of the Last Century*. Frankfurt a. M. 2014.
- Sayad, Abdelmalek: *Qu'est-ce que l'intégration?* In: *Hommes et migrations* Nr. 1182 (Dezember 1994), S. 8–14.
- Schaller, Angelika: *›Und seine Begierde ward sehend‹. Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns* (Literatura Bd. 15). Würzburg 1997.
- Schäfer, Julia: *Vermessen – gezeichnet – verlacht. Judenbilder in populären Zeitschriften 1918*. Frankfurt a. M. 2005.

- Schleicher, Regina: *Antisemitismus in der Karikatur. Zur Bildpublizistik in der französischen Dritten Republik und im deutschen Kaiserreich (1871–1914)*. Frankfurt a. M. [u. a.] 2009.
- Schmidt, Dietmar: *Assimilations-Experimente. Oskar Panizza liest Karl Marx*. In: Menke, Bettine und Glaser, Thomas (Hrsg.): *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*. Paderborn 2014, S. 225–249.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945 Bd. 1 Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Heidelberg 2004.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945 Bd. 2 Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Heidelberg 2004.
- Schmidt, Matthias: *Reflexe der Unsichtbarkeit: Wagner, Hanslick und Das Judenthum in der Musik*. In: *Musik & Ästhetik* 22 (2018) H. 85, S. 5–26.
- Schmidt, Matthias: *Die Kehrseite der Ideologie. Zur ›jüdischen‹ Kunst Wagners*. In: *wagnerspectrum* 9 (2013) H. 1 (Schwerpunkt Jüdische Wagnerianer), S. 225–242.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Poesie der Maschinen. Literarische Darstellungen von Automaten und Kunstmenschen in Zeichen ästhetischer Autoreflexion*. *Neohelicon* 24 (1997) H. 2, S. 237–280.
- Schneider, Helmut J.: *Seele und Maschine. Zur Virtuosität des poetischen Werks in der klassisch-romantischen Epoche*. In: Brandstetter, Gabriele und Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*. Würzburg 2011, S. 45–66.
- Schoeps, Julius H.: *Der Mythos vom ›imaginären Juden‹. Von der Langlebigkeit und der Instrumentalisierung einer Metapher*. In: Ludewig, Anna-Dorothea [u. a.] (Hrsg.): *Versteckter Glaube oder doppelte Identität? Das Bild des Marranentums im 19. und 20. Jahrhundert (Haskala. Wissenschaftliche Abhandlungen Bd. 47)*. Hildesheim [u. a.] 2011, S. 43–55.
- Scholem, Gershom: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a. M. 1975.
- Schulze-Neufeld, Helga: *Grüßen im Deutschen und Russischen. Eine kontrastive inferenzstatistisch-empirische Analyse (Berliner Slawistische Arbeiten Bd. 40)*. Frankfurt a. M. 2012

- Schwarz, Egon und Berman, Russel: *Karl Emil Franzos Der Pojaz (1905). Aufklärung, Assimilation und ihre realistischen Grenzen*. In: Denkler, Horst (Hrsg.): *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus*. Stuttgart 1980, S.378–392.
- Selbmann, Rolf: *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans* (Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der Philosophischen Fakultät Bd.23). München 1981.
- Shahar, Galili: *Theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne*. Bielefeld 2007.
- Shapiro, Susan E.: *The Uncanny Jew. A Brief History of an Image*. In: Ehrlich, Leonard H. [u. a.] (Hrsg.): *Textures and Meanings. Thirty Years of Judaic Studies at the University of Massachusetts*. Amherst 2004, S.157–176.
- Shapiro, Susan E.: *Écriture judaïque. Where Are the Jews in Western Discourse?* In: Bammer, Angelika (Hrsg.): *Displacement: Cultural Identities in Question*. Bloomington 1994, S.182–201.
- Shavit, Yaacov: *Athens in Jerusalem. Classical Antiquity and Hellenism in the Making of the Modern Secular Jew*. London [u. a.] 1997.
- Sonntag, Susan: *Krankheit als Metapher*. München/Wien 1978.
- Specter, Scott: *Edith Stein's Passing Gestures. Intimate Histories, Emphatic Portraits*. In: *New German Critique* 75 (1998), S.28–56.
- Spörl, Uwe: *Die Entmündigung eines Autors. Oskar Panizza als unzurechnungsfähiges ›Genie‹*. In: Niehaus, Michael [u. a.] (Hrsg.): *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewusstseinszustände seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. [u. a.] 1998, S.237–263.
- Stamm, Thomas: *Vernichtung durch Anpassung*. Bonn 1985.
- Steinecke, Hartmut: *›Wilhelm Meister‹ und die Folgen. Goethes Roman und die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert*. In: Wittkowski Wolfgang (Hrsg.): *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*. Tübingen 1984, S.89–111.
- Stockinger, Ludwig: *Toleranz und Ausgrenzung. Antijüdische Implikationen der Geschichtsphilosophie in der deutschen Literatur um 1800*. In: Sirges, Thomas und Schöndorf, Kurt Erich (Hrsg.): *Haß, Verfolgung und Toleranz. Beiträge zum Schicksal der Juden von der Reformation bis in die Gegenwart* (Osloer Beiträge zur Germanistik Bd.24). Frankfurt a.M. [u. a.] 2000.

