

Berliner Beiträge zur Skandinavistik

Herausgegeben von

Muriel Norde, Lena Rohrbach, Stefanie von
Schnurbein und Stephan Michael Schröder

Band 27

Figurationen des Jüdischen

Spurensuchen in der skandinavischen Literatur

Herausgegeben von

Clemens Rätzel und Stefanie von Schnurbein

Nordeuropa-Institut

der Humboldt-Universität zu Berlin

Berlin 2020

Clemens Räthel/Stefanie von Schnurbein (Hg.): Figurationen des
Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur. –

1. Aufl. – Berlin: Nordeuropa-Institut, 2020.

ISBN: 978-3-932406-42-3

(Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 27)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist
ohne Zustimmung der Autor*innen und der Reihenherausgeber*innen
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder
Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für Einspeicherung in
elektronische Systeme.

1. Auflage 2020

© 2020 Nordeuropa-Institut sowie die Autor*innen

Umschlagbild: Rett Rossi

Satz: Pauline Kwast/Tomas Milosch

Gesetzt aus der Berthold Concorde von Adobe™

ISSN: 0933-4009

ISBN: 978-3-932406-42-3

Inhaltsverzeichnis

CLEMENS RÄTHEL/STEFANIE VON SCHNURBEIN Einleitung	7
STEFANIE VON SCHNURBEIN Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus	25
STEFANIE VON SCHNURBEIN Hybride Alteritäten – jüdische Figuren bei H.C. Andersen	47
JOACHIM SCHIEDERMAIR Der Kaufmann von Kopenhagen. Geld und Gabe in Thomasine Gyllembourgs Novelle <i>Jøden</i> (1836)	71
KIRSTEN WECHSEL Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville	95
KIRSTEN WECHSEL Lack of money and good taste: Questions of ›value‹ in Heiberg's vaudevilles	117
CLEMENS RÄTHEL »All the world is a stage« – Theatre and the means of otherness in H.C. Andersen's <i>Lucky Peer</i> and Karen Blixen's <i>The Dreamers</i>	139
KLAUS MÜLLER-WILLE Buchstabentheater. Zum Konzept einer modernen jüdischen Poetik in Meir Aron Goldschmidts <i>Avrohmche Nattergal</i> (1871)	159
FLORIAN BRANDENBURG »At Orientaleren skal tale som Orientaler ...« Zur Problematik von Form und Funktion ›jüdischen Sprechens‹ in M.A. Goldschmidts <i>En Jøde</i> (1845/52)	189
STEFANIE VON SCHNURBEIN Kampf um Subjektivität – Nation, Religion und Geschlecht in zwei dänischen Romanen um 1850	215

STEFANIE VON SCHNURBEIN	235
Writing from the margins. New voices in literature, social critique and the novel around 1850	
STEFANIE VON SCHNURBEIN	259
Literarischer Antisemitismus bei Knut Hamsun und Henrik Pontoppidan: Zwei Varianten mit unterschiedlicher Tendenz	
KATHARINA BOCK	275
<i>Der Jude. Neun blühende Dornenzweige</i> – Henrik Wergelands politische Dichtung gegen den ›Juden- paragrafen‹ in der norwegischen Verfassung von 1814	
CLEMENS RÄTHEL	315
»Gibt es denn hier niemanden, der weiß, wie ein Jude aussieht?« Adolph Rosenkildes Drama <i>Ein Jude in Mandal</i> und die Auseinandersetzungen um die rechtliche Stellung der Juden in Norwegen	

Einleitung

Lange galten die skandinavischen Länder als Gesellschaften ethnischer und religiöser Homogenität. In der Ära der großen Wanderungsbewegungen hat sich dieses Bild zwar geändert, doch lebt der Mythos einer zumindest ehemals homogenen, egalitären wohlfahrtsstaatlich organisierten Gesellschaft bis heute weiter. Die jahrhundertelange Existenz von Sami in Norwegen, Schweden und Finnland, diejenige finnischer Minderheiten in Schweden und Nordnorwegen, von Deutschen, Schotten, Engländern in Norwegen, Schweden und Dänemark, und nicht zuletzt von Juden in Dänemark und Schweden – und erst sehr viel später in Norwegen – zeigt, dass das Bild die vielfältige Lebenswirklichkeit und die sich stets in Bewegung befindenden Kulturen und Gesellschaften verzerrt darstellt. Insbesondere die jüdischen Gemeinden und Minderheiten in den skandinavischen Ländern zunächst in Dänemark, später auch in Schweden, waren lange lebendige, transnational verbundene Sphären, die quer zu nationalen Grenzen existierten. Wir können sie als äußerst lebendige Beispiele für jene »opaken Räume«¹ verstehen, die nicht innerhalb der angenommenen nationalen Grenzen existieren, sondern unterhalb von diesen angesiedelt sind und diese gleichzeitig überschreiten. Solche »hidden public spheres« sind alteritäre Schauplätze von Ausschlüssen, Verfolgung und Diskriminierung, ebenso aber sind sie schöpferische Möglichkeitsräume für kollektive Imaginationen, manchmal auch für soziale Veränderungen.

In den skandinavischen Ländern erwecken diese alteritären Räume des Jüdischen nicht zufällig in dem Augenblick die Aufmerksamkeit der bürgerlichen Öffentlichkeiten und damit auch der Literatur, in dem sie eine Funktion für die Konstruktion nationaler Identitäten gewinnen. Dänemark und Norwegen sind hier instruktive, weil diametral unterschiedlich ausgeprägte Beispiele. Während in Dänemark die bürgerliche Gleichstellung der Juden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebhaft diskutiert und weitgehend vollzogen wird, wird Jüdinnen und Juden in Norwegen mit der neuen, an sich progressiven Verfassung von 1814 der Zugang zum Land gänzlich versagt. Beide Vorgänge haben der Erzähl- und Theaterliteratur Stoffe geliefert und die Literatur hat zu den politischen Verhandlungen

1 SHUKAITIS: 2009, 171.

Stellung bezogen. Hinzu kommt, dass das literarische Feld sich im 19. Jahrhundert als alteritäre Sphäre konstituiert, deren Eigenschaft und Funktion es ist, das, was als das jeweils ›Andere‹ angesehen wird, zu verhandeln, ins Spiel(en) zu bringen und (mit-)zugestalten. So erweisen sich die jüdischen Minderheiten und Gemeinden als in doppeltem Sinne produktive Orte: Sie bilden alteritäre Räume, über die und in denen Literatur gemacht wird.

Dokumentation eines Forschungsprozesses

Das Bild homogener nationaler Gemeinschaften im Norden hat sich lange auch in der Fachwissenschaft gehalten, die Herausgeber*innen dieses Bandes nicht ausgenommen. Der erste Schritt in den Forschungsprozess, dessen vorläufige Ergebnisse in diesem Band dokumentiert werden, ist dementsprechend eher als Stolpern zu bezeichnen. In ihrem Bewerbungsvortrag auf die Professur für neuere skandinavische Literaturen am Nord-europa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin stellte Stefanie von Schnurbein 1999 voller Engagement ihre ersten Entdeckungen zu der merkwürdigen Häufung ›edler Juden‹ in dänischen Erzähltexten des frühen 19. Jahrhunderts vor – und zog flugs eine Parallele zwischen diesen in ihren Augen zwar etwas naiven, aber doch wohlmeinenden und toleranten literarischen Schilderungen und der hundert Jahre später stattfindenden legendären ›Rettung‹ der dänischen Juden vor der Deportation in die Vernichtungslager. Nicht in den Blick kamen die komplexen Wechselwirkungen zwischen Judenemanzipation und Judenverfolgungen in Dänemark, zwischen philo- und antisemitischen literarischen Mustern und Stereotypen und sich ändernden literarischen Konventionen in einem unter erheblichem (geographischen und politischen) Druck stehenden Land, das vom multinationalen Gesamt- zum peripheren Nationalstaat schrumpfte.

Wir beschreiben diesen Faux Pas, um zu zeigen, dass unser Buch einen Forschungsprozess dokumentieren will, einen Prozess, der – die obigen Ausführungen legen es nahe – nicht zufällig innerhalb eines von der DFG geförderten Forschungsprojektes zur *Literatur der Alterität – Alterität der Literatur*² initiiert wurde, 2007 mit der Gründung eines informellen litera-

2 *Literatur der Alterität – Alterität der Literatur. Das Eigene und das Andere in den skandinavischen Literaturen seit 1800* erforschte unter der Leitung von Heinrich Anz und Stefanie von Schnurbein die besondere Funktion literarischer Texte für die Darstellung und Vermittlung eines kulturell Anderen.

tur- und geschichtswissenschaftlichen Arbeitskreises »Juden in Skandinavien« Form annahm und mit dem Abschluss zweier Dissertationen über Juden auf den skandinavischen Bühnen und in der dänischen Literatur im 18. und 19. Jahrhundert³ nicht endet.

Wir erwähnen das Stolpern auch deswegen, weil wissenschaftliche Projekte oft mit einem Irrtum beginnen und weil es sich lohnt, dies sichtbar zu machen. In den Antrags-, Bewilligungs- und Evaluationsritualen, in die individuelle und kollektive akademische Arbeit heute eingebunden ist, werden Falten oft glattgebügelt und Risse gekittet, die Forschungsprozesse doch eigentlich ausmachen. Solche Faltungen und stolpernden Entwicklungen von Wissen und Denken wollen wir in diesem Band sichtbar machen.

Anliegen des Arbeitskreises und damit nun auch unseres Buches war und ist es, der Frage nachzugehen, welche Funktionen die zahlreichen Figurationen des Jüdischen in den literarischen Texten übernehmen, und auf welche Weise sie mit der außertextlichen Welt in Verbindung stehen. Dabei ist der Befund, dass wir zahlreiche jüdische Figuren – oder Charaktere, die jüdisch erscheinen wollen – in den Literaturen der skandinavischen Länder finden, bereits ein Ergebnis dieser Forschungsarbeit. Etliche der Texte, welche die beteiligten Forscher*innen befragen, mussten erst »ausgegraben«, also (wieder-)entdeckt werden.

Diese Entdeckungsarbeit förderte beispielsweise zutage, dass die Figurationen des Jüdischen so alt wie die landessprachliche Literatur sind. Schon das erste »dänische« Theater in Kopenhagen, für das der immer noch verehrte Ludvig Holberg ab 1722 seine Komödien schreibt, setzt auf vielfältige jüdische Charaktere und begründet damit eine Tradition, die den »Bühnenjuden«, zumindest in Dänemark, zu einer populären Figur bis weit ins 19. Jahrhundert macht. Überhaupt sind es im 18. und frühen 19. Jahrhundert überwiegend dramatische Werke, in denen zahlreich Juden auftreten. Dass diese dramatischen Juden anderen ästhetischen Konventionen folgen als die zuvorderst »edlen« Juden der Erzählliteratur, sie dabei in der performativen Praxis als dennoch durchaus ambivalent und vielgestaltig wahrgenommen werden müssen, hat sich als eines der wichtigen Ergebnisse im Umfeld des Arbeitskreises erwiesen.⁴

3 Vgl. RÄTHEL: 2016; BOCK: 2019b.

4 Vgl. RÄTHEL: 2016.

Der Dialog zwischen den literarischen Genres genau wie zwischen den Forschenden hat es ermöglicht, bisher Disparates zusammenzudenken: So beschäftigen sich die hier vorliegenden Artikel in unterschiedlicher Ausdehnung auch mit den komplexen Zusammenhängen zwischen Literatur und historischer Entwicklung jüdischen Lebens und judenfeindlicher Strukturen. Und sie schließen literatur- und theaterwissenschaftliche Forschung zu Juden und literarischem Antijudaismus/Antisemitismus in Skandinavien an die umfassendere europäische Forschung zu diesen Themen an, die ihrerseits bisher die skandinavischen Literaturen in ihrer Relevanz für die eigenen Fragestellungen vernachlässigt hat.

Einen Forschungsprozess zu dokumentieren heißt auch, dass ältere und teilweise überholte oder doch zumindest deutlich modifizierte Thesen und vorläufige Zwischenergebnisse in ihrer originalen Form aufgenommen werden, dass all das, was die Autor*innen heute gern gründlich überarbeiten möchten, hier unverändert zu finden ist. So können die Austauschprozesse, die zu den hier versammelten Aufsätzen führten, sichtbar gemacht werden. Dass die (gemeinsame) Forschungsfrage zur Funktion der Vielzahl jüdischer Charaktere weiter lebendig und keineswegs abschließend beantwortet ist, zeigt sich auch daran, dass neben älteren Aufsätzen bisher Unveröffentlichtes seinen Platz in diesem Sammelband findet. Weitere wichtige Forschungsarbeiten sind kürzlich erschienen oder werden 2020 veröffentlicht.⁵ Die Arbeit an den jüdischen Figuren geht weiter und hat Kreise gezogen, die weit über den ursprünglichen Rahmen des Arbeitskreises hinausgehen.⁶ Nicht zuletzt ist dieser

5 Zunächst ist Katharina Bocks Aufsatz »Un-unheimliche Juden oder: Warum spukt es im Schloss? Steen Steensen Blichers Novelle über eine jüdische Familie in Jütland« zu nennen (vgl. BOCK: 2019a). Darin untersucht sie, wie Steen Steensen Blicher in der Erzählung *Joderne paa Hald* aus dem Jahr 1828 die existierende Assoziation von Juden mit dem Unheimlichen nutzt und dabei nicht nur literarische, sondern vor allem auch bildliche Darstellungen des Jüdischen ins Spiel bringt. Bock zeigt hier auf, welche vielfältigen Erzähl- und Deutungsmöglichkeiten die Existenz jüdischer Figuren und Bilder im Text eröffnen. Darüber hinaus hat Katharina Bock im Sommer 2019 ihre Dissertation mit dem Titel *Philosemitische Schwärmerieen. Jüdische Figuren in der dänischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts* eingereicht, die zeitnah publiziert wird. Ebenfalls für das Jahr 2020 ist Clemens Räthels Buch zum dänisch-jüdischen Autoren Henri Nathansen avisiert, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer der wichtigen Schriftsteller Dänemarks war und bis heute vor allem mit seinem Aufklärungsroman *Indenfor murene* auf der Bühne präsent ist.

6 Einen Überblick über den aktuellen Stand der Forschung – nicht nur in der Literatur- und Theaterwissenschaft – bietet der von Jonathan Adams und Cordelia Heß her-

Band eine Möglichkeit, bisher verstreut publizierte, manchmal schwer auffindbare Forschungsarbeiten zu versammeln und damit auch Anstoß zu einer weiteren Beschäftigung mit der Thematik zu geben.

Die Aufsätze zeigen auf vielfältige Weise, wie der Blick auf eine historisch bedeutende Minderheit neue Perspektiven auf kulturelle und gesellschaftliche Prozesse innerhalb der skandinavischen Länder in kritischen Phasen des ›nation building‹ bzw. der Herausbildung bürgerlicher Nationalkulturen eröffnen kann. Die literarischen und außerliterarischen Debatten über Inklusion und Exklusion des Jüdischen, über Akkulturation und Emanzipation spielen bei der Etablierung bürgerlicher Gesellschaften eine wichtige Rolle. Die nur vermeintlich periphere Situierung der skandinavischen Länder und Literaturen vermittelt zudem einen neuen Zugang zu Kernproblemen europäisch-jüdischer Geschichte im Zeitalter der rechtlichen Gleichstellung und Akkulturation von Juden. Nicht ohne Grund hat sich die Forschung zu jüdischem Leben und Antisemitismus auch in Skandinavien bisher vor allem auf den Themenkomplex ›NS-Besatzung und Judenverfolgung‹ konzentriert. Der vorliegende Band zeigt allerdings, dass die jüdisch-skandinavische Geschichte eine deutlich umfangreichere Betrachtung verlangt, denn Kategorien und Muster von gesellschaftlicher Integration und Ausgrenzung von jüdischen Minderheiten in den entstehenden bürgerlichen Gesellschaften formen sich bereits im 19. Jahrhundert.

Etliche der Aufsätze machen darauf aufmerksam, dass literarische Texte häufig Bilder des Jüdischen vermitteln, die sich gerade nicht unmittelbar auf zeitgenössische gesellschaftliche Problemlagen beziehen. Sie speisen sich vielmehr aus einer nur vermeintlich unabhängigen literarischen Tradition. Stereotype des Jüdischen funktionieren eben auch und vielleicht gerade dann, wenn reale Jüdinnen und Juden gar nicht oder kaum vorhanden bzw. bekannt sind. Gleichzeitig werden diese von der historischen Realität quasi losgelösten Imaginationen in kulturellen und politischen Diskursen rekontextualisiert und erhalten hier jeweils neue Bedeutungen und Funktionen. Literatur und Theater, das zeigt unser Band nachdrücklich, müssen als Orte verstanden werden, die eine wie auch immer geartete Realität abbilden, diese aber gleichzeitig auch miterschaffen.

ausgegebene Sammelband *Antisemitism in the North. History and State of Research* (vgl. ADAMS u. HER: 2020). Zur Darstellung von Juden auf der Bühne und in der Erzählliteratur siehe vor allem Clemens Räthels Beitrag darin: »Beyond Shylock. Depictions of Jews in Scandinavian Theatre and Literature« (vgl. RÄTHEL: 2020).

Nicht zuletzt entfalten jüdische Figuren und Themen in literarischen Texten eine außerordentliche narrative Produktivität, ermöglichen sie doch das Erzählen über eine Vielzahl von Themenfeldern, etwa über Religion, Ökonomie, Liebe, Geschlechterfragen, Erotik und Sexualität. Anhand der jüdischen Figuren lassen sich darüber hinaus Fragen der Theater- und Literaturgeschichte sowie gattungsästhetische Überlegungen diskutieren. Diese Ermöglichungsstruktur wird besonders in den Beiträgen deutlich, in denen zwar auf die Funktion jüdischer Figuren eingegangen wird, diese jedoch nicht im Zentrum der Fragestellung stehen.

Figurationen des Jüdischen

Unser Band beginnt mit einem Überblick über die eingangs angerissenen politischen Entwicklungen in Dänemark zu Beginn des 19. Jahrhunderts und setzt diese in Verbindung zu zentralen literarischen Werken der Zeit. Stefanie von Schnurbeins »Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus« (2004) trägt die wichtigsten Beispiele für das Auftreten jüdischer Figuren in der dänischen Erzählliteratur zwischen 1820 und 1860 zusammen. Darüber hinaus stellt sie eine Ausgangsthese unseres Forschungszusammenhangs vor, die zugleich das doppelte Interesse an literatur- und sozialhistorischen Perspektiven und deren Zusammenführung im »Arbeitskreis Juden in Skandinavien« begründet.⁷ Juden, so der Ausgangspunkt, bildeten *die* prominente Minderheit innerhalb Dänemarks, durch die sich die nach 1814 auf einen kleinen Nationalstaat geschrumpfte dänische Nation ihrer eigenen Integrationsfähigkeit versichern wollte. Dass dies um den Preis nicht nur der Assimilation, sondern vor allem auch der Konversion der jüdischen Figuren zum Christentum zu geschehen hat, machen die Texte überdeutlich. Historischer Kontext dieses außerordentlichen literarischen Booms sind die beiden sogenannten »Judenfehden«, die antijüdischen intellektuellen Debatten und Pogrome, die in Dänemark nach den Napoleonischen Kriegen 1813 und 1819 ausbrachen – Momente großer politischer Verunsicherung und wirtschaftlicher Krisen. Auch gattungsgeschichtlich ist der Blick auf Figurationen des Jüdischen interessant, fällt in diese Zeit doch das Aufkommen der poetisch-realistischen Erzählliteratur und des frühen bürger-

7 Forschungsergebnisse der am Arbeitskreis beteiligten Historiker finden sich beispielsweise in LEISKA: 2016; WAGNER: 2001; ders.: 2009.

lichen Romans. Zudem führt dieser Aufsatz einen für unser Thema zentralen Autor und Text ein: den dänisch-jüdischen Journalisten, Intellektuellen und Dichter Meir Aron Goldschmidt. Dessen Debüt-Roman *En Jode* erzählt erstmals in der europäischen Literatur eine jüdische Kindheit nicht in Jiddisch oder Hebräisch, und er reagiert auf die idealisierenden Judendarstellungen nicht-jüdischer Autor*innen mit einer psychologisch-realistischen Schilderung einer Judenfigur. Der Aufsatz reißt damit Fragen an, die in späteren Kapiteln dieses Bandes aufgegriffen, vertieft und variiert werden.

Der zweite Aufsatz führt die These der literarischen Produktivität, die sich an die Vorstellungen vom Jüdischen heftet, am Beispiel von Hans Christian Andersens vielfältigem und komplexem Erzählwerk ein. Dieses nämlich entfaltet besonders eindrucksvoll die narrative Ergiebigkeit, die Fülle an Assoziationsmöglichkeiten, die sich an mehr oder weniger stereotype Bilder von Juden heften. Andersen verwendet in seinen Texten nahezu alle gängigen Judenstereotype seiner Zeit. Diese reichen von der ›schönen Jüdin‹ über den orientalisierten, den ›wandernden‹ und den ›Geld-Juden‹ bis hin zum verweiblichten, körperlich defizitären männlichen Juden. In Andersens Erzählungen, Märchen, Romanen und Versen werden sie in vielfältiger Weise in Bewegung gebracht und in widersprüchliche, vielschichtige Konstellationen überführt. Stefanie von Schnurbeins Aufsatz »Hybride Alteritäten. Jüdische Figuren bei H.C. Andersen« (2007) war der erste Versuch in unserem Forschungskontext und darüber hinaus in der Skandinavistik überhaupt, jüdische Figuren als *erzählte* Figuren zu analysieren. Insbesondere jüdische Frauenfiguren werden hier einmal nicht nur als Portraits ›realer‹ Bekannter von Andersen oder als Repräsentant*innen eines nicht näher bestimmten ›Anderen‹ betrachtet. Sie werden vielmehr in ihrer Spezifität ernst genommen, auf ihre erzähltechnischen Funktionen untersucht und literaturhistorisch kontextualisiert. Der Beitrag bildet in unseren Augen den Auftakt zu einer genuin literaturwissenschaftlich-skandinavistischen Forschung zu Judendarstellungen und lässt das Potenzial solcher Fragestellungen deutlich erkennen. Zugleich richtet er den Blick auf Brüche der stereotypen literarischen Bilder von Jüdinnen und Juden, die die dänische Erzählliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägen. Diese Brüche betreffen die Darstellungen von Religion, aber sie verlaufen auch und vor allem entlang der Differenzachsen Geschlecht, Sexualität, Klasse und Ökonomie.

Andersens literarische Texte spielen nicht nur mit der ebenso diskriminierenden wie reichen und produktiven Bilderwelt, die die europäische Literaturgeschichte hervorgebracht hat. Sie sind situiert in einer spezifisch literarisch-gesellschaftlichen Konstellation im Dänemark des 19. Jahrhunderts. Die folgenden Beiträge entfalten zunächst die unterschiedlichen Bilder von Jüdinnen und Juden in einigen der Texte, die in »Darstellungen von Juden« bereits kurz vorgestellt werden und gehen spezifischer auf ihre vielfältigen Funktionen und Wirkweisen ein.

Um das Stereotyp des geldgierigen ›Schacherjuden‹ geht es in Joachim Schiedermairs 2013 erschienenem Aufsatz »Der Kaufmann von Venedig. Geld und Gabe in Thomasine Gyllembourgs Novelle *Jøden* (1836)«. Er argumentiert, dass dieses Stereotyp zuvorderst als Ventil einer im Zuge der sich ankündigenden Moderne unter Druck stehenden (bürgerlichen) Gesellschaft fungiert und dass die eigenartigen Inkonsistenzen dieses literarischen Textes als Reaktion auf das Klischee vom Wucherjuden bzw. von der »sympathetischen Beziehung von Jude und Geld« verstanden werden können. Dabei belässt Joachim Schiedermaier die lange Erzählung deutungsoffen und zeigt sowohl eine philo- als auch eine antisemitische Lesart auf. Mit dem Bezug zu Marcel Mauss' ökonomischer Theorie der Gabe interpretiert er zudem den monetären Austausch zwischen Juden und Dänen als Voraussetzung einer ›mélange‹ von Identitäten. In der These, Gyllembourg entwickle in *Jøden* eine ›Sozialtheorie der Gabe‹ zeigt sich hier die spezifische Fähigkeit literarischer Texte, kulturpolitische Themen in Bewegung zu bringen und Stereotypen eine überraschende Wendung zu geben. Auch das Geschlechterthema, das in den später im Band folgenden Aufsätzen von Stefanie von Schnurbein eine zentrale Rolle einnimmt, kommt hier ins Spiel. Gyllembourg nämlich verbindet in ihrer Erzählung nicht nur ökonomische Logik und Logik der Gabe miteinander, sondern thematisiert auch die komplexe Verschränkung zwischen Juden- und Frauenemanzipation.