- Strelka, Joseph: ›Die Tiefe ist innen‹ oder Der Grotteske-Erzähler Mynona. In: *Colloquia Germanica* 5 (1971), S. 267–282.
- Strelka, Joseph: *Mynona*. In: Rothe, Wolfgang (Hrsg.): *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. München 1969, S. 623–636.
- Takagi, Shigemitsu: *Der Automat. Die Macht der Zweideutigkeit*. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 4 (2005) H. 6, S. 52 – 69.
- Tappert, Wilhelm (Hrsg.): *Hurenaquarium und andere Unhöflichkeiten. Richard Wagner im Spiegel zeitgenössischer Kritik*. München 1968.
- Taussig, Michael: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Konstanz 2014.
- Theisohn, Philipp: *Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne*. Stuttgart/Weimar 2005.
- Theisohn Philipp: *Eruv. Herkunft und Spiel an den Grenzen der Aufklärung. Karl Emil Franzos‹ Der Pojaz*. In: Thums, Barbara [u. a.] (Hrsg.): *Herkünfte. Historisch – ästhetisch – kulturell*. Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 203), S. 171–190.
- Thiel, Detlef: *Maßnahmen des Erscheinens. Friedlaender/Mynona im Gespräch mit Schelling, Husserl, Benjamin und Derrida*. Nordhausen 2012.
- Thurn, Nike: ›Falsche Juden‹. *Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser*. Göttingen 2015.
- Totzke, Ariane: ›Mauschelnde‹ Unternehmer und unproduktive Dandys. *Männerarbeit in Thomas Manns ›Wälsungenblut‹*. In: Wortmann, Thomas und Zilles, Sebastian (Hrsg.): *Homme fragile*. Würzburg 2016, S. 297–319.
- Totzke, Ariane: *Schwindsüchtige Erlöser, psychotische Pfaffen und der ›Fall Barbin‹. Oskar Panizzas ästhetischer Vandalismus im Deutschen Kaiserreich*. In: Lörke, Tim und Walter-Jochum, Robert (Hrsg.): *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien*. Göttingen 2015, S. 277–295.
- Totzke, Ariane: *Die Utopie der Assimilation. Zur Stigmatisierung des Jüdischen in Thomas Manns Wälsungenblut*. In: *Wirkendes Wort* 60 (2011) H. 1, S. 45–61.
- Urban, Monika: *Von Ratten, Schmeißfliegen und Heuschrecken. Judenfeindliche Tiersymbolisierungen und die postfaschistischen Grenzen des Sagbaren*. Köln 2018.