Um Geschlechterdiskurs, Ökonomie und Jüdisches – diesmal am Beispiel des Theaters – kreisen die Beiträge von Kirsten Wechsel zu Johan Ludvig Heibergs erstem, 1825 uraufgeführtem Vaudeville *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*. Die Fragestellung von »Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville« (2007) hat zunächst einmal nichts mit Juden oder Jüdischem zu tun. Kirsten Wechsel diskutiert vielmehr gattungshistorische Fragen, den Aufstieg des Vaudeville unter dem später so einflussreichen Theatermann und Kritiker

Johan Ludvig Heiberg und die heftige öffentliche Debatte über die Schicklichkeit diese ›Bastardgattung‹ für die nationale Bühne. Sie liest die Vaudeville-Diskussion im Kontext der genealogischen Theorien des frühen 19. Jahrhunderts, in denen sich die diskursiven Kontexte von Biologie und Ästhetik überschneiden. Das Jüdische nimmt in dieser Konstellation und in Kirsten Wechsels Aufsatz jedoch nur scheinbar eine marginale Stellung ein. ›Der Jude‹ wird in ihrer Lesart vielmehr zur ästhetischen Schlüsselfigur, über die Alterität thematisiert und in Bewegung gebracht wird. Auf diese Weise bedient sich Heiberg der Faszination des Illegitimen und schafft sich und seiner neuen Theaterform erweiterte Handlungs- und Spielmöglichkeiten.

In »Lack of money and good taste. Questions of value in Heiberg's vaudeville« (2008) kontextualisiert Kirsten Wechsel das Entstehen des populären Genres in den ökonomischen Diskursen der Zeit. Die Vaudeville-Ästhetik analysiert sie hier vor allem anhand von Requisiten, zu denen insbesondere die Hüte in *Kong Salomon* zählen. Diese Hüte liest Kirsten Wechsel sowohl als Klassensymbole als auch als zirkulierende Waren, die Klassenunterschiede nivellieren. Wichtig ist vor allem ihre Beobachtung, dass die Mechanismen der kapitalistischen Ökonomie – deren Entstehen im Drama diskutiert wird – mit der Emanzipation der Juden assoziiert werden. Im zweiten hier diskutierten Vaudeville, *Recensenten og Dyret*, spielen jüdische Figuren keine tragende Rolle. Anspielungen auf jüdische Bürgerinnen und deren Theateraktivitäten finden sich dennoch: Die berühmte Schauspielerin und spätere Ehefrau Heibergs, Johanne Luise Pätges, spielte nämlich die Hauptrolle der Rose und erinnert damit an den bekannten Zeltausschank ihrer Mutter, der jüdischen Unternehmerin Madame Pätges. Deren Zelt bringt hier eine Synthese von ökonomischem und ästhetischem Wert hervor – und ist wiederum jüdisch konnotiert. In Form von Figuren und Andeutungen spielt das Jüdische, so kann man aus Kirsten Wechsels Ausführungen schließen, eine zentrale Rolle in Verhandlungen von ästhetischer Erneuerung unter sich wandelnden ökonomischen Bedingungen.

Eine bisher unveröffentlichte Forschungsarbeit stellt Clemens Räthels Beitrag »All the world is a stage. Theatre and the Means of Otherness in H.C. Andersen's *Lucky Peer* and Karen Blixen's *The Dreamers*« dar. Darin bleibt Clemens Räthel beim Theater und kehrt zum Autor Hans Christian Andersen zurück. Allerdings geht es nun um Theaterdarstellungen und -metaphern in Erzähltexten bei Andersen und der anderen großen

dänischen Fabulatorin, Karen Blixen. Auch in diesem Beitrag stehen die jüdischen Figuren zunächst nicht im Mittelpunkt, sondern der Blick auf (Opern-)Bühnen, Stimmen und Musik. Die Situierung der beiden Protagonist*innen in performativen Kontexten eröffnet diesen ungewohnte (Handlungs-)Räume. Dabei kommt vor allem der Musik und dem Musiktheater eine besondere Bedeutung zu – nicht umsonst spielen beide Erzählungen mit dem Genre: Lykke-Peers großes, abschließendes Werk ist eine wagnerianisch anmutende Oper, bei deren Uraufführung der Protagonist noch auf der Bühne stirbt. Auch Blixens Hauptfigur ist eine Opernsängerin, deren wechselnde Identitäten die Leser*innen als auch die übrigen Figuren der Erzählung in die Irre führen. Dabei vermischen sich in beiden Werken Bühne und Realität; ähnlich wie die wenig fassbaren Figuren werden auch die Übergänge zwischen diesen Sphären brüchig. Dabei fällt auf, so Clemens Räthel, wie eng Theater und die jüdischen Nebenfiguren miteinander verknüpft werden, wie diese als Scharnier zwischen den Welten fungieren. Ihre Anwesenheit erzeugt Möglichkeitsräume, die Spiele mit Identitäten, erotischen Spannungen sowie nicht-heterosexuellen Narrativen beheimaten.

Eine gänzlich andere Geschichte über das Verhältnis von Bühne und Judentum erzählt Meïr Aron Goldschmidt in der Novelle *Avromche Nachtigall*, die Klaus Müller-Wille in seinem 2013 erschienenen Beitrag »Buchstabentheater. Zum Konzept einer modernen jüdischen Poetik in Meïr Aron Goldschmidts *Avromche Nattergal* (1871)« analysiert. Die vorausgehenden Untersuchungen belegen, dass Jüdinnen und Juden in Texten dänischer Autor*innen in fast penetranter Weise als Lieferanten von literarischen Assoziationen auftauchen. Diese werden zwar vielfältig in Bewegung gebracht, bleiben aber in den allermeisten Fällen herkömmlichen anti- und philosemitischen Stereotypen verhaftet und geben weder in den eher phantastischen und phantasievollen noch in den realistischen Texten Auskunft über jüdisches Leben in der dänischen Gegenwart. Dem entgegen stellen sich häufig die Texte des dänisch-jüdischen Autors Meïr Aron Goldschmidt, in denen er sich aus jüdischer Perspektive mit den vielfältig zirkulierenden literarischen und kulturellen Stereotypen auseinandersetzt.

Klaus Müller-Wille tritt den Beweis an, dass diese Auseinandersetzung nicht nur in einer unterschiedlichen Gestaltung von Figuren, Psychologie und Plot besteht, sondern auch formale Aspekte betrifft und in einer expliziten Kritik an der dänischen (National-)Romantik gipfelt.

Goldschmidt nämlich entwickle in dieser Erzählung und im kritischen Dialog mit den beiden anderen dänischen Autoren jüdischer Herkunft seiner Zeit, Georg Brandes und Henrik Hertz, eine komplexe jüdische Poetik und eine erstaunlich moderne, ironische und sprachspielerische Erzählweise. Damit nimmt Klaus Müller-Wille in Andeutung ein Argument vorweg, das Gantt Gurley in seinem Buch zu Goldschmidts Modernität kürzlich extensiv entwickelt hat.⁸ Klaus Müller-Willes Beitrag wirft gleichzeitig ein neues Licht auf Georg Brandes' Schrift über Goldschmidt. Mit diesem Thema hat sich in jüngerer Zeit auch der dänische Historiker und Literaturwissenschaftler Søren Blak Hjortshøj in seiner Dissertation über Brandes⁹ beschäftigt, ohne dabei jedoch poetologische Dimensionen in Betracht zu ziehen. Klaus Müller-Wille zeigt, wie Goldschmidt meisterhaft ironisch das ›christliche Nationaldrama‹ *Sven Dyhrings Hus* von Henrik Hertz dekonstruiert und damit die medien- und sprachkritische Christianisierungsstrategie eines assimilierten Juden der vorherigen Generation verwirft. Gleichzeitig kann Goldschmidts Erzählung als kluge, ebenso wütende wie ironische Antwort auf die antisemitischen Ausfälle des diskursbestimmenden nationalen Denkers N.F.S. Grundtvig gegen Goldschmidt gelesen werden – eine Antwort, die erneut Goldschmidts Modernität beweist.

Sprachthematik und Poetik Goldschmidts beschäftigen auch Florian Brandenburg in seinem Beitrag »›At Orientaleren skal tale som Orientaler ...‹ Zur Problematik von Form und Funktion ›Jüdischen Sprechens‹ in M.A. Goldschmidts *En Jøde* (1845/1852)« aus dem Jahr 2014. Auch hier steht Goldschmidts literarische Antwort auf judenfeindliche Traditionen im Fokus. Der Versuch einer realistischen Darstellung jüdischen Sprechens in der Figurenrede sowie die vielen Fußnoten, in denen jiddische und hebräische Begriffe sowie jüdische Riten und Traditionen einem dänischen Publikum erläutert werden, inszenieren einen Authentizitätseffekt, der vor allem dem diskriminierenden ›Judendeutsch‹ der dänischen Bühnen entgegengesetzt ist. Goldschmidt wirft in seinem Roman, so Florian Brandenburg, einen ›ethnographischen Blick‹ auf eine als altmodisch markierte traditionelle jüdische Gesellschaft und schafft damit eine frühe naturalistische Milieuschilderung. Mit dem Naturalismus teilt Goldschmidts Judenschilderung dessen fundamentale Doppelbödigkeit, das Schillern

8 Vgl. GURLEY: 2016.

9 Vgl. HJORTSHØJ: 2017.

zwischen Dekonstruktion und Perpetuierung von Stereotypen und Schreibweisen.

Gantt Gurley, Klaus Müller-Wille, Florian Brandenburg und Stefanie von Schnurbein – alle, die sich in den letzten Jahren mit Goldschmidt beschäftigt haben, heben dessen außerordentliche und bisher verkannte Modernität, seinen Status als Modernist *avant la lettre* hervor. Toril Moi hat in ihrer großen Untersuchung zu Henrik Ibsens Modernismus die provokante und in vieler Hinsicht einleuchtende These vertreten, dass ein wesentliches Merkmal literarischer Modernität die differenzierte Darstellung von Frauen sei. Der Idealismus hingegen forderte, Frauen und Sexualität in der künstlerischen Gestaltung zu idealisieren – gelänge das nicht, so bliebe nur die Dämonisierung.¹⁰ So treffend diese Behauptung ist, übersieht sie doch, dass man Ähnliches für die Darstellung anderer literarischer ›Anderer‹ ergänzen müsste. Goldschmidts Texte lassen sich hierfür als Beispiele anführen. Bei ihm nämlich erscheinen psychologisch realistisch gezeichnete Judenfiguren, während Frauen eher in idealistisch-stereotyper Weise geschildert sind. Solche komplexen und bis heute aktuellen Interdependenzen zwischen Geschlecht, Religion und Ethnizität bzw. Nationalität, sowie die Relationen zwischen unterschiedlichen Emanzipationsbewegungen des 19. Jahrhunderts untersuchen die folgenden zwei Beiträge von Stefanie von Schnurbein:

»Kampf um Subjektivität. Nation, Religion und Geschlecht in zwei dänischen Romanen um 1850«, erschienen 2006, setzt sich zunächst mit dem ersten Frauenemanzipationsroman der dänischen Literatur auseinander, Mathilde Fibigers *Clara Raphael*, um den sich eine veritable literarische Fehde entspannt. Die Analyse der Beiträge Goldschmidts zu dieser ›Clara-Raphael-Fehde‹ und die erneute Diskussion der scheiternden Liebesbeziehung in Goldschmidts *En Jode* zeigen, dass es in der Erzählliteratur der Zeit immer auch um die Konstituierung eines bürgerlichen (also männlichen, christlichen und nationalen) Subjekts bzw. das Scheitern dieses Vorhabens geht. Fibiger versucht in *Clara Raphael*, den Geschlechterdiskurs über ein Einschreiben der Frau in national-christliche Konfigurationen in Bewegung zu bringen. Goldschmidt hingegen schreibt sich in einen traditionellen Geschlechterdiskurs ein, um festgefahrene und diskriminierende Strukturen von Nationalität und Religion zu problematisieren. Am Ende konkurrieren zwei diskriminierte Gruppen auf

¹⁰ MOI: 2006, 77–81.

Kosten der jeweils anderen darum, wem der Status eines autonomen bürgerlichen Subjekts zukommen soll.

»Writing from the Margins. New Voices in Literature, Social Critique and the Novel around 1850« greift diese Konstellation erneut auf und erweitert sie in Richtung eines literaturhistorischen Arguments. Neben *Clara Raphael* untersucht Stefanie von Schnurbein in diesem hier erstmals abgedruckten Beitrag den ersten norwegischen und den ersten schwedischen Frauenroman: Camilla Colletts *Amtmandens Døttre* und Fredrika Bremers *Hertha eller En själs historia*. Der Artikel zeigt auf nachdrückliche Weise, dass die bisher marginalisierten Gruppen der bürgerlichen Frauen und der Juden um 1850 ihre literarischen Stimmen erheben und dass sie dies zuvorderst in Auseinandersetzung mit Debatten um Nation, Religion und Geschlecht tun. Diese beiden Beiträge verstehen sich als Eröffnung eines größeren Forschungsfeldes, das der Erkundung harrt. Die gespannten und spannenden literarischen Verhältnisse zwischen jüdischer Minderheit und Emanzipationsbestrebungen von Frauen bleiben nämlich nicht auf die Jahrhundertmitte beschränkt.

Der folgende Beitrag knüpft erneut an literarische Gestaltungen des Stereotyps des Geldjuden an und betrachtet zwei literarische Beispiele, in denen auch Geschlechterfrage, Sexualität und Moderne mit Hilfe von Bildern des Jüdischen und jüdischen Figuren in Verbindung gebracht werden. Am Beispiel eines norwegischen und eines dänischen Romanciers der Wende zum 20. Jahrhundert nähert sich Stefanie von Schnurbeins Aufsatz »Literarischer Antisemitismus bei Knut Hamsun und Henrik Pontoppidan: zwei Varianten mit unterschiedlicher Tendenz« (2014) der Frage, wann man einem literarischen Text und wann man einem Autor Antisemitismus bescheinigen kann und/oder muss. Knut Hamsuns Judenschilderungen führten schon in den 1980er-Jahren zu einer Forschungskontroverse, in der die Frage nach der antisemitischen Ausrichtung des vor allem wegen seiner Sympathien für den Nationalsozialismus politisch anrühigen Autors im Fokus stand. Diese Auseinandersetzung mündete darin, dass zahlreiche Literaturwissenschaftler*innen nicht nur Hamsun vom Antisemitismus freisprachen, sondern auch selbst antisemitische Stereotype weitertrugen. Vor allem aber stellt Stefanie von Schnurbein die Frage, wie unzuverlässige Erzählinstanzen und ironisches Spiel mit Figuren und Leser*innen in Knut Hamsuns Texten und die komplexe Erzählweise Henrik Pontoppidans in seinem Roman *Lykke-Per* (1904) antijüdische Lesarten der Romane fördern oder unterlaufen. Die Schluss-

folgerung ist überraschend und fordert Widerspruch geradezu heraus: Hamsuns spärliche Judenschilderungen bedienen sich auf perfide Weise eines von ihm vorausgesetzten antijüdischen Klimas in seiner Leserschaft. Pontoppidans Roman hingegen bedient großzügig alle Klischees über das moderne Finanzjudentum und ergeht sich in antisemitischen Figurenschilderungen. In seinem Fall jedoch bewirkt die unzuverlässige und ironische Erzählinstanz den gegenteiligen Effekt wie in Hamsuns Roman: Das narrative Setting entlarvt die antijüdischen Bilder als Stereotype und unterläuft sie, indem es sie als Resultate der Engstirnigkeit und Borniertheit der Kopenhagener ›guten Gesellschaft‹ bloßstellt. Der Roman wirft so ein negatives Licht in erster Linie auf diese und weniger auf die jüdischen Figuren selbst.

Man könnte fragen, ob die erheblichen Unterschiede in den Judendarstellungen von Knut Hamsun und Henrik Pontoppidan auch damit zu tun haben, dass die Autoren aus unterschiedlichen Ländern, aus Norwegen und Dänemark, stammen. Hamsuns Text aktiviert jüdische Stereotype, ohne dass jüdische Figuren eine tragende Rolle in seinen Texten spielten. Pontoppidan hingegen präsentiert in realistischer Erzählweise große Szenarien mit farbenfrohen und komplexen männlichen wie weiblichen jüdischen Figuren. Auffällig ist ja, dass der Großteil der literarischen Jüdinnen und Juden in unserem Buch Dän*innen sind, und es liegt nahe, dies mit den tatsächlich höchst unterschiedlichen historischen Gegebenheiten im Umgang mit den jüdischen Minderheiten in den drei skandinavischen Ländern in Verbindung zu bringen.

Während in Dänemark die jüdische Minderheit zu Beginn des 19. Jahrhunderts rechtlich in vielen Punkten gleichgestellt war, zeigte sich in Norwegen ein ganz anderes Bild. Die 1814 in Kraft tretende Verfassung, zum damaligen Zeitpunkt eine der fortschrittlichsten in Europa, schränkte ihre aufklärerische Haltung in einem zentralen Punkt fundamental ein: Sie gewährte keine Religionsfreiheit. Vielmehr verbot sie an prominenter Stelle – bereits im zweiten Paragraphen – Juden und katholischen Geistlichen den Zugang zum Reich. Dieser so genannte ›Judenparagraph‹ wurde streng befolgt und bestimmte bis zu seiner Revision im Jahr 1851 wiederkehrend gesellschaftliche und politische Debatten. Der norwegische Autor und Politiker Henrik Wergeland nahm sich dieses Skandals des Ausschlusses der Juden aus Norwegen nach 1814 in literarischer Form an. Anlässlich der Parlamentsdebatten über den ›Judenparagraphen‹ schrieb er zwei Gedichtzyklen *Jøden* (1842) und *Jødinnen* (1844). Allein aufgrund

ihres Entstehungskontextes bieten diese ausgezeichneten Stoff für die Beschäftigung mit Wechselwirkungen zwischen Politik und Literatur und weisen als quasi didaktische Gelegenheitsliteratur eine ganz eigene Ästhetik auf. Katharina Bocks Beitrag in unserem Band, »*Der Jude. Neun blühende Dornenzweige* – Henrik Wergelands politische Dichtung gegen den ›Judenparagrafen‹ in der norwegischen Verfassung von 1814«, analysiert den Gedichtband *Jøden* eingehend und setzt den literarischen Gehalt des Werkes und seine politischen Dimensionen in einen Dialog. Mit diesem bisher unveröffentlichten Aufsatz füllt sie eine Lücke in der Forschung zu Wergeland, die sich bis dato zuvorderst an einem Entweder-Oder versucht hat. Gerade im Zusammenspiel bekommen die ambivalenten Bilder, mit denen Wergeland arbeitet, ihre eigentliche Funktion. Katharina Bock zeigt, dass es nur vordergründig um Juden geht, dass über ›den Anderen‹ vor allem ›das Eigene‹ diskutiert und in Frage gestellt wird. Wergelands Spiel mit positiven Judenbildern, die ebenso stereotyp sind wie ihre negativen Entsprechungen, öffnet für Katharina Bock ein Spielfeld, auf dem sich auch Bedingungen und (Un-)Möglichkeiten von Teilhabe vielfältig diskutieren lassen.

Das norwegische Vaudeville *En Jøde i Mandal* (1849) von Adolph Rosenkilde muss ebenfalls als politisch-literarischer Beitrag in der Debatte um den ›Judenparagrafen‹ verstanden werden, argumentiert Clemens Räthel. Sein Beitrag »›Gibt es denn hier niemanden, der weiß, wie ein Jude aussieht?‹ Adolph Rosenkildes *Ein Jude in Mandal* und die Auseinandersetzungen um die rechtliche Stellung der Juden in Norwegen« (2015) nimmt die komisch-groteske Seite des Ausschlusses der Juden aus Norwegen aufs Korn. Auch hier geht es darum, wie präsent Judenbilder völlig unabhängig von der Existenz ›realer‹ Juden sind, und was die Zeichensprache des Theaters, insbesondere des Rollenfachs, das Clemens Räthel in seinem Buch *Wieviel Bart darf sein?* eingehend untersucht hat, zu dieser Präsenz leistet. Die Komödie um den Juden, der keiner ist, was aber keiner erkennen kann, da keiner der *dramatis personae* jemals einen Juden gesehen hat, lässt sich auch in der komplizierten größeren Geschichte der nur vermeintlichen Homogenität, der Integrationsideologien und der ganz wirklichen Ausschlüsse ›anderer‹ Gruppen aus den nationalen Geschichten der skandinavischen Länder verorten. Die politischen Verhältnisse in Norwegen und die komplexe Diskussion um den umstrittenen ›Judenparagrafen‹ verweisen zudem auf heutige Diskussionen um

Einwanderung und deren ökonomische, soziale, kulturelle und religiöse Aspekte.

Die hier versammelten Beiträge bilden mit ihrer zeitlichen und geographischen Schwerpunktsetzung – wie oben bereits angesprochen, befasst sich der Großteil der Aufsätze mit dänischsprachiger Literatur des langen 19. Jahrhunderts – nur einen Teil der Forschung zur Thematik ab. Diese Unausgewogenheit ist als symptomatisch zu verstehen und weist weit über diesen Band hinaus auf Desiderate hin. Dass es diese Desiderate gibt, beglückt uns. Denn dass wir inzwischen Forschungslücken benennen können, ist auch ein Ergebnis der langjährigen gemeinsamen Arbeit. Mit diesem Band wollen wir demnach nicht nur einen fruchtbaren, eineinhalb Jahrzehnte überspannenden, gemeinsamen, im besten Sinne dialogischen Prozess dokumentieren, sondern auch nachfolgende Wissenschaftler*innen einladen, in ihn einzutreten und ihn fortzuführen. Daher ist dieser Band auch kein Abschluss, sondern Überblick und Ermutigung zum Weitermachen.

Literatur

- ADAMS, Jonathan, u. HEß, Cordelia (Hg.): *Antisemitism in the North. History and State of Research*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2020 (= Religious Minorities in the North; 1).
- BOCK, Katharina: »Un-Unheimliche Juden oder: Warum spukt es im Schloss? Steen Steensen Blichers Novelle über eine jüdische Familie in Jütland«. In: Hahn, Hans-Joachim, u. Olaf Kistenmacher (Hg.): *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft II*. Oldenbourg: de Gruyter, 2019a (= Europäisch-jüdische Studien. Beiträge; 37).
- BOCK, Katharina: *Philosemitische Schwärmereien. Jüdische Figuren in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2019b.
- GURLEY, David Gantt: *Meir Aaron Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*. New York: Syracuse University Press, 2016.
- HJORTSHØJ, Søren Blak: *Georg Brandes' Representations of Jewishness: Between Grand Recreation of the Past and Transformative Visions of the Future*. Dissertation. Roskilde: Roskilde Universitet, Department of Communications and Arts, 2017.
- LEISKA, Christoph: *Räume der Begegnung – Räume der Differenz. Jüdische Integration und Antisemitismus in Göteborg und Kopenhagen 1850–1914*. Berlin: Metropol, 2016 (= Studien zum Antisemitismus in Europa; II).
- MOI, Toril: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- RÄTHEL, Clemens: *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater*. Tübingen: Narr, Francke, Attempto, 2016.
- RÄTHEL, Clemens: »Beyond Shylock. Depictions of Jews in Scandinavian Theatre and Literature«. In: Adams, Jonathan, u. Cordelia Heß (Hg.): *Antisemitism in the North*.