- Vaget, Hans Rudolf: ›Von hoffnungslos anderer Art.‹ *Thomas Manns Wälungenblut im Lichte unserer Erfahrung*. In: Dirks, Manfred und Wimmer, Ruprecht (Hrsg.): *Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft* (Thomas-Mann-Studien Bd. 30). Frankfurt a. M. 2004 S. 35–55.
- Vaget, Hans Rudolf: *Sang réservé in Deutschland. Zur Rezeption von Thomas Manns Wälungenblut*. In: *The German Quarterly* 57 (1984) H. 3, S. 367–376.
- Vazsonyi, Nicholas: *Marketing German Identity: Richard Wagner's ›Enterprise‹*. In: *German Studies Review* 28 (2005) H. 2, S. 327–346.
- Vogt, Stefan: *Subalterne Positionierungen. Der deutsche Zionismus im Feld des Nationalismus in Deutschland 1890–1933*. Göttingen 2016.
- Volkov, Shulamit: *Antisemitismus als kultureller Code*. München 2000.
- Volkov, Shulamit: *Ambivalenz der Bildung. Juden im deutschen Kulturbereich*. In: Dies.: *Das jüdische Projekt der Moderne*. München 2001, S. 165–183.
- Wadauer, Sigrid: *Ins Un/Recht setzen. Diffamierung und Rehabilitierung des Hausierens*. In: Coline, Nicole und Schößler, Franziska (Hrsg.): *Das nennen Sie Arbeit? Der Produktivitätsdiskurs und seine Ausschlüsse*. Heidelberg 2013, S. 103–124.
- Wagner, Karl: *Shylock oder Nathan? Jüdische Identitätspräsentation bei Karl Emil Franzos: ›Der Shylock von Barnow‹ und ›Der Pojaz‹*. In: Andrei Corbea-Hoisie [u. a.] (Hrsg.): *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*. Konstanz 2002, S. 310–327.
- Wagner, Karl: *Die Modernisierung eines Vorurteils. Assimilation als Mimicry im Zeitalter des Schauspielers. George Eliots ›Daniel Deronda‹ und Karl Emil Franzos' ›Der Pojaz‹*. In: Barkhoff, Jürgen [u. a.] (Hrsg.): *Das schwierige 19. Jahrhundert*. Tübingen 2000, S. 509–519.
- Waldenfels, Bernhard: *Fremdspeise. Zur Phänomenologie von Essen und Trinken*. In: Därmann, Iris und Lemke, Harald (Hrsg.): *Tischgesellschaft. Philosophische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*. Bielefeld 2008, S. 43–61.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. In: Ders.: *Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt a. M. 1997.

- Wallach, Kerry Melissa: *Passing Illusions. Jewish Visibility in Weimar Germany*. Ann Arbor 2017.
- Wecker, Hartmut: *Der Epigone. Ignaz Brüll. Ein jüdischer Komponist im Wiener Brahms-Kreis*. Pfaffenweiler 1994.
- Wegmann, Nikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit. Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1988.
- Weik, Lea: *Jüdische Künstler und das Bild des Ewigen Juden. Vom antijüdischen Stereotyp zur jüdischen Identifikationsfigur*. Heidelberg 2015.
- Wenner, Stefanie: *Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern*. In: Benthien, Claudia und Wulf, Christoph (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 361–380.
- Whiton, John: *Thomas Mann's ›Wälsungenblut‹. Implications of the revised ending*. In: Ders.: *Faith and Finality. Collected Essays in German Literature* (American University Studies Series 1. Germanic Languages and Literature Bd. 93). New York [u. a.] 1991, S. 217–233.
- Wickler, Wolfgang: *Die Natur der Mimikry*. In: Becker, Andreas [u. a.] (Hrsg.): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Kultur und Natur*. Schliengen 2008, S. 45–57.
- Wiegandt, Matthias: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik* (Berliner Musik-Studien Bd. 13). Sinzig 1997.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: *Emanzipation durch Geselligkeit. Salons jüdischer Frauen in Berlin zwischen 1870 und 1830*. In: Awerbuch, Marianne und Jersch-Wenze, Stefi (Hrsg.): *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik. Beiträge zu einer Tagung* (Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin Bd. 75). Berlin 1992, S. 121–138.
- Willer, Stefan: *Imitation of Similar Beings. Social Mimesis as an Argument in Evolutionary Theory around 1900*. In: *History and Philosophy of the Life Sciences* 31 (2009) H. 2, S. 201–213.
- Wingertzahn, Christof: *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim* (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 23). St. Ingbert 1990.
- Winkler, Hartmut: *Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen*. In: Horak, Jan-Christopher (Hrsg.): *Auf der Suche*