History and State of Research. Berlin, Boston: de Gruyter, 2020, 107–124 (= Religious Minorities in the North; 1).

- SHUKAITIS, Stephen: »Infrapolitics and the nomadiceducational machine«. In: Amster, Randall, u.a. (Hg.): *Contemporary Anarchist Studies. An introductory anthology of anarchy in the academy*. London u.a.: Routledge, 2009.
- WAGNER, Thorsten: »Jøder og andre danskere. Den nyere antisemitismeforskning og dens implikationer for dansk historieskrivning«. In: *Scandinavian Jewish Studies/Nordisk Judaistik* 22 (2001), 131–156.
- WAGNER, Thorsten: »Images of the ›Other‹ and Danish Politics of the Past: Antisemitism, Xenophobia, and the Dream of Homogeneity«. In: Wodak, Ruth (Hg): *Justice and Memory. Confronting Traumatic Pasts. An International Comparison*. Wien: Passagen, 2009, 239–259.

STEFANIE VON SCHNURBEIN
Darstellungen von Juden
in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus*

Einleitung

Ab 1820, am Übergang zwischen Romantik und Realismus, setzen sich plötzlich nahezu alle namhaften dänischen Autoren mit der Stellung der Juden auseinander. Dieses Phänomen ist bis heute nicht systematisch untersucht worden.¹ Vorher hatte sich die Darstellung von Juden in der dänischen Literatur weitgehend auf lächerliche Komödienfiguren nach dem Vorbild Ludwig Holbergs beschränkt: kleine jüdische Händler und Pfandleiher, die vor allem aufgrund ihrer mangelhaften Kenntnisse der dänischen Sprache willkommene Zielscheiben des Holbergschen Sprachspottes wurden.² Die spottende Haltung Holbergs, trifft allerdings keineswegs nur Juden, sondern alle gesellschaftlichen Stände Kopenhagens. Sie wird zudem konterkariert durch sein zweibändiges historisches Werk *Den jødiske historie* (1742), in der er in bester aufklärerischer Manier systematisch die in christlichen Ländern kursierenden Schauergeschichten über und Vorurteile gegen Juden widerlegt, ohne dabei Juden zu idealisieren.³ Holbergs komödiantische Judendarstellungen spiegelten wohl die Außenwahrnehmung der jüdischen dänischen Bevölkerung recht genau wider. In der Literatur blieben sie mit wenigen Ausnahmen dementsprechend auch bis in die 1820er/1830er bestimmend, und sie hatten darüber hinaus einen nicht geringen Einfluss auch auf die deutsche Komödien-tradition der Zeit und deren Judenbild. In der literarisch ausgesprochen produktiven und innovativen Epoche zwischen 1820 und 1860, dem sogenannten ›Goldenen Zeitalter‹ der dänischen Literatur, machten die Romantiker der zweiten Generation, Bernhard Severin Ingemann (1789–1862) und Carsten Hauch (1790–1872), aber auch Hans Christian Andersen (1805–1875) und die poetischen Realisten Thomasine Gyllembourg (1773–1856)

* Erstveröffentlichung: SCHNURBEIN, Stefanie von: »Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus«. In: *Nordisk Judaistik. Scandinavian Jewish Studies* 25:1 (2004), 57–78.

1 Ansätze finden sich bei WAMBERG: 1984, 143–184; ALBERTSEN: 1984, 19–26.

2 PAUL: 2001, 42–48.

3 Vgl. ENGELSTAD: 1984, 214.

und Steen Steensen Blicher (1782–1848) Juden zu zentralen Figuren des in Dänemark gerade entstehenden Romans und der bürgerlichen Novelle.

Unmittelbarer Anlass für das plötzliche Interesse an einer bestimmten Minderheit waren zwei Ereignisse, die die dänische bürgerliche Gesellschaft auf die Lage der Juden in ihrem Land aufmerksam machten: zum einen die ›Jødefejden‹ genannte literarische polemische Auseinandersetzung von 1813, in der eine Reihe Schriftsteller und Intellektueller auf eine Flut antisemitischer Artikel und Pamphlete reagierte.⁴ Zum anderen handelt es sich um die gewalttätigen Ausschreitungen gegen Juden, die 1819 von Deutschland auf Dänemark übergriffen und von Polizei und Militär niedergeschlagen werden mussten.

Diese Ereignisse stehen, ebenso wie die im Folgenden zu diskutierenden literarischen Zeugnisse, im Kontext der Judenemanzipation und Assimilierung bzw. Akkulturierung⁵, die sich in Dänemark wie in Deutschland in diesem Zeitraum vollzog. Ich werde zunächst diesen Kontext kurz skizzieren. Im Anschluss daran werden literarische Reflexionen dieser politischen und sozialen Veränderungen diskutiert, und zwar in erster Linie am Beispiel des 1836 erschienenen Romans *Guldmagere*n von Carsten Hauch, einem zur Regierungszeit August des Starken in Dresden spielenden historischen Romans über Alchemie. Daneben werden drei Erzählungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herangezogen: Die Gegenwartserzählungen *Den gamle Rabbin* (1827) von Bernhard Severin Ingemann und *Jøden* (1836) von Thomasine Gyllembourg, sowie die Schauernovelle *Jøderne på Hald* (1828) von Steen Steensen Blicher. Die Funktion der jüdischen Figuren im Kontext der poetisch-realistischen Erzählliteratur wird abschließend mit dem 1845 und erneut 1852 erschienenen Debütroman des jüdisch-dänischen Autors Meir Goldschmidt, *En Jøde*, verglichen. Die hervorragende Bedeutung dieses Romans liegt unter anderem darin, dass es sich um die erste realistische Milieuschilderung jüdischen Lebens aus der Innenperspektive in der europäischen Literatur handelt.

4 Vgl. ALBERTSEN: 1984. Es ist im Übrigen eine Schrift des deutschen Friedrich Buchholz, *Moses und Jesus* (1803), die in der Übersetzung von Thomas Thaarup die Judenfehde auslöste. Auch andere Schriften der Judenfehde waren aus dem Deutschen übersetzt. Zu antijüdischen Hetzkampagnen in Deutschland ab 1815 vgl. THOMANN TEWARSON: 1999, 17–62, sowie BRENNER, JERSCH-WENZEL u. MEYER: 1996, 30.

5 In der Regel werden die beiden Begriffe folgendermaßen unterschieden: Bei der Assimilierung geht Gruppenbewusstsein der assimilierten Gruppe völlig verloren, während es bei Akkulturierung erhalten bleibt.

Meinen Ausführungen liegt folgende These zugrunde: Judenemanzipation steht, so hat zum Beispiel Reinhard Rürup gezeigt, in unlösbarem Zusammenhang mit der Modernisierung der Gesellschaft, was in unserem Zusammenhang heißt, mit einem aufgeklärten Absolutismus. Die im selben Zeitraum in Dänemark entstehenden Gattungen des Romans und der bürgerlichen Novelle im Allgemeinen und jüdische Figuren im Besonderen gewinnen eine nicht unerhebliche Funktion für die Selbstverständigung der sich konsolidierenden bürgerlichen Gesellschaft Dänemarks. Juden als die sichtbarsten und am exotischsten empfundenen Fremden im eigenen Land werden in diesem Zusammenhang zu Modellfällen für die Integrationsfähigkeit dieser Gesellschaft. Goldschmidts Roman, so wird weiter zu zeigen sein, steht im selben sozial- und geistesgeschichtlichen Kontext. Anders als bei den zu Idealisierung und Harmonisierung neigenden nicht-jüdischen Autoren derselben Epoche, wird sein jüdischer Protagonist jedoch zum Demonstrationsobjekt für die oft unauflösbar erscheinenden inneren Widersprüche der Judenemanzipation im engeren und der gesamten Epoche im weiteren Sinne.

Die dänische jüdische Minderheit im aufgeklärten Absolutismus

Die seit Mitte des 17. Jahrhunderts aus den Niederlanden und später aus Deutschland einwandernden Juden lebten bis ins späte 18. Jahrhundert unter ähnlichen, wenn auch insgesamt etwas liberaleren Verhältnissen, als sie aus anderen europäischen Ländern bekannt sind. Juden unterlagen starken Beschränkungen in ihrer Berufstätigkeit und Mobilität, konnten sich keiner Zunft anschließen, mussten sich in Städten ansiedeln und waren an den Ort gebunden, an dem sie Siedlungsrecht erhielten. Sie betätigten sich daher vorwiegend als Kleinhändler und als Pfandleiher. Nur wenige sprachen dänisch, und wenn, dann mit deutlich jiddischem Akzent. Juden lebten damit außerhalb der allgemeinen Rechtsordnung, waren sozial und kulturell isoliert.

Mit der Transformation der feudalen Ständegesellschaft zur bürgerlichen Klassengesellschaft begannen auch in Dänemark, angeregt durch Ideen aus Deutschland und Österreich, Versuche, die Verhältnisse der Juden grundlegend neu zu ordnen.⁶ Die Reformen zur bürgerlichen Gleich-

6 Zur Geschichte der Juden in Dänemark vgl. BLÜDNIKOW u. JØRGENSEN: 1984.

stellung der Juden, für die sich der aufgeklärt absolutistische Frederik VI. seit 1796 einsetzte, wurden sowohl von christlicher wie von jüdischer Seite kontrovers diskutiert. Im Anschluss an die Ideen Moses Mendelssohns trat die reformerische jüngere jüdische Generation für eine Trennung von Kirche und Staat und die Angleichung der Verwaltungsstrukturen in den jüdischen Gemeinden an dänische Organisationsstrukturen ein. Im Gegenzug sollten Juden gleiche Bürgerrechte erhalten. Auf orthodox-jüdischer Seite stießen diese Ideen auf Kritik. Man wehrte sich zum einen gegen den Verlust der juristischen Autonomie und damit die Unterwerfung unter eine im Grunde fremde und feindliche Verwaltung. Zum anderen fürchtete man die Angleichung des religiösen Lebens an das der jüdischen Tradition nicht entsprechende christliche Vorbild und infolgedessen einen verstärkten Verlust der Traditionen, die die jüdischen Gemeinden durch alle Zeiten der Verfolgung zusammengehalten hatten. Die orthodox-jüdische Kritik warnte also nicht zu Unrecht vor einer ›Gleichschaltung‹ als unerwünschtem Effekt der Gleichstellung.

Erst um 1807 gewann die reformfreudigere jüngere Generation mehr Einfluss in den jüdischen Gemeinden und machte damit von jüdischer Seite den Weg zur bürgerlichen Gleichstellung frei. Allerdings wurde diese durch den Krieg mit England und den Staatsbankrott von 1813 verzögert, so dass Juden erst 1814 weitgehend gleiche Bürgerrechte erhielten.

Ablauf und Tempo des Emanzipationsprozesses waren auch vom allgemeinen Prozess der Herausbildung und Ausformung der modernen Gesellschaft abhängig. Für Dänemark wie für andere europäische Länder lässt sich zeigen, dass in »Phasen rascher gesamtgesellschaftlicher Entwicklung«, etwa in den Jahren um 1800, »die Emanzipation der Juden voranschritt, während in Zeiten wirtschaftlicher Krisen und politischer Reaktion auch die Emanzipation der Juden stagnierte«.7 Die erwähnte ›Judenfehde‹ zum Beispiel flammte während der ökonomischen Krise auf, die Dänemark nach der Niederlage in den napoleonischen Kriegen und dem folgenden Staatsbankrott erfasste. Diese gewalttätigen Aktualisierungen eines wohl immer latent vorhandenen Antisemitismus führten jedoch auch zu literarischen und politischen Gegenreaktionen. So riefen die einzelnen Wellen antijüdischer Polemik und Gewalt in den Jahren

7 RÜRUP: 1985, 91; vgl. ders.: 1975, 81. In Dänemark war der Antisemitismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oft gegen absoluten Monarchen und dessen Politik gerichtet, Frederik VI. wurde aufgrund seiner Reformbestrebungen für Juden auch als ›Judenkönig‹ verachtet.

1813, 1819 und 1830 nicht nur die hier zu diskutierenden Autoren auf den Plan, sondern sie gaben auch den Anstoß zur schrittweisen Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung in Dänemark. 1831, mit der Einführung der Provinzialstände, erhielten Juden aktives, jedoch kein passives Wahlrecht, 1849 folgte die religiöse Gleichberechtigung von Juden, 1850 wurden ausländische Juden mit anderen Ausländern gleichgestellt, ein Jahr später wurde durch die Einführung der bürgerlichen Ehe die Eheschließungen zwischen Juden und Nicht-Juden erheblich erleichtert, und 1857 wurde die Taufe als Voraussetzung für das Erbrecht abgeschafft.⁸

Insgesamt lässt sich feststellen, dass sich in Dänemark die Emanzipation der Juden in einem ähnlichen Spannungsfeld vollzog und von ähnlichen Ambivalenzen geprägt war wie in Deutschland. Bereits die ersten Ansätze zu einer »bürgerlichen Verbesserung«⁹ der Juden koppelten die Emanzipation an die Bedingung der Assimilation und damit an die Aufgabe der sozialen und ökonomischen Eigenarten jüdischer Gemeinden und Individuen. Diesen »Verbesserungsversuchen« liegt die aufklärerische Idee zugrunde, dass die angeblich unangenehmen und abstoßenden sozialen Gewohnheiten der Juden, die ihnen von der christlichen Bevölkerung zugeschrieben wurden, nicht durch angeborene Charakterfehler bedingt waren. Man sah diese nun vielmehr als von unglücklichen sozialen Bedingungen geprägt an und schloss daraus auf ihre grundsätzliche Veränderbarkeit. Die »bürgerliche Verbesserung« beinhaltet damit aber immer auch die Forderung nach einer »moralischen« Selbst-Verbesserung von Seiten der Juden als Bedingung für die Veränderung ihrer sozialen und politischen Stellung.¹⁰

8 Erwerbsbeschränkungen fielen schon ab 1788, die Eheschließung zwischen Juden und Nicht-Juden war seit 1798 grundsätzlich möglich, allerdings nur unter der Bedingung, dass die Kinder lutherisch erzogen wurden. Vgl. BLÜDNIKOW u. JØRGENSEN: 1984, 78.

9 Dieser Ausdruck geht zurück auf eine Schrift des deutschen Juristen Christian Wilhelm von Dohm: *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (DOHM: 1781).

10 Emanzipierte Juden übernahmen häufig diese Bewertungen. Folglich blieben sie bis weit ins 19. Jahrhundert aufklärerischen Idealen verpflichtet. Das zeigt THOMANN TEWARSON: 1999, 17–62. Vgl. auch HERZIG: 1999, 63–70. Herzig zufolge orientierten sich viele Juden selbst an Dohms Analyse, derzufolge eine moralische Verbesserung der Juden notwendig sei.

Die literarische Figur des ›edlen Juden‹ und ihre Funktion in der bürgerlichen Gesellschaft

Die jüdischen Figuren, die in der Zeit zwischen 1820 und 1850 in der Erzählliteratur nicht-jüdischer Autoren auftauchen, sind ausnahmslos Repräsentanten der Idee einer solchen ›bürgerlichen Verbesserung‹. Die dänischen poetisch-realistischen Romane dieser Zeit sind Teil einer gezielt bürgerlichen Literatur, die auf der Seite einer moderaten Modernisierung und bürgerlichen Reform des aufgeklärten Absolutismus steht. Kritik richtet sich häufig gegen den Adel, ohne dass jedoch die Struktur der Monarchie in Frage gestellt wird. Die poetisch-realistische Literatur ist an einer Homogenisierung und Harmonisierung von Gegensätzen in dieser bürgerlichen Gesellschaft interessiert und nicht in erster Linie an Gesellschaftskritik. Hieraus erklärt sich einerseits das plötzliche Interesse an jüdischen Romanfiguren: Juden sind die einzige Gruppe, die im Dänemark der Zeit ›das Fremde‹ repräsentieren, das es zu integrieren gilt. Aus dem Bestreben nach Homogenisierung und Reform erklärt sich andererseits der Schock, den die gewalttätigen Ausschreitungen gegen Juden im Zusammenhang mit der ›Judenfehde‹ auslösten. Diese Ereignisse dienen in der Folge mehreren Autoren als Rahmen für ihre Judendarstellungen, so etwa Hans Christian Andersen in *Kun en spillemand* (1837) und Ingemann in *Den gamle rabbin* (1827).

In den zu diskutierenden Romanen und Novellen werden Juden keineswegs als psychologisch differenzierte Individuen dargestellt, auch das Interesse an der Darstellung und selbst die Kenntnis jüdischer Gebräuche und Lebensweise bleiben außerordentlich gering. Jüdische Figuren sind vielmehr Repräsentanten allgemeiner Ideen und Ideale, ihre Darstellung ist geprägt von Stereotypen, die aus der Aufklärung und deren Emanzipations- und Assimilationsdiskurs überkommen sind.

In *Guldmageren* kontrastiert Carsten Hauch beispielsweise den korrupten, geldgierigen, feigen, halbkriminellen »kleinen Juden Isak«, eine Dienerfigur, mit dem edlen, altruistischen, weisen Alchemisten, den Sephardim Benjamin de Geer.¹¹ Der Autor folgt damit der schon in der Literatur

¹¹ Dieses kontrastierende Paar ist nur eines unter vielen. *Guldmageren* von Carsten Hauch ist ein im Denken der romantischen Naturphilosophie verwurzelter Roman über den jungen Chemiker Theodor im Dresden August des Starken. Theodor wird, angeleitet durch den jüdischen Alchemisten Benjamin de Geer, selbst zum Adepten, und gewinnt die schöne Manon nach einer durch Missverständnisse und Intrigen bedingten

der Aufklärung zum Klischee gewordenen moralischen Dichotomisierung des Judenbildes¹², ein Stereotyp, das durch Walter Scotts populären Roman *Ivanhoe* (1819) nicht zuletzt in Dänemark noch breitere Publizität fand.¹³

Isaks »mægtige krumme næse« [mächtige krumme Nase] etwa weist ihn ebenso als »stakkels Israels barn« [armes Kind Israels] (GM 7)¹⁴ aus wie der große dreieckige Hut, den er zu tragen gezwungen ist. Auch der edle de Geer hat Gesichtszüge, die ihn sofort als Angehörigen der »israelitischen Nation« kenntlich werden lassen. Sein Sprachgebrauch kennzeichnet ihn darüber hinaus als eine Figur, die von dieser Herkunft geprägt, sie jedoch gleichzeitig zu überwinden in der Lage ist: »[...] dog talte han det tyske meget godt, kun med en usædvanlig Accent, ligesom En, der længe har været udenlands.« [... doch sprach er das Deutsche sehr gut, nur mit einem ungewöhnlichen Akzent, gleich einem, der lange im Ausland gewesen ist.] (GM 44). Die Beispiele zeigen, dass vor allem Physiognomie, Sprache und fremdartige Manieren den Juden als ›Anderen‹ markieren, die es im Zuge der ›bürgerlichen Verbesserung‹ zu überwinden gilt.¹⁵

Daneben steht das besondere Verhältnis von Juden zum Geld im Zentrum. Ihre Charaktermängel und -eigenarten werden aus ihrer einseitigen beruflichen Bindung an Geldgeschäfte und Handel erklärt. Sie wer-

langen, harten Prüfungszeit und Trennung von Manon, mit der er schließlich friedlich nach Amerika auswandert. Am Beispiel jeweils zweier dichotomisch einander entgegengesetzter Figuren aus jeweils derselben gesellschaftlichen Gruppe untersucht der Autor hier nahezu systematisch die unterschiedlichen Verhältnisse zu Geld und Reichtum. Da sind etwa die beiden Töchter Manon und Veronica, erstere still, tugendhaft und edel, zweitere ambitioniert, geld- und machtgierig. Manon endet nach vielen Prüfungen als Ehefrau Theodors und Ziehtochter de Geers. Veronica steigt zunächst zur Maitresse des Königs auf, endet aber verarmt als Ehefrau des adeligen Libertins und Intriganten Victor von Marwitz. Sie stirbt bei einem misslungenen alchemistischen Versuch, zu dem sie ihre Geldgier treibt. Victor wiederum bildet einen Gegenpol zu dem ebenfalls adeligen Freisleben, einem sozial engagierten, aber atheistischen und resignierten reichen Wohltäter, der den oberflächlichen Vergnügungen des verdorbenen Dresdner Hofes fern steht. Die Gegenfigur des bürgerlichen Theodors selbst ist sein Onkel Doktor Rosenfeld, der, engstirniger als sein Neffe, die Alchemie als ganzes strikt ablehnt, deGeer mehrfach verrät und ihm durch eine Intrige auch dessen große Liebe, eine schöne Katholikin, die früh verstorbene Mutter seiner Kinder raubt.

12 Vgl. DITTMAR: 1989, 35. Ein Beispiel findet sich bei ALBERTSEN: 1984, 56.

13 Das erwähnt POLIAKOV: 1983, 122.

14 Das Sigel GM bezieht sich auf Carsten Hauchs *Guldmagere* (HAUCH: 1904 [1836]). Die Übersetzungen stammen von mir (SvS).

15 Zu diesen und anderen weitverbreiteten antisemitischen Stereotypen vgl. Schoeps u. Schlör: 1999.

den von den Befürwortern der Judenemanzipation ebenso wie von den Autoren des dänischen ›Goldenen Zeitalters‹ als real existent, aber auch gesellschaftlich bedingt und damit veränderbar angesehen. Hauch legt seinem Binnenerzähler de Geer folgende Analyse eines Mechanismus in den Mund, den man mit modernen Worten als Produktion ›jüdischen Selbsthasses‹ bezeichnen könnte:

[V]ed at vække Trællefrygt og nedrig List i vore Hjerter, ved at udelukke os fra alle de Poster hvor Mod og Sjæleadel især vækkes i Mennesket, havde [de] gjort os langt mere ulykkelige; at de havde tilintetgjort den bedste Deel af vort Væsen, og lidt efter lidt lært en stor Deel af os at fortjene den Foragt, som de saa rigelig skjænkede os. (GM 186)

[Dadurch, dass sie Sklavenfurcht und niedere List in unseren Herzen wecken, dadurch, dass sie uns von all den Posten ausschließen, durch die Mut und Seelenadel besonders im Menschen geweckt werden, haben sie uns weit unglücklicher gemacht; dass sie den besten Teil unseres Wesens zerstört und uns nach und nach gelehrt haben, die Verachtung zu verdienen, die sie uns so reichlich schenkten.]

Der korrupte Isak tritt, ganz wie Scotts ›Schacherjude‹ Isac von York, als Inkarnation der feigen Geldgier auf – eine elende Gestalt, der, Ketzer im Grunde seines Herzens, im Goldmacher den Messias der Juden sieht: »Os tilhører Guldet [...] thi Messias er nu endelig kommen paa Jorden og er født iblandt vort Folk.« (GM 107). [Uns gehört das Gold [...], denn der Messias ist jetzt endlich auf die Welt gekommen und ist in unserem Volk geboren.] De Geer dagegen tritt als Beispiel für die Charakterstärke des außerordentlichen Individuums auf. Ihm gelingt es nämlich, selbst unter den elenden Bedingungen, denen Juden ausgesetzt sind, diese zu überwinden und sich zu einem ›edlen‹ Menschen zu entwickeln. Auch der junge de Geer setzt seine Hoffnung auf die Alchemie und das zu gewinnende Geld. Er strebt dabei im Gegensatz zu Isak keinen materiellen Gewinn für sich selbst an, sondern möchte sein unglückliches Volk retten (GM 205). Er muss dieses Vorhaben jedoch aufgeben (GM 240). Damit folgt der Autor einer weitverbreiteten Ansicht der Zeit, derzufolge es für das jüdische Volk an sich keine Zukunft gibt. Das Beispiel de Geers zeigt lediglich, dass der einzelne Jude diese Voraussetzungen transzendieren und sich selbst veredeln kann.¹⁶

¹⁶ Dies trifft im Übrigen auch für den ›edlen Juden‹ Branco in Gyllembourgs Novelle zu. Hier manifestiert sich literarisch ein Dilemma, vor dem beispielsweise auch der *Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden* stand. Dieser assoziierte mit dem Judentum nicht mehr wie Mendelssohn eine natürliche Religion, sondern deutete es im Hegel-

Die Frage nach der Assimilationsfähigkeit der Juden und nach deren Grenzen stellt sich am schärfsten am Problem der Mischheirat. Erotische Beziehungen zwischen Juden und Nicht-Juden sind Thema in allen hier diskutierten Romanen und Erzählungen. Diese sind sich ebenso einig darüber, dass eine Heirat nur unter der Bedingung möglich ist, dass der jüdische Teil sich taufen lässt. In Gyllembourgs *Jøden* hat der edle Branco seinen mutterlosen Sohn gleich vorsorglich taufen und christlich erziehen lassen, was ein Happy End, die Heirat mit der lange begehrten Geliebten, ermöglicht. *Jøderne paa Hald* von Steen Steensen Blicher erkennen die Überlegenheit der christlichen Religion an und lassen sich kollektiv taufen, so dass einer Heirat des christlichen Helden mit der von ferne bewunderten Jüdin nichts im Wege steht.¹⁷ In *Den gamle rabbin* von Ingemann verhindert der seiner Religion treue Rabbiner und Patriarch die Taufe und Heirat seiner im Herzen längst zur Christin gewordenen Tochter mit einem christlichen Maler.¹⁸ Nach seinem Tode, an seinem Grab erreicht die beiden jedoch quasi aus dem Jenseits sein Segen. In *Guld-mageren* hingegen ist de Geers Liebe zu Manon von vornherein zum tragischen Scheitern verurteilt. Er verliert die Geliebte durch eine Intrige seines christlichen Rivalen an diesen. Allerdings ist er in der Lage, den Schmerz durch die väterliche Beziehung zu der Tochter der Geliebten zu kompensieren. Sein Gegenspieler Isak wiederum verkörpert die dunkle Seite dieses antijüdischen Stereotyps, das erotische Verlangen nach der christlichen Jungfrau: »En Mand af Israels Stamme skal tilsidst herske over den christne Jomfru!« (GM 108) [Ein Mann vom Stamme Israels soll am Ende über die christliche Jungfrau herrschen!], prophezeit er Veroni-

schen Sinne als ein Stück Weltgeist. Das Problem dabei ist jedoch, dass laut Hegel Judentum längst aufgehört hatte, eine eigene welthistorische Bedeutung zu besitzen. BRENNER, JERSCH-WENZEL u. MEYER: 1996.

17 Damit folgen sie offenbar der wohlgemeinten, aber bestenfalls als naiv zu bezeichnenden Idee des Vaters des Autors. Pastor Blicher legte in einem Beitrag zur Judenfehde eine Schrift vor, in der er einen Kongress für Juden und Christen forderte, bei dem religiöse Fragen offen diskutiert werden sollten. Dadurch werde sich die Überlegenheit der christlichen Religion erweisen, die Judenfrage erledige sich durch die freiwillige Taufe von selbst, vgl. ALBERTSEN: 1984, 62–63.

18 Florian Krobb verweist unter Bezug auf Michael A. Meyer auf einen wichtigen Unterschied in Bezug auf die Konversion von weiblichen und männlichen jüdischen Figuren in der deutschen Literatur, der sich ebenso in den hier untersuchten dänischen Texten findet. Für Juden ist die Konversion ein rationalistischer Schritt zur Vernunftreligion, für Jüdinnen hingegen stellt sie sich als »Herzessache« dar, als Schritt der aus »Überzeugungsinigkeit« getan werde. Vgl. KROBB: 1993, 69.

ca, und dies erfüllt sich am Romanende, als die beiden gemeinsam bei einem misslungenen alchemistischen Versuch ums Leben kommen.

Immer wieder wird in den Romanen von Juden wie Christen an die gemeinsamen Ursprünge der jüdischen und der christlichen Religion appelliert und zu Toleranz gegenüber Juden aufgerufen. Letztlich wird jedoch die christliche Religion als die überlegene dargestellt, die jüdischen Protagonisten lassen sich, wie erwähnt, entweder taufen oder sie werden, wie Hauchs de Geer, als »Jøde af Fødsel, dog [...] en Christen i Hjerte og Handlemaade« (GM 399) [Jude von Geburt, aber [...] ein Christ im Herzen und Handeln] geschildert.

Die jüdischen Romanfiguren, die sich aus Treue zu ihrem Volk und ihrer Tradition gegen die Taufe entscheiden, gehören in der Regel der älteren Generation an, sie haben keine eigene Familie und sind zudem meist körperlich schwach oder krank. Diesen Juden fehlen damit genau die Merkmale, die für George Mosse zentrale Elemente bürgerlicher Ehrbarkeit sind: Ehe, Vaterschaft, männliche Stärke und Wehrhaftigkeit. In den hier diskutierten Romanen gelingt der Schritt in den Status der bürgerlichen Ehe und Ehrbarkeit erst den getauften Männern. Mit ihrer Religion verlieren sie aber auch jegliche Züge, die sie als Juden ausweisen.¹⁹ Paradoxerweise sind es nun gerade die ausgesprochen bürgerlichen Ideale der Familienbindung und Traditionstreue, welche beispielsweise in H.C. Andersens Erzählung *Jødepigen* (1856) oder auch Ingemanns *Den gamle rabbin* den Konflikt für die assimilationswillige Jugend auslöst und die Assimilation der älteren Generation verhindern.²⁰

Exkurs: de Geer als Spinoza-Figur

Carsten Hauch schreibt seinem edlen Juden de Geer eine Eigenschaft zu, die zunächst überrascht und sich aufs erste Hinsehen nicht ohne weiteres in das oben gezeichnete Schema des edlen Juden einordnen lässt. Es scheint sich zunächst um ein weiteres Stereotyp zu handeln, das Juden vor allem seit der Romantik mit deren Aufwertung der Natur zugeschrieben wird: die Ferne des Juden von der Natur und seine mangelnde Verwurzelung im Heimatboden. Dieser Topos, in Dänemark am ehesten von

¹⁹ MOSSE: 1985, 12.

²⁰ Zur Bedeutung dieses Paradoxes vgl. auch HOBBERMAN: 1995.

N.F.S. Grundtvig vertreten,²¹ findet in der Nationalromantik und deren Kapitalismuskritik Anklang und gipfelt schließlich in der völkischen Blut-und-Boden-Ideologie. Hauch allerdings vermittelt eine ganz andere Spielart der angeblich jüdischen Naturferne und daraus folgenden Natursehnsucht: Im Ghetto Genuas wächst der junge de Geer in dunklen Gasen, fern von gesunder Luft und Sonnenlicht auf. Zu seiner Sehnsucht nach dem Christentum gesellt sich eine Sehnsucht nach einem Leben in der Natur, beides führt ihn zur Alchemie. Während nun die ›niedere Natur‹ Isak und mit ihm die Christin Veronica in der Alchemie nur die potentielle Befriedigung ihrer materiellen Wünsche sehen, erkennen die wahren Adepten, der Jude de Geer, sowie sein Lehrer Lascaris und sein Schüler Theodor, dass der alchemistische Stein der Weisen den Schlüssel zur Erkenntnis und Wandlung der Grundkräfte der Natur liefert. Diese Assoziation von Alchemie und Naturwissenschaft ist typisch für die romantische Naturphilosophie, mit der sich der Naturwissenschaftler Hauch Zeit seines Lebens auseinandersetzte. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Hauch den christlichen Adepten Lascaris zum Vertreter einer universalromantischen, pantheistischen Naturreligion macht. Dieser predigt die Einheit von Geist und Natur sowie eine organologische Entwicklungsphilosophie, derzufolge der Geist erst im Menschen zum Bewusstsein kommt. Genau in diesen Kontext stellen die Frühromantiker, beispielsweise Novalis, die Alchemie: Der Adept als Eingeweihter in die innersten Geheimnisse der Natur ist fähig zur Transformation der Elemente und zur Selbsttransformation.

Interessant ist aber die skeptische Haltung de Geers zu diesen Theorien. Dieser sagt über Lascaris: »Han blandede en sjelden Viisdom og Indsigts med et selsomt Sværmeri.« (GM 220). [Er mischte eine seltene Weisheit mit Einsicht und einer seltsamen Schwärmerei.] Lascaris »ikke satte nogen fast Grændse mellem Naturens og Aandens Rige; at finde Foreningspunktet for begge, var tvertimod for ham en Religionsag« [setzte keine feste Grenze zwischen den Reich der Natur und dem Reich des Geistes; für ihn war es vielmehr eine Sache der Religion, den Vereinigungspunkt für beide zu finden] (GM 220). De Geer selbst vertritt dagegen die Auffassung, »at den lavere Natur i sin underordnede Virksomhed kun burde ansees som et symbolisk Forbillede paa Aandens Rige« (GM 220) [dass die

21 Zu Grundtvigs antisemitischen Ausfällen vor allem gegen den später noch zu diskutierenden M. Goldschmidt vgl. SCHRÖDER: 2001, 69–100.

niedere Natur in ihrer untergeordneten Wirksamkeit nur als ein symbolisches Vorbild für das Reich des Geistes zu sehen sei]. Der Skeptizismus seines Schülers wird von Lascaris auf dessen jüdische Herkunft zurückgeführt: »Du er endnu ompændt af det snævre Pandser, som Moses allerede smedede til Din Forfædres Bryst.« (GM 220). [Du bist noch von dem engen Panzer umspannt, den schon Moses an die Brust deiner Vorfäter schmiedete.]

Der implizite Autor selbst, und dies macht diese alchemistische und naturphilosophische Kontroverse so interessant, schlägt sich nicht auf die Seite der christlichen Alchemisten, sondern er teilt die Skepsis de Geers, dessen Haltung im Übrigen typisch ist für eine eher ›realistische‹ dänische Variante der romantischen Naturphilosophie. Was aber könnte der Grund sein, dass Hauch seine Variante der Naturphilosophie von einem Juden vertreten lässt?

Die nächstliegende Assoziation zwischen Judentum und Naturphilosophie findet sich am Anfang des 19. Jahrhunderts in der Figur Spinozas, dessen Theorien für die deutschen Idealisten von immenser Wirkung waren. Auch Henrik Steffens, der Vermittler der deutschen romantischen Philosophie in Dänemark, fühlte sich von Spinoza inspiriert.²² In diesem universalromantischen Kontext wurde Spinoza allerdings gerade als Pantheist wahrgenommen, als Figur also, deren Ideen sich eher mit denen Lascaris denn mit denjenigen de Geers und damit Hauchs decken. Es gibt jedoch im Dänemark der Zeit eine zweite Rezeptionslinie der Philosophie Spinozas. Diese führt über den Norweger Niels Treschow, der in Kopenhagen den Lehrstuhl für Philosophie innehatte, und Hauchs Denken in nicht geringem Maße beeinflusste. Treschow vertrat im Gegensatz zu Steffens eine ›realistische‹ Naturphilosophie und biologische Entwicklungslehre. In seiner psychologischen Schrift »Om den menneskelige Natur i Almindelighed, især dens aandelige Side« (1812) [Über die menschliche Natur im Allgemeinen, besonders ihre geistige Seite] entfaltete er ein monistisches Menschenbild, in dem der Eigenwert und die harmonische Bildung des Individuums im Zentrum standen. Diese Ideen wurden zum Vorbild für Hauchs Menschenbild. Treschow selbst wiederum ist gerade in seiner Psychologie stark von Spinoza beeinflusst.²³ Es liegt also nahe,

²² PAUL: 1973, 90–92.

²³ Vgl. MØLLER KRISTENSEN: 1966, 109–110. Zu Treschow vgl. auch STYBE: 1978, 113–114, und ders.: 1980, 45.

in de Geer eine Spinoza-Figur zu sehen, wie sie Hauch über Treschow vermittelt wurde. Diese Vermutung ist geeignet, die obige These, de Geer sei der typische ›edle Jude‹, wie ihn schon die Literatur der Aufklärung kannte, zu erhärten. Spinoza galt nämlich der gesamten Aufklärung als der Inbegriff des ›guten Juden‹. Lessing etwa bezeichnete Moses Mendelssohn als zweiten Spinoza und modellierte nach ihm seinen Nathan, das Vorbild aller späteren literarischen ›edlen Juden‹.²⁴

Zusammenfassend lässt sich bis hierher folgendes feststellen: Die jüdischen literarischen Figuren des dänischen ›Goldenen Zeitalters‹ spielen eine wichtige Rolle für eine bestimmte Art der Selbstreflexion des dänischen Bürgertums. Es handelt sich um eine Gesellschaft, die an einer moderaten Modernisierung und bürgerlichen Reform des aufgeklärten Absolutismus interessiert ist. Ihre Anliegen sind Homogenisierung und Harmonisierung von Gegensätzen nicht in erster Linie Gesellschaftskritik. Die entstehende bürgerliche Novelle und der poetisch realistische Roman sind literarische Genres, die, etwa in der entstehenden bürgerlichen Vorlesekultur, im Dienst dieser Ideale stehen. Juden nun bilden die Gruppe, die im Dänemark der Zeit ›das Fremde‹ im eigenen Land repräsentieren, das es zu integrieren gilt. Der assimilationswillige und -fähige Jude wird daher in diesem Kontext das zentrale Beispiel für die Integrations- und Harmonisierungsfähigkeit des Bürgertums.²⁵ Gleichzeitig aber liegt den literarischen Schilderungen von Juden ein Widerspruch zu Grunde, der allerdings in den Texten selbst nicht thematisiert wird oder auch nur an die Oberfläche gelangt. Einerseits nämlich wird die gerade erwähnte Möglichkeit der Harmonisierung an die Vernunft geknüpft, die Aufgabe des jüdischen Glaubens und die Aufgabe der angeblich negativen jüdischen Eigenschaften erschienen als Resultate der vernünftigen Einsicht und führen zu ebenso vernünftigen sozialen Veränderungen. Gleichzeitig jedoch, und das zeigen die bisher zitierten Textstellen über die phy-

24 GILMAN: 1986, 104.

25 Der Typ des negativen Assimilationsjuden, etwa im Sinne von Karl Borromäus Sessa: *Unser Verkehr* (1815) findet sich kaum. Lediglich Gyllembourg kontrastiert ihrem edlen, bescheidenen Branco zwei von Macht und Geltungsstreben getriebene Emporkömmlinge, die durch ihre Manieren, laute Sprache und angeberische Kleidung negativ auffallen. Darüber hinaus kann man die mittlere Generation in Ingemann *Den gamle Rabbin* in dieser Richtung deuten. Allerdings wird Sessas *Unser Verkehr* auch auf dänischen Bühnen gespielt. Ein Lustspiel von Th. Overskou (1828), *Østergade og Vestergade*, hat ähnliche Tendenzen. Es ist bis 1866 auf dänischen Bühnen populär. Vgl. ALBERTSEN: 1984, 63.

siognomischen und körperlichen Merkmale der literarischen Judengestalten, beziehen sich die literarischen Texte auf einen, ebenfalls aus der Aufklärung überkommenen anatomisch/physiognomischen Diskurs, der letztlich das Jüdisch-Sein an die äußere Erscheinung bindet und damit unveränderbare, quasi biologische Gründe für dessen Anderssein voraussetzt. Die Gattungen, in der christlich-dänische Autoren ihre jüdischen Figuren auftreten lassen, erlauben es, diesen Widerspruch latent bleiben zu lassen. Sowohl historischer Roman als auch die bürgerliche Novelle des poetischen Realismus sind nämlich nicht primär an den Entwicklungswegen von Individuen interessiert, sondern sie stellen, sowohl in den jüdischen wie in den christlichen literarischen Figuren Idealtypen oder Repräsentanten von Ideen dar.

Gescheiterte Akkulturierung: Meïr Aron Goldschmidt: *En Jøde*

Die Virulenz dieses Widerspruchs wird hingegen im folgenden Textbeispiel deutlich. Der liberale Intellektuelle, als Satiriker und Journalist bekannte Meïr Goldschmidt nämlich stellt den Idealtypen und Repräsentanten allgemeiner Ideen 1845 die erste psychologisch realistisch gezeichnete Schilderung eines Juden in der europäischen Literatur gegenüber. Goldschmidt verfolgt in seinem Debütroman *En Jøde* den Werdegang seines Protagonisten Jacob Bendixen von der Geburt in einer dänischen Provinzstadt bis zu seinem Tod. Der begabte, temperamentvolle Junge »voxede opp, fredet af kjærlige Hænder, og dog saa ene« (EJ 32) [wuchs auf, von liebenden Händen beschützt, und doch so allein].²⁶ Während seiner Schulzeit löst er sich langsam aus dem engen jüdischen Herkunftsmilieu und von der jüdisch orthodoxen Religion. Er studiert Medizin, hegt Hoffnung auf Anerkennung und Akkulturierung in der dänischen Gesellschaft und auf die Ehe mit einer Bürgerstochter. Deren Name Thora spielt doppeldeutig sowohl auf die jüdische heilige Schrift wie auf die nordische Gottheit Thor an. Er verweist damit symbolisch auf den letztlich unheilbaren Zwiespalt des Protagonisten zwischen jüdischer und dänisch-nationaler Kultur. *En Jøde* ist unter anderem ein psychologisch eindrucklich geschildertes Beispiel dafür, wie stark Juden selbst den nega-

²⁶ Verweise auf Goldschmidt stammen im Folgenden aus Goldschmidts *En Jøde* (GOLDSCHMIDT: 1986).

tiven Beurteilungen des jüdischen Charakters zustimmen, die der Emanzipationsdiskurs der Aufklärung hervorbrachte.²⁷ Im Gegensatz zu den optimistischen, aber psychologische und soziale Realitäten weitgehend ignorierenden christlichen Autoren, lässt Goldschmidt die Akkulturationsbestrebungen seines Helden an den Widersprüchen scheitern, die die Idee der ›bürgerlichen Verbesserung‹ im jüdischen Individuum generiert.

Das Scheitern von Goldschmidts Jacob an der Aufgabe der Akkulturation ist in Kategorien geschildert, die deutlich als Reaktionen auf antisemitische Stereotype gekennzeichnet sind. Nach den vielen kleinen und kleinlichen antisemitischen Angriffen, die ihn zu ständig wachsendem Misstrauen gegenüber seinen christlichen Mitbürgern veranlassen, bildet ein Schlüsselereignis den Auslöser für Jacobs Rückfall in die jüdische Orthodoxie: Leutnant Grabow, einer der erfolgreichen Konkurrenten um die Gunst seiner Geliebten Thora, geht ihn lediglich aufgrund seines jüdischen Hintergrundes mehrfach um Geld an, mit dem er sich die Gunst der inzwischen verheirateten Thora erkaufen möchte. In der Folge behandeln ihn auch andere Freunde nur noch als Pfandleiher und treiben ihn durch diese Zuschreibungen ins Dasein des stereotypen jüdischen Wucherers. Antisemitische Vorurteile und gesellschaftliche Verhältnisse sind für Goldschmidt also ebenso wie für nichtjüdische Autoren der Zeit verantwortlich für die angebliche Geldgier der Juden. Während aber deren ›edle Juden‹ als Repräsentanten der überlegenen Tugend sich selbst treu bleiben, verrät Jacob sein Ideal unter dem Druck der gesellschaftlichen Bedingungen.

In der Regel gilt die Familiengründung als zentrales Zeichen ehrbarer Bürgerlichkeit. Dementsprechend ist für Jacob der Kern- und Angelpunkt einer geglückten Akkulturation die Heirat mit einer Christin. Er weist aber den einzigen Weg, der zur Erlangung dieses Zieles führen würde, die Taufe, zurück. Sein Schicksal zeigt überdeutlich den ausweglosen Double Bind des assimilationswilligen Juden: Antrieb für den Willen zur Anpassung an die bürgerliche Gesellschaft ist, neben den aufklärerischen Ideen, die Jacob hegt, sein Willen zur Bildung, seine Aufrichtigkeit und sein heroisch-männlicher Charakter. Gerade letztere verbieten ihm aber auch, eine neue Religion anzunehmen, nachdem er sich gerade erst von der jüdischen und damit von jeglicher religiösen Orthodoxie abgewendet hat. Die Taufe würde einen Verrat an seinem Ideal des Gottes bedeuten, der

27 Vgl. RUSSELL: 1996, 67.

über den Religionen steht. Und ein solcher Verrat würde ohnehin nur die angebliche ›Charakterlosigkeit‹ des Juden bestätigen.²⁸

Jacob teilt mit anderen literarischen Judengestalten seiner Zeit die ambivalente Haltung der christlichen Welt gegenüber. Er fühlt sich von deren Idealen und Möglichkeiten sehnsuchtsvoll angezogen, durch deren Diskriminierung jedoch abgestoßen und ausgeschlossen. Seine Sehnsucht ist allerdings nicht, wie bei den christlichen Autoren derselben Epoche, primär religiös motiviert, sondern durch sein Streben nach Anschluss an die bürgerliche Kultur und Bildung. Er scheitert letztlich an *kulturellen* Unvereinbarkeiten und den subtilen Ausschlussmechanismen der dänischen bürgerlichen Gesellschaft.

Dies ist jedoch nur ein Grund – ein anderer, so legt Goldschmidt anhand von Jacobs Erfahrungen nahe, liege bei der jüdischen Bevölkerung selbst. Das dänische Judentum der Provinz wird von ihm als ungebildet und unaufgeklärt geschildert. Damit stellt er, ebenso wie nicht-jüdische Autoren seiner Zeit, die Frage nach der Bildungsfähigkeit der Juden überhaupt. Das Beispiel der assimilierten jüdischen Familie, bei der Jacob in Kopenhagen verkehrt, spiegelt die Idee seiner jüdischen aufgeklärten Zeitgenossen, derzufolge die Juden sich noch am Anfang, quasi in der Kindheit der Bildung befinden.²⁹ Er schildert ironisch deren in seinen Augen unbeholfenen Versuche, sich an dänische Sitten anzupassen und das Bildungsbürgertum nachzuzahlen, und er vertritt die Ansicht: »vor nuværede Dannelse er en i Hast opført Bygning« (EJ 124) [unsere derzeitige Bildung ist ein in Hast errichtetes Gebäude].

»Dannelse«, ein der deutschen ›Bildung‹³⁰ ähnliches Konzept, stellt also neben der Familiengründung einen zentralen Prüfstein für die Assimilations- und damit die Emanzipationsfähigkeit der Juden dar. Diese Konzepte waren geeignet, das sich konsolidierende Bürgertum gegenüber

28 Vgl. dazu auch HERZIG: 1988, 13. Außerdem BAYERDÖRFER: 1989, 106. Er weist im Zusammenhang mit jüdischen Figuren im Drama darauf hin, dass am Anfang des 19. Jahrhunderts zu ›Mauschel‹ und ›Schacher‹ »dessen moderne Varianten [kommen], die sprachliche und die kulturelle Assimilationsbereitschaft. In ihr wird das Klischee vom charakterlosen Juden abgewandelt, der anpassungsfähig und anpassungsbereit ist, soweit es um seinen eigenen Nutzen geht.«

29 Vgl. MOSSE: 1985, 4–5.

30 Dazu BRENNER, JERSCH-WENZEL u. MEYER: 1996, 209–212: Bildungsbürgertum entsteht zur selben Zeit wie Prozess der Judenintegration. Bildung wird für viele Juden zur weltlichen Religion. Daher auch hingezogen zu Literatur und bildenden Künsten, Journalismus und Philosophie.

den niederen Klassen und gegenüber dem Adel abzugrenzen. Mit seinem Medizinstudium und der Teilnahme am bürgerlichen Studentenleben erreicht Jacob ein Bildungsniveau, das ihn seinen christlichen Mitbürgern zumindest gleichstellen müsste. Dies gilt darüber hinaus auch für seine Sprache, ein ausgesprochen gepflegtes, bürgerliches Dänisch, das vom Autor mit der Sprachmischung des jüdischen Herkunftsmilieus kontrastiert wird. Der häufige Gebrauch von jiddischen und hebräischen Ausdrücken oder ganzen Dialogen gibt den Schilderungen der Kindheit und des Lebensendes von Jacob ihr Kolorit. In den Fußnoten werden diese nun aber nicht nur erklärt, sondern auch implizit als Zeichen mangelnder Aufgeklärtheit kritisiert.³¹ Jacob ist die ambivalente Haltung der jiddischen Sprache und damit Kultur gegenüber zudem quasi in die Wiege gelegt, weckt doch die früh verstorbene Mutter in ihm die Sehnsucht nach der dänischen Kultur durch das Singen dänischer Volksballaden, des Inbegriffes dänisch romantischer nationaler Literatur.