- nach dem Filmischen* (Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie Bd. 5). Wien 2002, S. 227–239.
- Wistrich, Robert S.: *The Clash of Ideologies in Jewish Vienna (1880–1918). The Strange Odyssey of Nathan Birnbaum*. In: The Leo Baeck Institute Year Book 33 (1988) H. 2, S. 201–230.
- Witte, Bernd: *Moses und Homer. Griechen, Juden, Deutsche. Eine andere Geschichte der deutschen Kultur*. Boston 2018.
- Wulf, Christoph: *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld 2005.
- Zantop, Susanne. *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*. Durham 1997.
- Zeller, Regine: *Läuse, Wölfe, Tanzbären. Tiermetaphorik in Thomas Manns Erzählungen ›Luischen‹ und ›Wälsungenblut‹*. In: Max, Katrin (Hrsg.): *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*. Würzburg 2013, S. 44–64.
- Ziege, Eva-Maria: *Mythische Kohärenz. Diskursanalyse des völkischen Antisemitismus*. Konstanz 2002.
- Zimmermann, Ann-Katrin: *Der gemeinsame Ursprung von Musik und Sprache bei Richard Wagner und Jean-Jacques Rousseau*. In: *Athenäum* 14 (2004), S. 173–190.
- Zimmermann, Hans-Peter: *Kafka für Fortgeschrittene*. München 2004.
- Zink, Dominik: *Oskar Panizzas ›Der operierte Jude‹ als Schiboleth des Deutschen*. In: *Der neue Weltengarten. Jahrbuch für Literatur und Interkulturalität* 1 (2016), S. 163–178.
- Zipes, Jack: *A Note on Georg Grosz's Painting ›Dedication to Oskar Panizza‹*. In: Ders.: *The Operated Jew. Two Tales of Anti-Semitism*. New York/London 1991, S. xi.
- Zipes, Jack: *Negative German-Jewish Symbiosis*. In: Lorenz, Dagmar C. G. und Weinberger, Gabriele (Hrsg.): *Insiders and Outsiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*. Detroit, Michigan 1994, S. 144–154.
- Zipes, Jack: *The Operated Jew. Two Tales of Anti-Semitism*. New York/London 1991.
- Žmegač, Viktor: *Kulissenwelt. Zu einer Szene bei Thomas Mann*. In: Ders.: *Tradition und Innovation*. Wien [u. a.] 1993, S. 168–179.

Zons, Raimar: *Selbstverfeindung. Zur Geschichte des modernen Antisemitismus in Deutschland*. In: Brehl, Medardus und Platt, Kristin (Hrsg.): *Feindschaft*. München 2003, S.178–197. Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041600-o> (Zugriff: 16.11.2021).

Die ›jüdische Mimikry‹ ist im Gegensatz zu vielen anderen antijüdischen Stereotypen kaum bekannt. Und doch ist das besondere Talent zur Nachahmung und Täuschung, das Juden und Jüdinnen damit zugeschrieben wird, zentraler Bestandteil des antisemitischen Diskurses. Der Begriff ›Mimikry‹ wurde im 19. Jahrhundert in England als Bezeichnung für einen evoluti- onär entstandenen Schutzmechanismus in der Insektenkunde geprägt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchte er dann im antisemitischen Diffamierungsvokabular des deutschsprachi- gen Raumes auf. Die damit verbundenen Vorstellungen jüdi- scher Imitationskünste entwickelten sich allerdings schon lange vor der Entstehung des Terminus als eine Reaktion auf Ängste, die mit dem Verlust der Identifizierbarkeit von Juden und Jü- dinnen im Zuge des Assimilationsprozesses einhergingen. Der vorliegende Band untersucht das wenig bekannte Stereotyp erstmals systematisch und geht dazu seiner Bearbeitung in unter- schiedlichen Texten von deutschsprachigen Autoren jüdischer und nicht-jüdischer Herkunft nach. Dabei wird deutlich, wie eng im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nicht nur gesellschaft- liche Problematiken, sondern auch ästhetische Fragestellungen mit der sogenannten ›Judenfrage‹ verknüpft wurden.

Katharina Krčal studierte deutsche Philologie und Soziologie in Wien und Berlin. Nach einem Junior-Fellowship am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien war sie Mitglied des Doktorandenkollegs MIMESIS an der Ludwig-Maximilians- Universität München. Sie veröffentlichte mehrere Forschungsbei- träge zur deutsch-jüdischen Literatur aus dem habsburgischen Kronland Galizien.

49,90 €
ISBN 978-3-487-16065-8



www.olms.de