Die Kritik einer jüdischen Sondersprache ist ein zentrales Anliegen der jüdischen Aufklärung. Moses Mendelssohn etwa galt insbesondere das Jiddische als ›korrupt und korrumpierend‹. Diese Haltungen bilden ein Echo antisemitischer Stereotype, welche die ›unreine‹ Sprache des Juden als Ausdruck seiner Zurückgebliebenheit, Verdorbenheit und grundlegenden Andersartigkeit werten. Sander Gilman hat aus diesem Grund das Verwerfen des Jiddischen von Seiten der jüdischen Aufklärer als Ausdruck ›jüdischen Selbsthasses‹ interpretiert.³² Jacobs Überempfindlichkeit, die ihn in jeder auch wohlgemeinten Bemerkung von Seiten seiner christlichen Freunde diskriminierende Angriffe sehen lässt, kann als Ausdruck eines solchen Selbsthasses gelesen werden. Neben der Diskriminierung selbst wird diese Charaktereigenschaft zum Hauptgrund seines Scheiterns.

Obwohl Jacob sowohl die jüdische Sondersprache als auch die in seinen Augen zurückgebliebene Kultur verwirft und sowohl die dänische Sprache wie europäische Bildung nahezu perfekt verkörpert, bleibt ihm aber der Zugang zur bürgerlichen Gesellschaft verschlossen. Denn als deren Aufnahmekriterien erweisen sich letztlich nicht Bildung oder Sprache, sondern Religion und Militär, zu denen der Zugang dem ungetauften Juden verschlossen bleibt.

31 Dies zeigt KRUSE-BLINKENBERG: 1987, 58–78.

32 GILMAN: 1986, 98–107.

Als Jude ist Jacob von den für den bürgerlichen Mann prestigereichsten Posten ausgeschlossen, von Beamtentum und höheren militärischen Rängen. Der junge Jacob, von heldenhaftem Temperament, leidet seit seiner Kindheit unter diesem Ausschluss (vgl. EJ 10, 85–89 und 141) sowie unter der Tatsache, nicht als satisfaktionsfähig zu gelten (EJ 214). Als sich immer mehr Hindernisse einer Heirat mit Thora in den Weg stellen, sucht Jacob in einem zweiten Schritt seinen Mangel an männlicher Ehre durch die Teilnahme an Kriegen in Algerien und Polen zu kompensieren, kann jedoch damit nicht verhindern, dass sich Thora ausgerechnet mit dem Leutnant vermählt, der ihm ein Duell verweigerte (EJ 285–286). Und obwohl er im Kreise seiner Kommilitonen bei seiner Rückkehr aus Polen als Held gefeiert wird, endet er als Parodie des Helden. Der Zweifel der kriegsunerfahrenen dänischen Leutnants, die ihn zudem aufgrund seiner jüdischen Herkunft als Pfandleiher behandeln, und die Tatsache, dass gleich zwei dieser Leutnants erfolgreiche Rivalen um Thora werden, treiben Jacob letztlich in die Existenz des stereotypen, unaufgeklärten, abstoßenden, intoleranten ›Schacherjuden‹ zurück.

Fazit

Ich möchte zum Abschluss nochmals auf die Funktion zu sprechen kommen, die die bürgerliche Erzählliteratur und insbesondere deren jüdische Figuren für die Konsolidierung eines dänisch bürgerlichen Selbstverständnisses und die Homogenisierung der sich modernisierenden dänischen Gesellschaft hat. Die nicht-jüdischen Autoren des dänischen ›Goldenen Zeitalters‹ geben in ihren ›edlen Juden‹ letztlich eine positive Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit der Judenemanzipation. Sie befürworten jedoch eher die Assimilation anstelle einer Akkulturation, bei der ein Teil einer jüdischen Gruppenidentität bewahrt bleiben würde. Ihre Juden bleiben zudem typisierte, häufig nach dem Vorbild des Lessingschen Nathan stilisierte Beispiele. Keiner von ihnen erreicht den literarischen Rang des Helden eines Bildungs- oder Entwicklungsromans – der Genres, die die genannten Funktionen vorbildlich erfüllen

Goldschmidts Jacob hingegen hat viele Gemeinsamkeiten mit dem Helden des Entwicklungsromans. Aufgrund der geschilderten inneren und äußeren, psychologischen und gesellschaftlichen Widersprüche erreicht er aber das Ziel eines solchen Helden nicht, nämlich die Erweiterung seines Horizontes und die harmonische Eingliederung in die bürger-

liche Gesellschaft markiert in vielen Fällen durch die Heirat und vor allem durch das Finden seiner Aufgabe in der Welt. Trotz seiner Reisen und Abenteuer verengen sich Jacobs Horizont und seine Entwicklungsmöglichkeiten vielmehr zunehmend – eine regressive Bewegung, die in einem völligen Rückfall in die Welt endet, deren Werte und Normen er hinter sich lassen wollte.

Das Scheitern Jacobs steht in engem Zusammenhang mit dem Scheitern von *En Jøde* als Bildungs- oder Entwicklungsroman. Der Text lässt vor allem im zweiten Teil Muster des Entwicklungsromans hinter sich und nimmt Züge des Abenteuerromans und von Reiseerzählungen auf. Nach der Rückkehr Jacobs nach Dänemark wandelt er sich in ein Melodrama. Dieses Scheitern an den Gattungskonventionen macht die Unmöglichkeit von Jacobs Unterfangen noch deutlicher.

Nicht nur *En Jøde*, sondern auch Goldschmidts späteres literarisches Werk kann als Kommentar zu dieser Problematik gelesen werden. Seine Romane *Hjemløs* (1853–1857) und *Arvingen* (1865) gelten als erste Beispiele des Entwicklungsromans in der dänischen Literatur. Auch in diesen Texten lässt der Autor immer wieder interessante und komplexe jüdische Figuren auftreten, er wählt aber bewusst nur noch christliche Protagonisten mit der ausdrücklichen Begründung, die allgemeineren Wahrheiten, die er seinen Lesern vermitteln will, am Beispiel eines *jüdischen* Protagonisten nicht ausdrücken zu können. Jacob ist die Entwicklung zum vollwertigen bürgerlichen Individuum letztlich durch die eingeschränkten Möglichkeiten versperrt, denen er sich als Jude gegenüber sieht: entweder die aus der Traditionstreue resultierende kulturelle Isolation oder die völlige Abwendung von der eigenen Herkunft und Geschichte in der Assimilation. Der Mittelweg, die Integration von Tradition und individueller Verwirklichung in der modernen bürgerlichen Gesellschaft, die Akkulturation also, bleibt ihm, so das Ergebnis des Romans, verwehrt. Hieraus, so mein Fazit, kann zum einen geschlossen werden, dass Goldschmidt im Gegensatz zu seinen nicht-jüdischen Zeitgenossen die Möglichkeit einer geglückten Integration der dänischen Juden zumindest für die eigene Gegenwart eher skeptisch beurteilt. Zum anderen zeigt seine literarische Karriere, dass es zur betreffenden Zeit offensichtlich kein Medium gibt, jüdisches Leben als geglücktes darzustellen, bzw. jüdische Identität und aufklärerische, bürgerliche Wertvorstellungen miteinander zu verbinden. Letzteres gelingt, wie oben erwähnt, nur nicht-jüdischen Autoren, die ihrerseits jedoch nicht in der Lage sind, Juden als Träger von Subjektivität zu schildern.

Literatur

Primärliteratur

- ANDERSEN, Hans Christian: »Jødepigen«. In: Andersen, H.C.: *Eventyr og historier* 4. København: Gyldendal, 1966, 63–66.
- ANDERSEN, Hans Christian: *Kun en spillemand: original roman i tre dele*. Hg. v. Mogens Brøndsted. Valby: Borgen, 1988 (= Danske Klassikere).
- BLICHER, Steen Steensen: »Jøderne paa Hald«. In: Blicher, Steen Steensen: *Udvalgte Værker* I. København, 1982, 161–194.
- GOLDSCHMIDT, Meïr Aron: *En Jøde*. København: Gyldendal, 1986.
- GYLLEMBOURG, Thomasine: »Jøden«. In: *Samlede Romaner og Noveller* 2. København: Kunstforlaget Danmark, 1912, 163–226.
- HAUCH, Carsten: *Guldmageren*. (= *Samlede Romaner og Fortællinger*; 3). 2. Aufl. København: Gyldendal, 1904 [1836].
- INGEMANN, Bernhard Severin: »Den gamle Rabbin«. In: Ingemann, Bernhard Severin: *Samlede Eventyr og Fortællinger* 2. København, 1835, 181–214.

Sekundärliteratur

- ALBERTSEN, Leif Ludvig: *Engelen Mi. En bog om den danske jødefejde*. Aarhus: Privatdruck, 1984.
- BACH, Tine: »Jøder i dansk litteratur«. In: *Alef* 12–13 (1994/1995), 19–26.
- BAYERDÖRFER, Hans Peter: »Harlekinade in jüdischen Kleidern? Der szenische Status der Judenrollen zu Beginn des 19. Jahrhunderts«. In: Horch, Hans Otto, u. Horst Denkler (Hg): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* 2. Tübingen: Niemeyer, 1989, 92–117.
- BLÜDNIKOW, Bent, u. Harald JØRGENSEN: »Den lange vandring til borgerlig ligestilling i 1814«. In: *Indenfor murene. Jødisk liv i Danmark 1684–1984*. Udgivet af Selkabet for dansk jødisk historie i anledning af 300-året for grundlæggelsen af Mosaisk Troesamfund. København: Reitzel, 1984, 13–90.
- BRENNER, Michael, Stefi JERSCH-WENZEL u. Michael A. MEYER: *Emanzipation und Akkulturation: 1780–1871*. München: Beck, 1996 (= Deutsch-jüdische Geschichte der Neuzeit; 2).
- DITTMAR, Kurt: »Juden und Judentum in der englischsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts«. In: Horch, Hans Otto, u. Horst Denkler (Hg): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* 2. Tübingen: Niemeyer, 1989, 35–51.
- DOHM, Christian Wilhelm von: *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden*. Berlin: Nicolai, 1781.
- ENGELSTAD, Carl Fredrik: *Ludvig Holberg. Gjøgleren, granskeren, gåten*. Oslo: Aschehoug, 1984.
- GILMAN, Sander L.: *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1986.

- HERZIG, Arno: »Jüdische Akkulturationsvorstellungen im Vormärz«. In: Denkler, Horst, Norbert O. Eke u. Hartmut Steinecke (Hg): *Juden und jüdische Kultur im Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis, 1999, 63–70.
- HERZIG, Steven: »Das Assimilationsproblem aus jüdischer Sicht (1780–1880)«. In: Horch, Hans Otto, u. Horst Denkler (Hg): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* I. Tübingen: Niemeyer, 1988, 10–28.
- HOBERMAN, John M.: »Otto Weininger and the Critique of Jewish Masculinity«. In: Harrowitz, Nancy A., u. Barbara Hyams (Hg): *Jews & Gender. Responses to Otto Weininger*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- KROBB, Florian: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Niemeyer, 1993 (= *Conditio Judaica*; 4).
- KRUSE-BLINKENBERG, Lars: »Goldschmidts formål med miljøtegningen i »En Jøde««. In: *Danske Studier* 82 (1987), 58–78.
- MØLLER KRISTENSEN, Sven: *Den dobbelte Eros. Studier i den danske romantik*. København: Gyldendal, 1966.
- MOSSE, George L.: »Jewish Emancipation. Between *Bildung* and Respectability«. In: Reinharz, Jehuda, u. Walter Schatzberg (Hg): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*. Hannover, London: University Press of New England, 1985, 1–16.
- PAUL, Fritz: *Henrich Steffens. Naturphilosophie und Universalromantik*. München: Fink, 1973.
- PAUL, Fritz: »Ihr forfluchte Skabhalsen!«. Deutsche Sprachspiele in Holbergs Komödien«. In: Detering, Heinrich, u.a. (Hg.): *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur vom Barock bis zur Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2001 (= *Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte*; 3), 26–49.
- POLIAKOV, Léon: *Emanzipation und Rassenwahn*. Worms: Heintz, 1983 (= *Geschichte des Antisemitismus*; 6).
- RÜRUP, Reinhard: *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur Judenfrage der bürgerlichen Gesellschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.
- RÜRUP, Reinhard: »Emanzipation und Antisemitismus: Historische Verbindungslinien«. In: Strauss, Herbert A., u. Norbert Kampe (Hg): *Antisemitismus. Von der Judenfeindschaft zum Holocaust*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1985, 88–98.
- RUSSELL, Steven: *Jewish Identity and Civilizing Processes*. New York: Palgrave Macmillan, 1996.
- Schoeps, Julius H., u. Joachim Schlör (Hg): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. Augsburg: Bechtermünz, 1999.
- SCHRÖDER, Stephan Michael: »Zum Begründungszusammenhang von Sprache und nationaler Identität bei N.F.S. Grundtvig und Georg Brandes«. In: Behschnitt, Wolfgang (Hg): *Aneignung – Abgrenzung – Auflösung*. Würzburg: Ergon, 2001 (= *Identitäten und Alteritäten*; 8), 69–100.
- STYBE, Svend Erik: *Dansk Idehistorie* I. København: Reitzel, 1978.
- STYBE, Svend Erik: »Filosofi«. In: *Københavns Universitet 1479–1979* 10. *Det filosofiske Fakultet* 3. København: Gads, 1980, 1–132.

- THOMANN TEWARSON, Heidi: »Die Aufklärung im jüdischen Denken des 19. Jahrhunderts: Rahel Levin Varnhagen, Ludwig Robert, Ludwig Börne, Eduard Gans, Berthold Auerbach, Fanny Lewald«. In: Denkler, Horst, Norbert O. Eke u. Hartmut Steinecke (Hg): *Juden und jüdische Kultur im Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis, 1999, 17–62.
- WAMBERG, Niels Birger: »Dansk-jødisk digtning og dansk digtning om jødisk skæbne«. In: *Indenfor murene. Jødisk liv i Danmark 1684–1984. Udgivet af Selkabet for dansk jødisk historie i anledning af 300-året for grundlæggelsen af Mosaik Troessamfund*. København: Reitzel, 1984, 143–184.

STEFANIE VON SCHNURBEIN

Hybride Alteritäten – jüdische Figuren bei H.C. Andersen*

Die jüdischen Figuren in H.C. Andersens Texten haben – wie diejenigen in der dänischen Literatur zwischen 1820 und 1860 überhaupt – bisher wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit erregt.¹ Ihr Jüdischsein wird entweder völlig zu Recht, aber eben auch nur in Randbemerkungen, als Zeichen eines allgemeinen Außenseitertums gelesen,² oder das Interesse des Autors für Juden wird auf biographische Ereignisse zurückgeführt, auf Andersens Bekanntschaft mit einer jüdischen Schulkameradin, auf seine Freundschaften mit und Sympathien für Juden. Franka Marquardt hat kürzlich in anderem Kontext kritisch angemerkt, dass die Reduktion literarischer Figuren auf ›Vorbilder in der Wirklichkeit‹ auch die Funktion haben kann,

sich der unter Umständen unangenehmen Aufgabe [zu entledigen], diese Figuren und ihre literarische Umgebung auf Brüche oder Kontinuitäten mit der literaturgeschichtlichen Tradition hin zu untersuchen [...] und ihre Funktionen als *erzählte* Juden erzähltechnisch, gattungs-, diskurs- und mentalitätsgeschichtlich zu bestimmen.³

Die folgenden Analysen der drei Texte, in denen jüdischen Figuren (vor allem Frauen) handlungstragende Rollen zugewiesen sind, wollen diese daher einerseits in einem größeren literaturhistorischen Kontext verorten. Andererseits sollen ersten Thesen zur Funktion dieser speziellen ›Außen-seiterInnen‹ bei Andersen entwickelt werden.

* Erstveröffentlichung: SCHNURBEIN, Stefanie von: »Hybride Alteritäten – jüdische Figuren bei H.C. Andersen«. In: Behschnitt, Wolfgang, u. Elisabeth Herrmann (Hg.): *Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik: Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinrich Anz*. Würzburg: Ergon, 2007 (= Identitäten und Alteritäten; 26), 129–150.

Der Aufsatz ist entstanden im Zusammenhang mit dem von Heinrich Anz und der Autorin geleiteten und von der DFG geförderten Forschungsprojekt *Literatur der Alterität – Alterität der Literatur. Das Eigene und das Andere in den skandinavischen Literaturen seit 1800*.

1 Eine Ausnahme hiervon bildet Dals »Jødiske elementer [...]« (DAL: 1996). Dal gibt hier eine umfassende Übersicht über jüdische Figuren in Andersens Texten, sieht diese als literarische Gestaltungen von Andersens jüdischen Bekannten und bestimmt ihre Hauptfunktion innerhalb von Verhandlungen über Glaube und Religion.

2 So DETERING: 1994, 225–226, in seiner Analyse von *Kun en Spillemand*.

3 MARQUARDT: 2003, 17.

Jødepigen und Schilderungen von Juden in der dänischen Literatur des poetischen Realismus

Eine kleine, wenig beachtete melancholische Erzählung H.C. Andersens, 1853 verfasst und 1863 in seine Sammlung *Eventyr og Historier 2* aufgenommen, stellt einen paradigmatischen Fall dafür dar, wie Andersen sich in existierende literatur- und diskursgeschichtliche Traditionen Dänemarks einschreibt. Mit *Jødepigen* verfasst er nämlich eines der letzten Kapitel einer literarischen Diskussion über Juden und Religion, die in der dänischen Literatur des poetischen Realismus seit den 1820er Jahren virulent war. Andersens Jüdin ist innerlich gespalten zwischen der brennenden Sehnsucht nach der christlichen Religion und der Treue zu ihrer früh verstorbenen Mutter, deren letzter Wunsch es war, die Tochter möge ihrem jüdischen Glauben treu bleiben. Dieser Konflikt insbesondere jüdischer Mädchen zwischen religiöser Überzeugung und der Loyalität zu Eltern und Tradition ist ein Thema, das in zahlreichen dänischen Erzählungen und Romanen nichtjüdischer AutorInnen der Zeit vor 1850 behandelt und unterschiedlich aufgelöst wird.⁴ Jüdische Figuren als die sichtbarsten und am exotischsten empfundenen Fremden im eigenen Land werden in der entstehenden poetisch-realistischen Erzählliteratur Dänemarks zu Modellfällen für die Integrationsfähigkeit dieser Gesellschaft.⁵ In den meisten Fällen ist Voraussetzung für diese Integration das Aufgeben der religiösen Andersartigkeit, also die Konversion zum Christentum. Man kann die Texte damit auch als Beispiele für ein ›romantisches Überbietungsmodell‹ klassifizieren, in dem der jüdischen Religion zwar eine positive Vorläuferrolle zugeschrieben wird, die jedoch in jedem Fall durch die Einsicht in die Höherwertigkeit des Christentums überboten wird. Wolf-Dieter Hartwich hat dieses Modell als eines der Muster für einen spezifisch romantisch-literarischen Antisemitismus bestimmt.⁶

4 In B.S. Ingemanns Erzählung *Den gamle Rabbin* (1827) erhält die Tochter des ehrwürdigen Rabbiners in einer Vision an dessen Grab noch nach seinem Tod dessen Segen zur Konversion und dadurch zur Heirat mit dem geliebten Künstler. Steen Steensen Blicher lässt in *Jøderne paa Hald* (1828) gleich eine ganze jüdische Familie aus ›besserer Einsicht‹ in die ›Überlegenheit des Christentums‹ konvertieren. Und über Carsten Hauchs ›edlen Juden‹ de Geer in *Guldmaageren* (1836) wird gesagt, dass er ohnehin schon immer ›Christ im Herzen‹ war (HAUCH: 1904 [1836], 427).

5 Vgl. SCHNURBEIN: 2004.

6 Vgl. HARTWICH: 2005, 151.

All dies trifft auch auf Andersens Text zu, dem der Historiker Bruce Kirmmse in einem differenziert argumentierenden und kontextualisierenden Aufsatz eine »nedlatende tolerance« [herablassende Toleranz] den Juden gegenüber bescheinigt.⁷ Allerdings unterscheidet sich die Erzählung in einigen charakteristischen Merkmalen von den erwähnten Judenschilderungen der dänischen Literatur der Zeit. *Jødepigen* ist nicht nur von ihrer religiösen, sondern auch von ihrer gesellschaftlichen Position her nicht geeignet für eine Integration in die bürgerliche Gesellschaft. Sie gehört nicht zu den wohlhabenden, bürgerlichen Juden, die in den Texten anderer Autoren den Weg zum Christentum hin nehmen können, sondern sie lebt in Armut und als Magd. Dementsprechend wird die christliche Religion letztlich auch nicht als *gesellschaftlich* bindende Kraft dargestellt, sondern vielmehr als ein inneres, seelisches Vermögen, das der Heldin der Erzählung in besonderem Maße zu eigen ist, das aber nicht einmal nach ihrem Tod von ihrer Umgebung anerkannt wird. Die Erzählung setzt sich also, wie viele von Andersens Texten, mit der Bedeutung von gesellschaftlicher Schicht und ökonomischem Vermögen auseinander, die in diesem Falle den Außenseiterinnenstatus der Protagonistin verstärken und unlösbar erscheinen lassen.

Andersen setzt sich in der Erzählung weiterhin mit dem Verhältnis von christlicher Religion und Literatur auseinander. Da dem mittlerweile vom Schulunterricht ausgeschlossenen Mädchen die Bibellektüre untersagt ist, findet ihre nächste entscheidende Begegnung mit dem ersehnten Christentum über literarische Texte statt. Sie lauscht einer Legende über einen in die türkische Sklaverei geratenen christlichen Ritter, der später, als wahrer Christ, seinem ehemaligen Besitzer und Peiniger großmütig vergibt. Hervorgehoben wird dabei vor allem die Tatsache, dass sie diejenige ist, die die Geschichte »meest brændende opfyldte og levendejorde«⁸ [»am glühendsten [...] erfüllt[e] und berührt[e]«] (JP 65/654). Hier läuft also die Erfüllung durch das Christentum über die Identifikation mit dem leidenden und das Leiden überwindenden männlich-ritterlichen Helden, von dessen Eigenschaften damit dem Mädchen über die Textstruktur ein wenig zuteil wird.

⁷ KIRMMSE: 1991/1992, 59.

⁸ Es wird zitiert aus ANDERSEN: 1966 [1863] und ANDERSEN: 1976. Die Seitenzahlen werden direkt im Text mit der Sigel JP angegeben (Dänisch/Deutsch).

Zum Dritten schließlich wird die endgültige Erweckung, aber auch der endgültige Untergang des Mädchens als eine Feuertaufe geschildert: »en Daab af Ildslue gjennemstrømmede hende stærkere, end Legemet kunde bære« [»eine Taufe von lohendem Feuer durchströmte sie stärker, als der Leib ertragen konnte«] (JP 66/655). Bei ihrem Begräbnis außerhalb der Mauern des christlichen Friedhofes dringen schließlich Kirchenlieder und Predigtsetzen hin zu ihrem Grab, die über die Auferstehung in Christo handeln und über die Verheißung für die Auferstandenen auf eine ›Taufe mit dem heiligen Geist‹, die Feuertaufe also, die das Mädchen schon hinter sich hat. Dieses Ende kann einerseits gelesen werden als eine geistige Versöhnung im wahren, innerlichen Christentum. Sie demonstriert jedoch auch, und das scheint mir das eigentlich Besondere an dieser Erzählung, mit bitterer Ironie die Grenzen dieser für die Zeit recht typischen Versöhnungsideologie, nämlich die Unmöglichkeit, diese in gesellschaftliche Realität umzusetzen. Sie scheitert einerseits an der Loyalität der Protagonistin ihrer Mutter und der Tradition gegenüber, vor allem aber an der Tatsache, dass ihre Umwelt nicht willens oder in der Lage ist, die Versöhnung Saras mit dem Christentum anzuerkennen und daher das Mädchen außerhalb des Friedhofs begräbt.

Natürlich macht diese Doppelheit der Textaussage die Erzählung Andersens in keiner Weise zur realistischen Schilderung der Konflikte dänischer Juden im 19. Jahrhundert, die ebenso wie im übrigen Europa zwischen Verfolgung, Tradition und Emanzipation eine Existenz zu finden gezwungen waren.⁹ Sie ist vielmehr, ebenso wie die Erzählungen anderer dänischer Autoren des so genannten ›Guldalder‹, einerseits angeregt durch das Entsetzen über die gewalttätigen Ausschreitungen gegen Juden und eine Flut antijüdischer Schriften, die insbesondere die Jahre zwischen 1813 und 1819 erschütterten.¹⁰ Andererseits ist sie wie diese geprägt durch

9 Eine Kritik der gesellschaftlichen Konflikte, in die akkulturationswillige (männliche) Juden gezwungen werden, ist in dieser Zeit dem Autor und Journalisten Meir Aron Goldschmidt vorbehalten, der diese in seinem Debutroman *En Jøde* ins Zentrum stellt. Vgl. SCHNURBEIN: 2004.

10 Der Schock, den die unter dem Namen ›Jødefejden‹ bekannt gewordene Diskussion antisemitischer Pamphlete und die gewalttätigen Ausschreitungen bei den Kopenhagener Intellektuellen der Zeit auslöste, ist nicht zu unterschätzen. Eine ganze Reihe von Erzählungen, die jüdische Figuren als Protagonisten haben, spielen im Jahr 1819. Meir Aron Goldschmidt verlegt das Geburtsjahr seines Protagonisten Jacob in diese Zeit und lässt die Pogrome als ein böses Omen über diesem schweben. Erik Dal erwähnt in seinem informativen Aufsatz über jüdische Elemente in H.C. Andersens Schriften, der 14-

althergebrachte Stereotype über Charakteristika von Juden und deren Leben sowie über die Überlegenheit der christlichen Religion.

Die anderen Texte Andersens, in denen jüdische Figuren vorkommen, lassen sich ebenfalls in diese Tradition einreihen. Auch hier werden gängige Stereotype über Juden eingesetzt, in erster Linie, um ein faszinierend exotisch-orientalisch ›Anderes‹ zu schildern, dessen Existenz es mit der des ›Eigenen‹ zu vermitteln gilt. Allerdings sind diese Vermittlungsprozesse keineswegs einlinig, sondern in komplexer Weise mit anderen Alteritätskategorien wie Geschlecht und Sexualität verwoben. Hierauf deutet schon der oben erwähnte Umstand, dass eines der ›Erweckungserlebnisse‹ des Judenmädchens durch das heimliche Hören einer Legende über einen ungarischen Ritter und die eigene Identifikation mit diesem in türkischer Gefangenschaft schmachtenden Helden erfolgt – und nicht etwa mit einer der weiblichen Heiligen der Legenden. Darauf verweist auch die Tatsache, dass die arme Jüdin eine Reihe von Gemeinsamkeiten aufweist mit einem der Protagonisten in Andersens Erstlingsroman *Kun en Spillemand*. Es handelt sich um Christian, der, aus armen Verhältnissen kommend, ein Talent zum Geigenspiel zeigt, aber aufgrund mangelnder Förderung dieses Talent nicht entfalten kann. Dag Heede hat einleuchtend gezeigt, dass die proletarische Mutterfigur, der sich der Sohn Zeit seines Lebens verpflichtet fühlt, einen entscheidenden Faktor im Misslingen seines Aufstiegs darstellt.¹¹ Dies ist durchaus als eine Parallele zu *Jødepigen* zu lesen, wo die Mutterbindung zwar nicht die ästhetische, aber doch die religiöse Entfaltung der Protagonistin verhindert. Christian allerdings ist, wie der Name programmatisch nahe legt, Christ. Jüdischer Herkunft ist hingegen seine Jugendfreundin und Gegenspielerin Naomi, die in einem vielfältigen Spiel aus Gegensätzen und Identifikationen mit ihm verbunden ist. Johan de Mylius hat die beiden Figuren daher zu Recht als die Aufspaltung einer einzigen Künstlerpersönlichkeit gelesen.¹² Welche Funktion aber hat die jüdische Herkunft Naomis in diesem komplexen Verwirrspiel um Abgrenzung und Identifikation?

jährige Andersen habe die Pogrome in Kopenhagen erlebt, diese seien allerdings nur kleinere Ausläufer der Hamburger Unruhen gewesen. Er erkennt damit die außerordentliche Wirkung, die die Ereignisse auf die öffentliche und literarische Diskussion hatten. Vgl. DAL: 1993; zu ›Jødefejden‹ ALBERTSEN: 1904.

¹¹ Vgl. HEEDE: 2005, 72.

¹² DE MYLIUS: 1981.

Naomi in *Kun en Spillemand*¹³ (1837)

Naomi bildet geradezu eine Kontrastfigur zu ›Jødepigen‹, bei deren Schilderung sich Andersen demzufolge zunächst ganz anderer Stereotype bedient. Sie wird eingeführt als die kleine Enkelin eines reichen jüdischen Händlers, dem alle Eigenschaften eines geizigen Schacherjuden zugeschrieben werden und der am Anfang des Romans in einem symbolisch überdeterminierten Brand seines Hauses stirbt. Dabei gefährdet er Naomis Leben, als er lieber seine Geldkiste als das Mädchen zu retten sucht. Damit sind Judentum, Materialismus, Luxus und die Gefahr und Leidenschaftlichkeit des Feuers von Anfang an miteinander verbunden. Bereits vor der Brandszene, die zur Trennung der Nachbarskinder Naomi und Christian führt, sind sie zudem der Figur der Naomi zu- und dem Verhältnis zwischen den Hauptfiguren eingeschrieben. Die erste Begegnung der beiden erfolgt, als Christian einen Zugang zu dem als Paradies geschilderten Nachbarsgarten entdeckt. In einem Spiel mit Naomi schlägt diese vor, ›Geld verkaufen‹ zu spielen. Rote Blütenblätter (aufgrund ihrer Farbe mit dem späteren Brand verbunden) dienen als das an Christian zu verkaufende Geld, der Naomi als Kaufpfand seine Augen und seinen Mund geben soll (KeS 19). Damit ist das Verhältnis der beiden nicht nur durch eine ökonomische Transaktion bestimmt, sondern auch die gegenseitige Abhängigkeit und Identifikation der beiden Figuren über den symbolischen Austausch der entscheidenden Körperteile und Sinnesorgane Mund und Augen etabliert. Der Umstand, dass es sich um die Organe des Sprechen und Sehens handelt, verweist auf die Künstlerproblematik, die an den dichotomisierten Figuren im ganzen Roman durchgespielt wird.

Die erwachsene Naomi entspricht in vieler Hinsicht dem Stereotyp der exotischen Orientalin. Als solche ist sie von erotischer Anziehungskraft und durch eine ausgeprägte Körperlichkeit ausgezeichnet. Diese Eigenschaften sind nicht nur ›jüdisch‹, sondern gleichzeitig auch als südländisch konnotiert. Hinzu kommt, dass Naomis ihr selbst und der Leserin zunächst unbekannte Herkunft noch einmal gespalten ist. Als ihr Vater stellt sich ihr Lebensretter, der umherstreifende, dämonische Norweger heraus, der ihre Mutter geschwängert und später wohl getötet hat und der in Anwesenheit von Christian nach dem Geständnis seiner Untaten Selbst-

13 Auf Dänisch wird zitiert nach ANDERSEN: 1988 [1837]. Die deutschen Zitate stammen aus ANDERSEN: 1982/1983. Im Folgenden werden Zitate im Text mit dem Sigel KeS und Seitenzahl belegt (Dänisch/ggf. Deutsch).

mord begeht. Dieser Violinspieler, der zunächst als Pate Christians eingeführt wird und damit eine weitere Verbindungslinie zwischen den beiden Hauptfiguren etabliert, ist trotz seiner Herkunft aus dem Norden ebenfalls mit Zügen des Exotischen ausgestattet, die ihn südländisch bzw. jüdisch erscheinen lassen: »den gulbrune Ansigtifarve, det kulsorte, glinsende Haar antydede en Sydbo, eller den jødiske Slægt, noget som dog de forunderlige blegblaae Øine modsagd« [»die gelbbraune Gesichtsfarbe, das kohlschwarze, glänzende Haar deutete auf einen Südländer oder auf jüdische Abstammung hin, wogegen jedoch die auffallend hellblauen Augen sprachen«] (KeS 30/31). Naomi ist damit eine unharmonische Mischung aus mehreren, als exotisch und dämonisch gekennzeichneten Traditionen, zu der später auch noch ihre Identifikation mit Zigeunern, weiteren exotisch ausgestoßenen ›Parias‹, wie es mehrfach heißt, tritt. Dass das Norwegische zu dieser Reihe von Exotismen gehört, kann sicherlich als Idiosynkrasie Andersens gedeutet werden, der diesem ›wilden‹ Land angsteinflößende Eigenschaften zuschreibt.¹⁴ Im Ergebnis etabliert der Roman dadurch jedoch eine symbolische Geographie, in der Judentum, nordisches Heidentum und exotisch-dämonische Leidenschaft Mischverhältnisse eingehen, die für die komplexen und widersprüchlichen Verhandlungen von Alterität und Identität im Roman von größter Bedeutung sind.

Die Identifikation mit den Zigeunern und mit deren animalischer Körperlichkeit, die ihnen in *Kun en Spillemand* zugeschrieben ist, führt dazu, dass Naomi sich in einen attraktiven, aber unzuverlässigen und grausamen Kunstreiter namens Ladislaus verliebt und mit diesem durch Europa zieht, um der Enge ihrer Welt und den Diskriminierungen, denen sie als Jüdin und aufgrund ihrer ungewissen Herkunft ausgesetzt ist, zu entkommen. Weiter verfolgt und diskriminiert (sie erlebt wie Christian die Pogrome in Kopenhagen) und in der Folge immer stärker verhärtend, endet sie schließlich als ein weiteres Stereotyp, das die Zeit jüdischen Frauen zuschreibt: als Saloniere, Freidenkerin und Revolutionärin, die oberflächlich und ohne künstlerische oder religiöse Tiefe ein sinnentleertes Leben im Luxus führt.

Mit der Ruhelosigkeit und dem Mangel an Zugehörigkeit ist Naomi damit ein weiteres jüdisches Stereotyp eingeschrieben, das schon das beginnende 19. Jahrhundert in besonderem Maße faszinierte. Es handelt sich um Ahasverus, der christlichen Legenden des Mittelalters zufolge

¹⁴ Dies ist die Lesart von DAL: 1993, 445.

Christus beim Kreuzgang eine Rast auf seiner Schwelle verweigerte und zur Strafe ewig durch die Welt wandern muss, ohne sterben zu können.¹⁵ Mit der Ahasverus-Identifikation schließt der Text an die romantische Wiederentdeckung und teilweise Aufwertung dieser Figur des christlichen Antijudaismus zu einer Verkörperung des Interessanten, des Ruhelosen und des Ausgestoßenen an – eine ambivalente literarische Aufwertung, die auch die Figur des Zigeuners in dieser Zeit erfährt.

Die Identifikation des Mädchens Naomi mit dem männlichen Ahasverus legt bereits nahe, dass in ihrer Figur eine Geschlechterverkreuzung angelegt ist. Anders als in *Jødepigen*, wo diese nur über eine literarische Anspielung angedeutet ist, wird sie in *Kun en Spillemand* überdeutlich ausgespielt. Bereits in den Schilderungen der Kinder erscheint Christian als weich, emotional und schwach und mit einer lebhaften Phantasie begabt, Naomi hingegen übernimmt stets die Initiative, auch in Fragen der Erotik, sie ist tatkräftig und reiselustig und diejenige, die Christian leitet. Ihr Versuch, durch Christian zu leben, scheitert, da er nicht ihrem Ideal des Mannes entspricht, der sich allen Widerständen entgegen auf die Suche nach einer Künstlerlaufbahn begibt und sein bisheriges Leben hinter sich lässt. In der Folge usurpiert sie in einem Akt von trotzigem Transvestismus selbst diese Rolle. Sie nimmt den für Christian bestimmten Pass, kleidet sich als Mann und schließt sich einer Truppe Zigeuner und Kunstreiter an, in deren Star, den schönen Ladislaus, sie sich verliebt hat.¹⁶

Naomi wird also im Laufe des Textes zu einer immer hybrideren Figur, einer Mischung aus unterschiedlichen ethnisch-geographischen Herkunft (Nord – Süd), religiösen Wurzeln (Jüdin – Christin) und Geschlechtern. Zu diesen Verkreuzungen tritt eine weitere, diejenige zwischen Menschlichem und Animalischem. Nachdem sie entdeckt hat, dass sie nicht mit der gräflichen Familie verwandt ist, bei der sie lebt, sondern Tochter einer schönen Jüdin und des dämonischen norwegischen Geigers, identifiziert sich die stolze Naomi in ihrer Erniedrigung mit dem Hund des Grafen namens »Normann« [Norweger] (KeS 158). Dieses Zeichen ihrer Erniedrigung wird zweifach gebrochen. Zum einen assoziiert es eine Textstelle im Kapitel zuvor, in der Christian im Schloss des Grafen das Gemälde

15 Zur Ahasverusfigur in der Romantik vgl. HARTWICH: 2005, 179–180.

16 Zu dem außerordentlichen homoerotischen Potenzial, dessen anschauliche Schilderung der Transvestismus Naomis ermöglicht, vgl. die ausführliche Analyse bei DETERING: 1994, 219–226.

einer Ahnfrau entdeckt, die ein Hundehalsband trägt. Diese »mandhaftig Frue« [»mannhafte Dame«] (KeS 152/162), so erfahren Leserin und Christian von einem alten Knecht, wurde von einem streitsüchtigen Nachbarn gefangen gehalten und in einer Hundehütte angekettet. Nach ihrer Flucht und erfolgreichen Rache an dem Nachbarn ließ sie sich künftig nur mit Hundehalsband malen. Hier steht die Identifikation mit dem Hund also nicht nur für Erniedrigung, sondern eher für deren »männliche« Überwindung. Die Identifikation mit dieser leidenden Rächerin ist allerdings auch wieder doppeldeutig: Einerseits identifiziert sich Christian mit ihr in seinem Gefühl, ein Gefangener im fremden Haus zu sein: »»Ogsaa jeg bærer en saadan Lænke! jeg er ei bedre en lænket til Hundehuset, meens de Andre ere lystige i Salen!«« [»»Auch ich trage eine solche Kette! Ich bin nicht besser dran, als an ein Hundehaus gefesselt, während die anderen munter im Saale sind!««] (KeS 153/163), sagt er zu sich. Andererseits erinnert ihn die Ahnfrau mit ihren dunklen Augen gerade an Naomi und deren Lebenskraft. Durch diese doppelte Identifikation wird erneut die Bindung zwischen Christian und Naomi bestätigt, die als diametral entgegengesetzte Repräsentant/innen der im Gemälde angelegten widersprüchlichen Dimensionen erscheinen.

Eine weitere Begebenheit zwischen Christian und Naomi stellt sodann die These, dass die Verwandtschaft mit dem Hund Erniedrigung bedeute, weiter in Frage. Christian nämlich wird unmittelbar nach Naomis Identifikation mit dem wilden Hund Normann von diesem gebissen, während das Tier sich Naomi überaus freundlich nähert. Die Szene wiederum spiegelt eine andere kurz vor Christians Konfrontation mit dem Portrait der Ahnfrau mit Hundehalsband: Christian tanzt mit Naomi, ihm wird jedoch schwindlig im Walzer, und er endet in einer deutlich feminisierten Position: »»Jeg faaer saa ondt!«« sukkede han, og hun lod ham synke ned paa en Stol, lo af ham og svævede med en ny Danser gjennem Salen.« [»»Mir wird so unwohl!«« seufzte er, und sie ließ ihn auf einen Stuhl sinken, lachte über ihn und schwebte mit einem neuen Tänzer durch den Saal.«] (KeS 152/161).

Die zitierten Passagen, in denen der träumerische, schwache Christian überwältigt, feminisiert und traumatisiert aus den Begegnungen mit Naomi geht, spiegeln eine Reihe anderer Traumatisierungen des Jungen. Immer sind es Elemente des Naturhaft-Animalischen, Dämonischen und Fremden, also die Kräfte, die in der Jüdin Naomi vereinigt erscheinen und denen die Fähigkeit zur künstlerischen Erweckung zugeschrieben

werden, denen Christian nicht gewachsen ist und die ihn schwach und hilflos durchs Leben gehen lassen.

So weit lassen sich diese Befunde ohne weiteres mit de Mylius' Lesart des Romans verbinden, derzufolge Andersen in Naomi und Christian eine Künstlerpersönlichkeit in zwei Pole spaltet und die Konsequenzen untersucht, die eine solche Disharmonie, das Fehlen einer Balance, hat. Ist de Mylius auch in seiner pessimistischen Schlussfolgerung in Bezug auf das Romanende zuzustimmen, das die Stagnation und das folgende Scheitern in Szene setzt, so sollte nicht übersehen werden, dass das komplexe Spiel aus Identifikationen, Verkreuzungen, Anziehungen und Abstoßungen im Verlauf des Textes auch Außergewöhnliches ermöglicht. Ein Blick auf die wechselnden Sympathien des Erzählers vermag dies zu erhellen.

In den ersten Kapiteln des Romans liegt die Sympathie des häufig lebhaft mit Kommentaren eingreifenden Erzählers nah bei Christian, dessen Ambitionen und Leiden empathisch nachvollzogen werden. Im Laufe des Textes rückt die Nähe des Erzählers in dem Maße hinüber zu Naomi, in der einerseits deren Leiden an ihrer Umwelt wächst und sie andererseits immer stärker männliche Züge annimmt. Naomis Grausamkeit und ihr Zurückweisen des armen Christian werden nun zunehmend verständlich gemacht als Folge ihrer Diskriminierungserfahrungen, denen sie vor allem als Jüdin unklarer Herkunft ausgesetzt ist. Hingegen scheint der Erzähler Christian immer stärker im Stich zu lassen, je schwächer, weniger durchsetzungsfähig und ›weiblicher‹ er sich erweist. Ihren Kulminationspunkt erreicht die Identifikation des Erzählers mit Naomi in den Szenen, in denen sie in männlicher Rolle auftritt, nämlich in den erotisch aufgeladenen Szenen mit Ladislaus und in den Schilderungen ihrer Reisen in italienischen Künstlerkreisen. Heinrich Detering hat ausführlich herausgearbeitet, wie der begehrende Blick von Naomi mit demjenigen von Erzähler und Leserin verschmilzt, als sie auf den schönen Männerkörper des Kunstreiters Ladislaus schaut (vgl. KeS 192, 194). Kurz darauf ermöglicht diese Erzählperspektive die erstaunlich offene Schilderung des Austauschs erotischer Zärtlichkeiten zwischen zwei Männern. Dass es sich bei einem der schönen jungen Männer um die verkleidete Naomi handelt, erfährt die Leserin nämlich erst später (vgl. KeS 196–197). Gesteigert wird diese erotisierte Schaulust, in der der Erzähler mit dem Leser einen voyeuristischen Pakt einzugehen sucht, in den gleichfalls erotisch konnotierten Szenen der Erniedrigung Naomis. Ladislaus, »en mandlig *Turandot* med det stolte, haanlige Smiil« [›ein männlicher Turandot mit

dem stolzen, höhnischen Lächeln«] (KeS 209/202) demütigt Naomi aufgrund ihres illegalen Geschlechtertausches, »voldsomt kjærtagnede han Naomi« [»gewaltsam liebte er Naomi«] (KeS 211/204), und er verletzt sie schließlich mit seiner Peitsche (KeS 212). In den Szenen, in denen Naomi als Mann gekleidet in Künstlerkreisen in Italien verkehrt, leiht der Erzähler ihr schließlich Erlebnisse von Andersens eigenen Reisen und besiegelt so die enge Verwandtschaft zwischen Autor/Erzähler und seiner jüdisch-exotisierten, mann-weiblichen Figur.

Vorläufig lässt sich Folgendes festhalten: Die Aufspaltung der Künstlerpersönlichkeit, von der de Mylius spricht, ermöglicht einerseits erstaunlich offene Schilderungen mann-männlicher Erotik und erotisierten Leidens. Sie eröffnet Erzähler und Leser eine zumindest scheinbar ungefährliche Möglichkeit voyeuristischer Schaulust; scheinbar ungefährlich nicht nur deshalb, weil Naomi ›in Wirklichkeit‹ eine Frau ist, sondern auch, weil Erotik und Voyeurismus fest gebunden bleiben an die exotisierten Figuren des Zigeuners und vor allem der Jüdin.¹⁷ Gerade die wechselnden Erzählersympathien bringen diese scheinbare Sicherheit der voyeuristischen Position, die ihre Projektionen auf das Alteritär-Exotische richtet, jedoch auch wieder ins Wanken. *Kun en Spillemand* erscheint als ein Roman, in dem am Ende nicht nur alle möglichen Dichotomien, sondern auch deren vielfältige Verkreuzungen unaufgelöst in Spannung zueinander stehenbleiben. Die zahlreichen jüdischen Stereotype, mit denen die Figur der Naomi ausgestattet ist, stehen unter dieser Perspektive im Dienste vielfältiger Verkreuzungen von Religion, Herkunft, gesellschaftlichem Stand, Geschlecht, Norden und Süden, Erotik und Keuschheit, Homosexualität und Heterosexualität, und sie dienen dazu, deren Wertung durch Erzähler bzw. Autorinstanz in der Schwebe zwischen Identifikation und Verwerfung zu halten.

Zwischenspiel: *Ahasverus* (1847)

Es scheint, als habe Andersen mit *Kun en Spillemand* das pessimistische und damit auch erotische Potenzial solcher Überkreuzungen weitgehend erschöpft. In seinen späteren Texten tauchen zwar ähnliche Konstellationen auf, die immer wieder auch an jüdische Figuren gebunden werden.

¹⁷ Zum Zusammenhang von Voyeurismus und Exotismus bei Andersen vgl. WECHSEL: 2006.

Die unheilbare Spaltung, die *Kun en Spillemand* dominiert und die, wie gesagt, die Ausgestaltung des Erotischen und den voyeuristischen Blick darauf erst ermöglicht, erscheint in den harmonisierenden Auflösungen der späteren Texte zunehmend geheilt. Offene Erotik taucht nur noch am Rande auf, und auch die jüdischen Figuren werden im Vergleich zur exzessiven Naomi zunehmend domestiziert und zu Trägerinnen wahren (d.h. christlichen) Glaubens.

Das von der Kritik weitgehend ignorierte Versdrama *Ahasverus* (1847), in dem Andersen an der Figur des ›wandernden Juden‹ eine allegorisierte Darstellung der Wahrheit des christlichen Glaubens auf ihrem Weg durch die Geschichte der Menschheit zeichnet, lässt sich als ein Zwischenglied zwischen den exzessiven erotischen Schilderungen der Jüdin Naomi in *Kun en Spillemand* und den späteren frommen Konvertitinnen lesen. Ahasverus' Ruhelosigkeit, Freidenkerei und Grausamkeit sowie die voyeuristischen Blicke auf begehrenswerte muskulöse Männerkörper einerseits, graphisch ausgemalte Szenen des Leidens der Märtyrer, die in dem Versdrama immer wieder auftauchen, andererseits verbinden den Text mit *Kun en Spillemand*. Die Figur der Veronika, Zeitgenossin und Gegenspielerin von Ahasverus und frühe Christin, deren Geist Ahasverus lange nach ihrem Märtyrertod am Ende des Textes zur Erkenntnis des wahren Glaubens bringt, verbinden den Text mit *Jødepigen* und mit der Figur der Konvertitin Esther im Roman *At være eller ikke være*.

Esther und Julius in *At være eller ikke være* (1857)¹⁸

Die Konvertitin, die dem christlich sozialisierten, aber von seinem Glauben abgekommenen und zum Freidenker gewordenen Protagonisten zur Überzeugung von der Unsterblichkeit der Seele zurückverhilft, steht im Mittelpunkt des Judenbildes in *At være eller ikke være*. Zentrales Thema dieses einzigen Ideenromans von H.C. Andersen ist die Versöhnung von persönlichem Glauben und Wissenschaft in der Hauptfigur Niels Bryde. Figuren unterschiedlicher Herkunft konfrontieren ihn mit dem Problem und repräsentieren unterschiedliche Formen der Lösung. Viele von ihnen haben eine ›exotische‹ Prägung oder Herkunft, so etwa eine umherwandernde Zigeunerin, die ein behindertes Kind mit sich herumträgt und

¹⁸ Es wird zitiert nach ANDERSEN: 2001 [1857] und ANDERSEN: 2005. Belege werden im Fließtext mit dem Sigel AV angegeben (Dänisch/Deutsch).

stets auf der Suche nach einem magischen Amulett ist, oder auch unterschiedliche andere Bewohner der als fremd und zu zivilisierend geschilderten jütischen Heide.¹⁹ Bedeutsam für die Diskussion ist auch die Kopenhagener jüdische Familie Arons, die Niels während seines Studiums freundschaftlich verbunden ist. In dieser gutsituierten Bürgerfamilie gestaltet Andersen unterschiedliche, meist positiv konnotierte Typen des ›literarischen Judentums‹: Da sind der religiöse Großvater, der die Treue zum jüdischen Glauben verkörpert, und der an der Börse arbeitende Familienvater, der als großzügig, aber auch als materialistisch geschildert ist. Während die Mutter eine eher untergeordnete Rolle spielt, stehen zwei der vier Kinder, der Bruder Julius und die jüngste der drei Töchter, Esther, und deren Beziehung zu und Einfluss auf Niels im Zentrum.

Auch in *At være eller ikke være* verbindet Andersen die Kategorien ›Judentum‹ und Geschlecht in der Gestaltung der Hauptkonflikte des Romans. Allerdings geschieht dies zunächst auf eine Weise, die sich deutlich von *Kun en Spillemand* unterscheidet. Der Protagonist ist keineswegs ein verweiblichter, zarter Künstler, sondern Wissenschaftler und Arzt. »Niels Bryde er den mandigste karakter han har evnet at skildre«²⁰ [Niels Bryde ist der männlichste Charakter, den er zu schildern vermochte], erklärt Johan de Mylius in herablassendem Ton, aber in der Sache nicht ganz falsch. Das Thema Geschlechterüberkreuzung wird in *At være eller ikke være* vor allem an dem jüdischen Geschwisterpaar durchgespielt – ein weiteres Beispiel dafür, wie Andersen Stereotype des verweiblichten Juden und der vermännlichten Jüdin für seine eigenen Zwecke nutzbar macht.

In Niels' Biographie spielt zunächst der Freund Julius eine wichtige Rolle, der sich in den Augen des Protagonisten und des Erzählers durch eine orientalische, weiblich konnotierte Schönheit auszeichnet: »[...] han var jo selv af Slægten fra Østerland og smuk, dog halv Dreng endnu; men om Mund og Hage viste sig et fiint mørkt Duun; Øienbryn og Haar var kulsort, Huden fiin og rødmende som hos en Pige.« [»Er war ja selbst ein Sohn des Orients und schön, wenn auch noch halb ein Knabe. Aber um Mund und Kinn zeigte sich schon ein feiner dunkler Flaum. Seine Haare und Augenbrauen waren pechschwarz, die Haut fein und gerötet wie bei einem Mädchen.«] (AV 72/85). Mit dieser jungen, androgynen Schönheit,

19 Vgl. BEHSCHNITT: 2006, 422–423, 481–482.

20 DE MYLIUS: 1981, 198.

einem leichtlebigen, sinnlichen und eher oberflächlichen, aber grundsätzlich guten und dem Schönen zugetanen jungen Mann, begibt sich Niels auf eine von dessen Vater finanzierte Reise nach Hamburg, »Pragtens og Glædens Stad« [»Stadt der Pracht und der Freude«] (AV 72/85), die in den Augen der beiden Reisenden in eine merkwürdig orientalisch anmutende Stimmung einer »østerlandsk Nat« [»orientalischen Nacht«] (AV 72/85) getaucht ist.

Sein Schönheitssinn bewahrt Julius zwar davor, dem Sumpf des dekadenten Stadtlebens völlig zu verfallen (AV 131–132). Dennoch wird ihm sein verweiblichter, weichlicher Körper trotz seines liebenden Sinnes und guten, für die nationale Sache begeisterungsfähigen Herzens zum Verhängnis. Aufgrund zu vieler Genüsse des Lebens überdrüssig, zieht er 1848 gemeinsam mit Niels in den Krieg um Schleswig-Holstein. »Dette fine, til anderledes Liv vante Legeme« [»sein zarter, an ein anderes Leben gewöhnter Körper«] (AV 156/185) hält die Anstrengungen nicht aus, Julius erkrankt und stirbt in Niels' Anwesenheit. Dies ist Niels' erste ernste Konfrontation mit der Frage nach einem Leben nach dem Tod, die aber hier nicht zur Bekehrung des Protagonisten führt.

Der Tod des Freundes und der Krieg binden ihn näher an die Familie Arons. Mit dem Einzug in Julius' Zimmer erhält er eine quasi geschwisterliche Position zu der jüngsten Tochter Esther, die eine im Text mehrfach hervorgehobene körperliche Ähnlichkeit mit dem Bruder aufweist. Ihre Schönheit aber ist im Gegensatz zur ästhetisch-körperlichen Schönheit des Bruders bedingt durch ihren für ihre Jugend ungewöhnlich gereiften Geist (AV 140), der ein Interesse für Literatur (insbesondere Goethe und Shakespeare) und zeitgenössischer Wissenschaft mit einer tiefen Religiosität paart. Diese führt sie trotz ihres engen Verhältnisses zum jüdischen Großvater zur intensiven Bibellektüre und, nach vielen inneren Kämpfen, schließlich zum Entschluss zu konvertieren.

Die gemeinsame Lektüre des Goetheschen *Faust II* ermöglicht es der jungen Frau, Niels ihre Ansichten einer Einheit von Glauben und Wissenschaft zu vermitteln. Deren wichtigstes Element ist der Glaube an ein Leben nach dem Tod. Sie wird zur idealen Frau, im Goetheschen Sinne zur Macht, die den Mann hinanzieht und die Niels letztlich zurück zum Glauben führt. Die Szenen, in denen Esther Niels aus dem *Faust* vorliest und ihm mit ihrem scharfen und für ihr Alter außergewöhnlich ausgebildeten Geist die Bedeutung dieses Textes erläutert, können mit Hilfe von Albrecht Koschorkes Theorien zu Liebes- und Körperkonzepten des emp-

findsamen Diskurses verstanden werden. Koschorke verweist auf die Bedeutung von Ersatzhandlungen, die im Diskurs der Empfindsamkeit das Erotische substituieren. Nach dem Weinen, einer noch physiologischen Substitution, sieht er die gemeinsame Lektüre als zweite Substitutionsstufe, als identifikatorischen Akt, in dem sich die ›glückhafte Schmerzlichkeit‹ der Liebenden in der Lektüre spiegelt. Der Schmerz taucht also auch in *At være eller ikke være* als zentrales Element in der Liebesbeziehung auf und ist konstituierend für eine empfindsame Leidenschaft. Bei näherem Hinsehen stehen auch hier die Geschlechterkonnotationen quer zu den traditionellen und erwarteten. Koschorke betont die Bedeutung des »Modell[s] männlicher Intrusion durch das Wort, komplementiert durch weiblich-empfängliche Zuhörerschaft.«²¹ In Andersens Roman ist es aber gerade Esther, die Niels das ›männliche Wort‹ Goethes vermittelt und sich dabei in die Rolle der Bettine von Arnim hineinphantasiert. Auch in diesem Text wird also die Jüdin zu einer Figur, in der sich Dichotomien verkreuzen. Als Intellektuelle und Jüdin ist sie eine eher vermännlichte Figur. Gleichzeitig ist sie als Konvertitin die wahre Christin und entspricht in dieser Rolle dem Stereotyp der schönen Jüdin, die in der Zeit zahlreiche Werke der europäischen, nicht zuletzt der dänischen Literatur bevölkert und die als leidende Frau wahre Weiblichkeit repräsentiert. Der Akt der selbstständigen Konversion und die Rolle, die sie als Prophetin für Niels einnimmt, verleihen ihr hingegen wiederum männliche Attribute. Julius erfüllt im Gegensatz oder vielleicht eher komplementär zu ihr die Rolle der körperlich schönen, erotisierten jüdischen Figur – er gerät also als Mann in die Nähe des Stereotyps der schönen Jüdin, des sublim begehrten Objektes.

Anders als in *Kun en Spillemand* sind in *At være eller ikke være* Erotik und Sinnlichkeit stark zurückgenommen. Nur die kurzen Schilderungen von Julius' körperlicher Schönheit und ihre Assoziation mit orientalischer Sinnlichkeit erinnern kurz an die mögliche Bedeutung dieser Sphäre. Julius stirbt aber früh in einem Krieg, der im Roman unter anderem die Funktion hat, die Erweckung und Gesundung der Nation und parallel dazu Niels' Entwicklung hin zu einem gesunden Geist, der Glaube und Wissenschaft harmonisch vereint, herbeizuführen. Die Beziehung zwischen Esther und Julius bleibt auf der Ebene des geistigen Austausch-

21 KOSCHORKE: 2003, 159–160.

ches, entbehrt nahezu jeglicher sinnlichen Komponente und entspricht dem Ideal einer Geschwisterbeziehung.

Wichtiger als die Frage nach der Rolle erotischer Leidenschaft erscheint daher eine andere Dimension, die von Leiden, Krankheit und Tod. Unter der Überschrift *Fortælleren som kvinnemorder* [Der Erzähler als Frauenmörder] macht Dag Heede in seiner ›queeren‹ Lektüre von *At være eller ikke være* darauf aufmerksam, dass es letztlich nicht Esthers überragender Geist oder ihre Affinität zum christlichen Glauben ist, die zu Niels' endgültiger religiöser Erweckung führt, sondern ihr Tod, der ihn von der Existenz eines Lebens nach dem Tode überzeugt.²² Was aber trägt der Umstand, dass diese ›schöne Leiche‹ nicht nur weiblich, sondern jüdisch konnotiert ist, zu unserer Argumentation bei? Wie schon in *Jødepigen* und in *Kun en Spillemand* wird an den jüdischen Figuren die Nähe von körperlichem Leiden zu geistiger wie körperlicher Anziehungskraft exemplifiziert. Julius ist schön, aber schwach und überanstrengt und stirbt im Krieg, Esther stirbt an der Cholera, eine Folge des Krieges, die den Verfall der dänischen Gesellschaft mit Niels' inneren Kämpfen parallelisiert. Dass das körperliche Leiden unterschwellig eben doch auch erotische Konnotationen hat, zeigen nicht nur die Schilderungen von Julius' vorsichtig erotisierte Schönheit, sondern auch eine Replik des an einer Stelle unvermittelt eingreifenden Erzählers. Dieser assoziiert in der einzigen Passage, in der Esther überhaupt erotische Qualität zugeschrieben wird, deren Aussehen mit einer Marmorstatue des Bildhauers Jerichau, »en ung Slavinde i Lænker« [»eine junge Sklavin in Fesseln«] (AV 140/ 165).

Krankheit, Leiden und Tod sind also nicht allein weiblichen oder verweiblichten, sondern gerade jüdischen Körpern eingeschrieben, womit Andersen ebenfalls auf ein lange etabliertes Stereotyp der mangelhaften physischen Kondition von Juden zurückgreift.²³ Gesundheit und Gesundheit hingegen werden, vor allem in den Kriegsszenen, der dänischen Nation zugeschrieben und zudem mit der geistigen Gesundheit des zweifelnden Niels parallelisiert.

²² Vgl. HEEDE: 2005, 58–59.

²³ Zur ›Krankheit‹ des jüdischen Körpers vgl. zahlreiche Schriften von Sander Gilman, z.B. *Freud, Identität und Geschlecht* (GILMAN: 1993).

Leiden, Geschlecht und Judentum

Bis hierher ist deutlich geworden, dass Andersen sich bei der Schilderung seiner literarischen Jüdinnen und Juden nahezu vollständig aus dem zeitgenössischen Arsenal von Judenstereotypen bedient. Hierzu gehören ihre Exotisierung als orientalische Figuren, die Frage nach der Konversion, die Assoziierung mit Geld und finanziellen Transaktionen, mit Reisen und Ruhelosigkeit, die Geschlechterverkehren und schließlich die Assoziation mit geistiger und körperlicher Krankheit und Leiden. Allerdings sind all diese Eigenschaften in Andersens Texten nicht ausschließlich jüdischen Figuren zu eigen, was zu den diskutierten Identifikationen und Überkreuzungen unterschiedlicher Figuren und Figurationen führt. Eine prominente Funktion der Darstellungen von Juden bei Andersen ergibt sich nun aus genau diesen Identifikations- und Verschränkungsmustern. Sie dienen, dies hoffe ich bisher gezeigt zu haben, vor allem dazu, Grenzfragen in Bezug auf Sexualität und Geschlecht zu gestalten und zu verkomplizieren.

Der junge Søren Kierkegaard hat diese Dimension in seinem Erstlingswerk *Af en endnu Levendes Papirer* (1838), das aus einer Kritik von *Kun en Spillemand* entstanden ist, erkannt, wenn er auch seinen Beobachtungen eine abwertende und personalisierende, um nicht zu sagen persönlich diffamierende Tendenz gibt. Er führt das, was er für eine Unvollkommenheit des Romans hält, nämlich seine Fokussierung aufs Private und das fehlende Gleichgewicht, auf die unvollkommene geschlechtliche Differenzierung der Person Andersen und seinen daraus resultierenden Mangel an Persönlichkeit zurück, wenn er schreibt, er müsse verglichen werden »med de Blomster, hvor Han og Hun sidde paa een Stengel«²⁴ [mit jenen Blumen, wo Er und Sie auf demselben Stengel sitzen]. Das Verkennen der textuellen Funktionen dieser Travestien, ihr Zurückführen auf psychologische Unzulänglichkeiten des Autors und daraus resultierende literarische Qualitätsurteile setzen sich in der Kritik insbesondere an Andersens Romanen bis heute fort.²⁵ Martin Lotz bringt diese Tendenz auf den (psychoanalysierenden) Punkt, wenn er schreibt, dass Andersen aufgrund einer schwachen Vaterfigur und einer starken, sinnlichen Mutter in seiner Sexualität, männlichen Identität und folglich der

24 KIERKEGAARD: 1997, 39, Anm.

25 Eine kurze Übersicht findet sich in MORTENSEN: 1993.

intellektuellen Entwicklung gehemmt und daher nicht in der Lage gewesen sei, in Genres der Erwachsenenliteratur zu schreiben.²⁶

Aufgrund der oben gemachten Beobachtungen ist es an der Zeit, Wertungen solcher Art, die eine theoretisch und methodisch problematische Kontinuität zwischen Autorpsychologie und Werk voraussetzen, zu revidieren. Geschlechterunsicherheit und -überkreuzungen sind integrale Bestandteile der diskutierten Texte von Andersen. Sie sind gleichzeitig gebunden an die Exotik jüdischer Figuren, mit denen der Erzähler häufig stark sympathisiert. Dies lässt die Texte als Beispiele für eine Art Gendertrouble erscheinen, der diesen bindet an eine Kategorie, die im modernen Jargon als ›race‹ bezeichnet wird. Beide Kategorien, ›race‹ und ›gender‹ werden damit in Andersens Texten in Bewegung gebracht, sodass sich seine Romane und Erzählungen aus heutiger Perspektive als modern anmutende ›hybride‹ Gebilde lesen lassen – eine Hybridität, die sich im Übrigen auch in der literarischen Form zeigt, etwa in der merkwürdigen Mischung aus Roman und Reisebeschreibung, die Andersen in *Kun en Spillemand* vorlegt.

Dag Heede hat darauf hingewiesen, dass diese Hybridisierungen und Überkreuzungen bei Andersen einen Preis haben. Sexualität erscheint stets als problematisch, die geschilderten Liebesbeziehungen entbehren jeglicher Erotik, sie sind keusch, stark idyllisiert und infantilisiert, als Ideal erscheint eine geschwisterliche Liebe. Hierher rühre auch die Tendenz, ›gefährliche‹ Frauenfiguren, Mütter und Geliebte, durch deren Tod aus den Texten hinauszuschreiben.²⁷ Mit seiner Idealisierung keuscher Geschwisterlieben verleiht Andersen allerdings nicht nur seiner ›Sexualangst‹ Ausdruck, wie Jens Andersen in seiner ansonsten Textstrukturen ernst nehmenden Biographie des Autors vermutet,²⁸ noch schreibt er sich ausschließlich in einen misogynen Diskurs ein, wie Heede im Einzelfall nicht zu Unrecht postuliert.

Eine nur scheinbar marginale Bemerkung in *At være eller ikke være* eröffnet weitere Perspektiven. Während der Cholera-Epidemie in Kopenhagen erwähnen Esther und ihr Vater die großen Verdienste von Ilia Fibiger, die sich aufopferungsvoll der Krankenpflege widmet und ihrer »reich begabten« Schwester Mathilde (AV 209–210). Bei letzterer handelt

26 LOTZ: 1993.

27 HEEDE: 2005, 41–81.

28 ANDERSEN, J.: 2003, 223–232.

es sich um die Autorin, die 1850 Dänemarks ersten Frauenemanzipationsroman unter dem Titel *Clara Raphael* publizierte. Der Briefroman endet in dem merkwürdigen Idyll einer geschwistergleichen, nicht zu vollziehenden, nur vor den Augen der Welt geschlossenen Ehe. Diese idealistische Auflösung erlaubt es der Protagonistin Clara, dem Geliebten Axel geistig verbunden zu sein, ohne ihr Keuschheitsideal aufzugeben – in ihren Augen die Voraussetzung für ein tätiges Leben im Dienste ihres ›Ideals‹. Auch in anderen ›Frauenromanen‹ der Zeit, etwa Fredrika Bremers *Hertha* (1856) sind erfüllte Sexualität und ein intellektuell erfülltes Leben für Frauen unvereinbar, ideale Beziehungen zu Männern erscheinen daher keusch und geschwisterlich. Wenn Andersen ähnliche Ideale aufgreift, schreibt er sich also in diesen zeitgenössischen Diskurs weiblicher Askese ein. In beiden Fällen ermöglicht das Askese-Ideal das Aufbrechen von Geschlechtergrenzen. In der Frauenliteratur der Zeit erscheint es als notwendige Voraussetzung für die Emanzipation der Protagonistinnen, bei Andersen zeitweise als eigentliches Anliegen seiner Texte. Das Haupthindernis, das diesen Zielen im Wege steht und das durch die sexuelle Askese umgangen werden soll, ist allemal dasselbe: das Regime einer als natürlich angenommenen heterosexuellen Norm. In dieser Perspektive erscheint das Ideal der geschwisterlichen Liebe gerade nicht als Zeichen der ›Sexualangst‹ und ›Frigidität‹ der ProtagonistInnen oder gar AutorInnen, sondern vielmehr als Inszenierung der Ausschlüsse und Unmöglichkeiten, die ein solches heteronormatives Regime erzeugt und als ein Versuch, fiktionale Alternativen zu diesem zu entwerfen. Das Geschwisterideal der Empfindsamkeit wird hier also überführt in einen Emanzipationsdiskurs, der allerdings, hier ist Heede wiederum Recht zu geben, nicht weiter idealisiert werden sollte, sondern eher als »interessante Notlösung« betrachtet werden muss.²⁹

In der Rezeption eines weiteren Aspekts der empfindsamen Liebe, der Identifikation von Liebe und Leiden, treiben Andersens Texte diese Konfigurationen von Askese und geschwisterlicher Liebe noch in eine andere Richtung weiter. Die Erotisierung von Leiden taucht, wie gezeigt, am prominentesten in *Kun en Spillemand* auf, in den Szenen mit Ladislaus und in der Figur der Frau mit dem Hundehalsband. Sie finden sich aber auch in den Schilderungen leidender Märtyrer in *Ahasverus*, in *Jødepi-*

29 HEEDE: 2005, 17, der hier die Idealisierung der Männerfreundschaft in Jens Andersens Biographie kritisiert.

gen in der Figur des in der Sklaverei schmachtenden Ritters und in *At være eller ikke være* in der Episode mit der Statue einer gefesselten Sklavin. In all diesen Fällen ist sie an jüdische Figuren gebunden. Damit sind also die Stereotype des jüdischen Anderen in Andersens Texten einerseits durch ihre Geschlechterüberschreitungen, andererseits durch ihr offen oder latent erotisiertes Leiden ausgezeichnet. In anderen Worten: Andersens Texte lassen sich auch als Beispiele dafür lesen, wie stark in diesem Diskurs über Leiden und Leidenschaft die Kategorien Geschlecht und ›race‹ verschränkt sind.

Folgende Beobachtung kann diese Überlegungen noch einen Schritt weiterführen. In *Kun en Spillemand* wird das Leiden der jüdischen Figur Naomi so explizit erotisiert, dass es aus heutiger Perspektive nahezu sadomasochistisch erscheint.³⁰ In *At være eller ikke være* hingegen ist das Leiden vor allem über Krankheit an die jüdischen Körper gebunden. So ist Julius bezeichnenderweise den Härten des Krieges für die nationale (und gesunde) Sache nicht gewachsen. Esther ihrerseits stirbt an der Cholera, eine Folge des Krieges, die, wie im Text deutlich hervorgehoben wird, nicht aus der dänischen Nation selbst kommt, sondern aus Indien eingeschleppt ist, dem Land, aus dem, dem Roman zufolge, auch die Zigeuner stammen.

Mir scheint, dass in diesen Konstellationen bereits eine Tendenz zur Pathologisierung unterschiedlicher Formen von Alterität angelegt ist, die im medizinisch-psychiatrischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts sowohl in Bezug auf ›Rasse‹ (die ›Krankheit‹ des jüdischen Körpers) als auch in Bezug auf Geschlecht und Sexualität (im Perversionsdiskurs) ausgearbeitet ist. Leela Gandhi hat in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass auch die sexuelle Askese, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein fast utopisch zu nennendes Potenzial zugeschrieben werden konnte, um die Jahrhundertwende pathologisiert wurde.³¹ Hans Christian Andersen, so meine These, schreibt in einer Zeit, in der sexuelle Askese noch utopisches Ideal sein kann, und in der das Leiden in der Leidenschaft noch nicht als ›Masochismus‹ zur Perversion geworden ist. Die Verknüpfung von Krankheit, Judentum, Leiden und Geschlechter-

30 Ich schreibe »aus heutiger Perspektive«, weil Sadismus und Masochismus als ›Perversionen‹ erst in sexualwissenschaftlichen Theorien des späten 19. Jahrhunderts auftauchen. Diese medizinisch-psychiatrischen Konstellationen sind allerdings präfiguriert im romantischen Liebesdiskurs, ohne jedoch dort als Pathologie verstanden zu werden.

31 Vgl. vor allem GANDHI: 2006, vor allem 64–66.

überschreitung in seinen Texten verweist allerdings mittelbar schon auf die moderneren Verknüpfungen der Figuren des jüdischen ›Anderen‹ mit diesen Diskursen des Pathologischen.

Diese These erlaubt schließlich auch eine neue Interpretation der anfangs erwähnten Schlüsselszene in *Kun en Spillemand*, in der Christian auf Initiative von Naomi dieser im Spiel Augen und Mund verkauft. Der Tauschakt verweist nicht allein auf die symbolische körperliche Identifikation der beiden Figuren, sondern auch auf die Einschreibung dieser Identifikation einerseits in ökonomische Strukturen, andererseits in Muster von erotisierter Herrschaft und Unterwerfung. Die Erotik der Ökonomie bzw. die ökonomische Komponente der Erotik werden dabei mit dem als jüdisch markierten, hybriden Körper Naomis kurzgeschlossen. Dadurch wird einerseits das sehr alte antijüdische Stereotyp des Schacherjuden aufgerufen. Durch dessen Erotisierung erscheint es als Vorwegnahme eines antisemitischen Stereotyps, das ebenfalls zum Jahrhundertende seine volle Virulenz entwickelt. Durch die Hybridisierung allerdings werden solche einfachen antisemitischen Tendenzen gleichzeitig gebrochen und in Frage gestellt.

Andersens jüdische Figuren sind also stets uneindeutig und fließend, sie oszillieren zwischen anti- und philosemischem Stereotyp und verschränken sich mit so vielen weiteren Gegensatzpaaren, die in widersprüchliche Bewegungen gebracht werden, dass sich keine eindeutige ideologische Aussage aus den Texten herausdestillieren lässt. Festhalten lässt sich nur, dass die Verwendung der jüdischen Stereotype erstens an zeitgenössisch Etabliertes anknüpft, zweitens in ungewöhnlicher Weise für andere Zwecke, etwa die Geschlechterverwirrung nutzbar gemacht wird und drittens in einigen dieser Verknüpfungen auf historisch spätere Konstellationen vorausweist.

Literatur

Primärliteratur

- ANDERSEN, Hans Christian: »Ahasverus«. In: Andersen, Hans Christian: *H.C. Andersens Samlede Skrifter* II. 2. Aufl. Kopenhagen: Reitzel, 1878 [1847], 549–656.
- ANDERSEN, Hans Christian: *Ahasverus*. (= Hans Christian Andersen's gesammelte Werke – vom Verfasser selbst besorgte Ausgabe; 29/30). Leipzig: Wiedemann, 1847.
- ANDERSEN, Hans Christian: »Jødepigen«. In: Andersen, H.C.: *Eventyr* 4. 1861–66. Kopenhagen: Reitzel, 1966 [1863], 63–66.
- ANDERSEN, Hans Christian: »Das Judenmädchen«. In: Andersen, Hans Christian: *Sämtliche Märchen in zwei Bänden* I. Stuttgart: Parkland, 1976, 65f–656f.
- ANDERSEN, Hans Christian: *Nur ein Spielmann*. Stuttgart: Heinz, 1982/83.
- ANDERSEN, Hans Christian: *Kun en Spillemand. Original Roman i tre Dele, tekstudgivelse, efterskrift og noter af Mogens Brøndsted*. Valby: Borgen, 1988 [1857] (= Danske Klassikere).
- ANDERSEN, Hans Christian: *At være eller ikke være. Roman i tre Dele, tekstudgivelse og noter ved Erik Dal, efterskrift af Mogens Brøndsted*. Kopenhagen: Borgen 2001 [1857] (= Danske Klassikere).
- ANDERSEN, Hans Christian: *Sein oder nicht sein*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2005.
- BLICHER, Steen Steensen: »Jøderne paa Hald«. In: Blicher, Steen Steensen: *Udvalgte Værker*. Kopenhagen: Gyldendal, 1982 [1828], 161–194.
- BREMER, Fredrika: *Hertha eller »En själs historia«*. *Teckning ur det verkliga livet*. Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971 [1856].
- FIBIGER, Mathilde: *Clara Raphael. Minona*. Valby: Borgen, 1994 [1851/1854] (= Danske Klassikere).
- GOLDSCHMIDT, Meir Aron: *En Jøde*. Kopenhagen: Gyldendal, 1986 [1845/1852].
- HAUCH, Carsten: *Guldmagaren*. (= *Samlede Romaner og Fortællinger*; 3). Kopenhagen: Gyldendal, 1904 [1836].
- INGEMANN, Bernhard Severin: »Den gamle Rabbin«. In: Ingemann, Bernhard Severin: *Samlede Eventyr og Fortællinger* 2. Kopenhagen: Ritzels, 1853 [1827], 181–214.
- KIERKEGAARD, Søren: »Af en endnu Levendes Papirer«. In: Søren Kierkegaard Forskningscenteret (Hg.): *Søren Kierkegaards Skrifter* I. Kopenhagen: Gads, 1997 [1838], 5–57.

Sekundärliteratur

- ALBERTSEN, Leif Ludvig: *Engelen Mi. En bog om den danske jødefejde*. Aarhus: Eigenverlag, 1984.
- ANDERSEN, Jens: *Andersen. En biografi* 2. Kopenhagen: Gyldendal, 2003.
- BEHSCHNITT, Wolfgang: *Wanderungen mit der Wünschelrute. Landesbeschreibende Literatur und die vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*. Würzburg: Ergon, 2006.

- DAL, Erik: »Jødiske elementer i H.C. Andersens skrifter«. In: de Mylius, Johan, Aage Jørgensen u. Viggo Hjørnager Pedersen (Hg.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H.C. Andersen-konference, 25.–31. august 1991*. Odense: Odense universitetsforlag, 1993, 444–452.
- DE MYLIUS, Johan: *Myte og roman. H.C. Andersens romaner mellem romantik og realisme. En traditionshistorisk undersøgelse*. København: Gyldendal, 1981.
- DERERING, Heinrich: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein, 1994.
- GANDHI, Leela: »Sex. The Story of Late Victorian Homosexual Exceptionalism«. In: Gandhi, Leela: *Affective Communities. Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*. Durham, London: Duke University Press, 2006, 34–66.
- GILMAN, Sander L.: *Freud, Identität und Geschlecht*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1993.
- HARTWICH, Wolf-Daniel: *Romantischer Antisemitismus. Von Klopstock bis Richard Wagner*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- HEEDE, Dag: *Hjertebrodre. Krigen om H.C. Andersens seksualitet*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.
- KIRMMSE, Bruce H.: »Hans Christian og Jødepigen. En historisk undersøgelse af noget »underligt««. In: *Rambam* 3 (1991/1992), 59–66.
- KOSCHORKE, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 2003.
- LOTZ, Marin: »Den farlige kløft mellem kønnene«. In: de Mylius, Johan, Aage Jørgensen u. Viggo Hjørnager Pedersen (Hg.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H.C. Andersen-konference, 25.–31. august 1991*. Odense: Odense Universitetsforlaget, 1993, 385–393.
- MARQUARDT, Franka: *Erzählte Juden. Untersuchungen zu Thomas Manns Joseph und seine Brüder und Robert Musils Mann ohne Eigenschaften*. Münster: LIT, 2003.
- MORTENSEN, Finn Hauberg: »I familiens skød«. In: de Mylius, Johan, Aage Jørgensen u. Viggo Hjørnager Pedersen (Hg.): *Andersen og verden. Indlæg fra den første internationale H.C. Andersen-konference, 25.–31. august 1991*. Odense: Universitetsforlaget, 1993, 115–130.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus«. In: *Nordisk Judaistik. Scandinavian Jewish Studies* 25:1 (2004), 57–78.
- WECHSEL, Kirsten: »Von Bildung und anderen Gütern. Kopplungen zwischen Ökonomie, (Selbst)Bildung und Theater am Beispiel von H.C. Andersens Drama *Mulatten*«. In: Barz, Christiane, u. Wolfgang Behschnitt (Hg.): *Bildung und anderes. Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*. Würzburg: Ergon, 2006, 89–110.

JOACHIM SCHIEDERMAIR

Der Kaufmann von Kopenhagen. Geld und Gabe
in Thomasine Gyllembourgs Novelle *Jøden* (1836)*

Georg Simmel hat in seiner klassischen *Philosophie des Geldes* (1900) gezeigt, dass die Herausbildung einer modernen, liberal orientierten Gesellschaft nicht unwesentlich mit der Herausbildung eines monetären Wirtschaftssystems zusammenhängt. Freiheit entstehe dort, wo die Bindung an tribale, feudale, ständische oder familiäre Zusammenhänge für die soziale Position weniger wichtig wird, wo, mit anderen Worten, gesellschaftliche Funktionen sich von den Inhabern emanzipiert haben. Das monetäre System leistete dieser Entwicklung Vorschub. Für den Arbeiter etwa markiert die durch Geld den Bruch der lebensweltlichen Verschränkung von Arbeitsplatz und Zugang zu lebensnotwendigen Gütern wie Nahrung und Behausung:

Er empfindet sich nicht mehr als Person untertänig, sondern gibt nur eine genau festgestellte – und zwar auf Grund des Geldäquivalentes so genau festgestellte – Leistung hin, die die Persönlichkeit als solche gerade um so mehr freilässt, je sachlicher, unpersönlicher, technischer sie selbst und der von ihr getragene Betrieb ist.¹

Da nun, wie z.B. Reinhard Rürup² gezeigt hat, die Modernisierung der Gesellschaft in direktem Zusammenhang mit der Emanzipation der Juden steht, ist es nachvollziehbar, dass das bekannte Stereotyp, Juden hätten eine besondere Begabung zur monetären Akkumulation, eine willkommene Projektionsfläche für Modernisierungsängste bot. Wer im gesellschaftlichen Modernisierungsprozess verliert, (egal ob es sich um den Verlust von wirtschaftlicher Sicherheit, sozialem Ansehen oder metaphysischer Geborgenheit handelt,) findet in der Figur des Schacherjuden eine Zielscheibe seiner Wut. »Saalænge der er Jøder i Landet, vil vort Rige blive

* Erstveröffentlichung: SCHIEDERMAIR, Joachim: »Der Kaufmann von Kopenhagen. Geld und Gabe in Thomasine Gyllembourgs Novelle *Jøden* (1836)«. In: Müller-Wille, Klaus, u. Joachim Schiedermaier (Hg.): *Wechselkurse des Vertrauens. Zur Konzeptualisierung von Ökonomie und Vertrauen im nordischen Idealismus (1800–1870)*, Tübingen u. Basel: A. Francke, 2013 (= Beiträge zur Nordischen Philologie; 51), 51–68.

1 SIMMEL: 1999, 452.

2 RÜRUP: 1985, 88–98.

Ruineret«,³ schreibt ein unbekannter Verfasser 1819 auf einem dänischen Flugblatt als Reaktion auf die verheerenden wirtschaftlichen Folgen des Staatsbankrotts von 1813. Das Schicksal der Juden im modernen Europa ist damit tatsächlich mit der Geschichte des Geldes verschränkt, jedoch nicht, weil irgendeine sympathetische Beziehung zwischen Juden und dem monetären System bestünde, sondern weil sich das bereits bestehende Stereotyp des geldgierigen Juden dem sozialen Ressentiment als Ventil für die Belastungen der Moderne anbot. Diese Rückkoppelungen im Modernisierungsprozess sind seit langem bekannt.⁴

Folgt man dem Grundsatz, dass literarische Texte als »Schauplätze der Kulturgeschichte« aufgefasst werden können, in denen »die konfliktreiche Genese kultureller Deutungsmuster« zur Sprache kommt,⁵ muss man Texte, die sich in der Folge der dänischen antisemitischen Ausschreitungen von 1813, 1819 und 1830 für die Anerkennung der jüdischen Mitbürger aussprechen, zwangsläufig als Reaktion auf das Stereotyp vom Wucherjuden lesen. Dies kann direkt geschehen wie in den Paradebeispielen M.A. Goldschmidts *En Jøde* (1845) oder Carsten Hauchs *Guld-mageren* (1836), aber auch weniger offensichtlich und vermittelt durch spezifisch literarische Filter, wie in Thomasine Gyllembourgs Novelle *Jøden* aus dem Jahr 1836. In einem ersten Schritt werde ich versuchen, diese Filter des Stereotyps herauszuarbeiten.

Die Novelle ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, als sie die Emanzipation der Juden mit einer anderen Art der Zirkulation von Reichtümern in Verbindung bringt, die nicht nach ökonomischen Gesichtspunkten, oder nicht *allein* nach ökonomischen Gesichtspunkten funktioniert. In meinem zweiten Schritt werde ich deshalb auf Marcel Mauss' klassischen *Essai sur le don* (dt.: *Die Gabe*) aus dem Jahr 1923/24 zu sprechen kommen, der in den letzten Jahren (an den z.T. entstellenden Lesarten von Bataille, Serres und Derrida vorbei) in Philosophie und Kulturtheorie neues Interesse gefunden hat. Der Komplex des Gabentauschs bietet das begriffliche Inventar, das die Vorgänge in der Novelle beschreibbar macht.

3 [Solange es Juden im Land gibt, wird unser Reich ruiniert bleiben.] Ein Faksimile des Flugblatts findet man in ALBERTSEN: 1984, 102.

4 S. z.B. BISCHOFF: 2009, 215–250, hier: 219.

5 WEIGEL: 2004, 64.

Doch bevor diese beiden Schritte angegangen werden können, muss zunächst die Novelle ausführlich beschrieben werden, denn Thomasine Gyllebourgs handlungsgesättigte Erzählungen entwickeln ihre Logik in der Regel nicht in ausführlichen Gesprächen der Figuren oder in der Kommentierung des Erzählers, sondern anhand der Konstruktion des *plots*, der Anordnung der Szenen in einer Reihenfolge, durch Spiegelrelationen von Figurenkonstellationen und Handlungssträngen.

I. *Jøden*⁶

Das Eigentümliche der Novelle ist die Verschränkung von zwei erzählerischen Strängen, die zwar in der Auflösung des *plots* zueinanderfinden, die aber den gesamten Text hindurch eigentümlich unverbunden nebeneinander liegen.

Im ersten Strang kreist die Handlung um den reichen jüdischen Ziehvater des Ich-Erzählers, »den ædle *Joseph Branco*«⁷, wie er eingeführt wird, »der med sand christelig Kjærlighed havde antaget sig mig, sørget for min Opdragelse, og selv barnløs optaget mig i sit Huus og i sit Hjerte som en elsket eneste Søn«⁸ (J 8). Joseph Branco habe sich des unehelichen und anonym in der *Fødselsstiftelsen*⁹ geborenen Säuglings, dessen Mutter bei der Geburt starb, angenommen, weil gleichzeitig seine Frau Rachel und sein Sohn im Kindsbett starben. Indem er seine Liebe auf ein anderes Objekt der Zuneigung lenkte, konnte er seiner Trauer Herr werden. Er sorgte dafür, dass der Waise bei einer Pfarrersfamilie auf dem Land aufgezogen wurde und holte ihn dann zu sich nach Kopenhagen. Die Umstände der Geburt lassen eine weitere Hauptfigur, Kommandant Erlin, glauben, dass der Erzähler, der übrigens den Namen Frederik Volmer trägt, sein eigener Sohn aus einer vorehelichen Beziehung zu Jeanette

6 Zitiert wird folgende Ausgabe: GYLLEBOURG-EHRENSVÅRD: 1884. Die Seitenangaben werden im fortlaufenden Text direkt hinter dem Zitat mit der Sigle J platziert. Die Übersetzung stammt jeweils von mir.

7 [den edlen Joseph Branco].

8 [der sich meiner mit wahrer christlicher Liebe angenommen, für meine Erziehung gesorgt und – selbst kinderlos – mich in sein Haus und in sein Herz wie einen geliebten einzigen Sohn aufgenommen hatte].

9 1750 wurde in Kopenhagen eine Institution (*Fødselsstiftelsen*) gegründet, in der Frauen bei kostenfreier ärztlicher Überwachung anonym gebären konnten. Ihre Anonymität wurde ihnen »til evig tid« [auf ewige Zeit] garantiert.

Vgl. <http://www.landsarkivetkbh.dk/hovedst/txt/kilder/foedsstift.htm> [13.6.2011].

Lafleur sei, die tatsächlich in der *Fødselsstiftelsen* starb; dieses Geheimnis behält er jedoch für sich, um dem vermeintlich wiedergefundenen Sohn trotzdem seine Zuneigung zeigen zu können, gibt er einen lieben, in den ostindischen Kolonien verstorbenen Jugendfreund als Vater aus. Am Ende der Novelle offenbart Branco jedoch, dass er selbst der leibliche Vater Volmers ist. In Wirklichkeit starb nämlich nur seine Frau, nicht der Sohn. Da er seinem Kind aber die Verachtung ersparen wollte, der Juden in Dänemark ausgesetzt waren, tauschte er seinen Sohn mit einem Totgeborenen der *Fødselsstiftelsen* aus und gab ihn so als Kind christlicher Eltern aus, das er dann später adoptierte. Dieser Totgeborene war tatsächlich der Sohn des Kommandanten Erlin. An diesen ersten diskursiven Strang der Geschichte sind eine Reihe ›jüdischer‹ Themen angelegt: Antisemitismus, soziale und biologische Vererbung, die Rolle der Religion und das Verhältnis von Juden und Geld. Dazu gleich mehr.

Der zweite Strang der Erzählung bildet die für die *Hverdagshistorier* übliche Liebesgeschichte. Frederik Volmer, sein bester Freund William Carlsen und ein dritter gleichaltriger Leutnant mit Namen Falk konkurrieren um Nicoline Erlin und Charlotte Erlin, die bezaubernden Töchter des Kommandanten Erlin. Carlsen ist schon seit langem in Nicoline verliebt, doch seine finanziellen Verhältnisse lassen eine Eheschließung nicht zu. Ohnehin scheint Nicoline sich nicht auf einen Mann festlegen zu wollen. Sie ist eine Meisterin des unverbindlichen Kokettierens und wird von Verehrern umschwärmt, so dass auch Volmer ihr erliegt und sich Hoffnungen auf ihre Gunst macht. Die erotische Konkurrenz stellt die Freundschaft vor eine Zerreißprobe. Die Schwester Charlotte ist zu Beginn der Novelle noch ein Kind, doch von Anfang an fasst sie eine tiefe Zuneigung zu Volmer, die dieser nicht wahrnimmt. Erst als aus dem Mädchen eine schöne Frau geworden ist, erkennt Volmer in ihr die wahre Lebensgefährtin, wodurch Nicoline wieder ganz frei für Carlsen wird. Als dieser in einem Gefecht verwundet wird, lässt sie alles Kokettieren und offenbart, dass sie seine Liebe erwidert. Charlotte ist jedoch mittlerweile mit Falk verlobt; auf ihre Bitten hin entbindet er sie ihres Eheversprechens. An dieser Stelle nun kommt es zur schicksalhaften Verschränkung der Erzählstränge. Denn da Erlin in Volmer seinen Sohn zu erkennen glaubt, steht die Verbindung von Volmer und Charlotte für ihn unter dem Inzestverbot. Dadurch wird er gezwungen, seine Überzeugung, er sein Volmers Vater, zu verraten. Doch als die wahren Verhältnisse an den Tag kommen, kann er in eine Ehe der Kinder einwilligen. Insofern

verliert er seinen genetischen Sohn, gewinnt aber einen genealogischen (Schwieger-)Sohn.

Diese beiden Stränge, der eine der jüdischen Themen und der andere der erotischen Verstrickungen, liegen eigentümlich unverbunden nebeneinander. Auf den ersten 60 Seiten der 150-seitigen Novelle pendelt der ›plot‹ zwischen beiden Geschichten hin und her. Auf diesen gemischten Seiten sind alle oben genannten ›jüdischen‹ Themen angesprochen. Die letzten zehn Seiten sind der Auflösung der wahren verwandtschaftlichen Beziehungen gewidmet. Doch die 80 Seiten dazwischen sind ausschließlich der erotischen Narration vorbehalten. D.h., mehr als die Hälfte hat die Novelle, die den aufmerksamkeitssteuernden Titel *Jøden* trägt, nichts, aber auch gar nichts mit dem Juden und die an ihn angelagerten Diskurse zu tun. Auch die Lösung der Frage »Wer ist der Vater?«, die beide Fäden des ›plots‹ miteinander zu verschalten scheint, führt zu keiner diskursiven Einheit, denn die Verbindung bleibt oberflächlicher Natur: Zwar macht Branco durch seine eingestandene Vaterschaft Platz für ein ›happy end‹ der erotischen Geschichte, doch bleibt sein Judentum für die Lösung marginal. Jeder andere Vater hätte es auch getan.

Man muss sich also fragen, ob es eine weitere, eine unterirdische, nicht durch den ›plot‹ sondern diskursiv motivierte Verbindung gibt. Und sie meine ich eben auch in dem Moment zu erkennen, da man den Fokus vom Geld auf die Gabe richtet, was ich ganz am Ende meiner Argumentation andeuten werde. Doch zunächst werde ich auf die literarischen Filter rekonstruieren, mit der Gyllembourg das Stereotyp der sympathischen Beziehung von Jude und Geld angeht.

2. The Merchant of Copenhagen

Der erste Strang des ›plots‹ muss als Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion über die Stellung der Juden gelesen werden, denn die einzelnen Episoden dienen vor allem der Charakterisierung Brancos. Zwar wird er mit der stereotypen jüdischen Physiognomie (J 19) und einem gehörigen Schuss Orientalismus (J 20) ausgestattet; gleichzeitig wird aber betont, dass er bestrebt sei, »for at aflægge de Egenheder, som udmærke Folk af hans Nation, for Ex. den særegne Udtale«¹⁰ (J 19). Die Bemühungen um Assi-

10 [die Eigenheiten abzulegen, die Leute seiner Nation kennzeichnen, z.B. die eigentümliche Aussprache].

milation gehen so weit, dass er sich außergewöhnliche Freiheiten »i Henseende til de trykkende jødiske Ceremonier«¹¹ (J 19; s.a. J 44–50) nimmt. Die physiognomische Festlegung des Juden wird durch Andeutungen zum Aussehen des (genetisch ja ebenfalls) jüdischen Sohns relativiert: Am Anfang erfährt der Leser gleich von der besonders ansprechenden äußeren Erscheinung Volmers mit dunklem Teint, scharfen Gesichtszügen und schwarzen Haaren (J 14). Am Ende kennt man den Grund dafür: Er ist der Sohn eines jüdischen Vaters. Dass diese Stelle jedoch nicht rassistisch gelesen werden kann, liegt daran, dass sich Volmer (ein Leutnant in der dänischen Marine) am Anfang der Novelle dienstlich in Spanien aufhält und dort für einen Spanier gehalten wird. Hinzu kommt noch, dass bereits auf den ersten Seiten der Verdacht gesät wird, dass eine genetische Verbindung zwischen Volmer und dem dänischen Kommandanten Erlin bestehen könnte, und zwar ebenfalls aufgrund der gemeinsamen dunklen Hautfarbe (J 18). Die explizite physiognomisch-rassistische Festlegung des Juden in der ersten Charakterisierung Brancos wird somit konterkariert, indem dieselben Merkmale auch Spaniern im Generellen und selbst dem einen oder anderen Dänen beigegeben werden.

Das Thema des dänischen Antisemitismus wird in der Novelle geschickt über das Verhältnis von Handlungszeitpunkt und Erzählzeitpunkt implementiert. Gyllembourg schreibt die Novelle *Jøden* 1836 also vor dem Hintergrund der Pogrome 1819/1820 und 1830,¹² die Handlung spielt aber in den 1790ern und den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, also vor den Unruhen. Mehrere Figuren in der Novelle beschwichtigen Brancos Angst vor antisemitischen Haltungen, indem sie auf den Fortschritt verweisen – »Verden er for oplyst til at foragte en brav Mand, fordi han er Jøde«¹³ (J 26, außerdem J 25 und J 144/5) – und beziehen sich damit (ohne dass dies ausgesprochen wird) auf die Reformen zur bürgerlichen Gleichstellung der Juden, an denen der aufgeklärte Absolutist Frederik VI. seit 1796 (also zum Handlungszeitraum der Novelle) arbeitet. Macht man sich diese Daten klar, dann argumentiert die Novelle gegen den erwähnten Geschichtsoptimismus einiger Figuren, weil die Autorin und mit ihr die Leser bereits die Zukunft des Antisemitismus kennen, auf die die

11 [im Hinblick auf die drückenden jüdischen Zeremonien].

12 Zur »Jødefejde« 1819/1820 siehe: ALBERTSEN: 1984. Zur Krise 1830 siehe: BLÜDNIKOW: 1981–1983, 633–650.

13 [Die Welt ist zu aufgeklärt, um einen braven Mann zu verachten, weil er Jude ist.]

Figuren erst zugehen. Indem also von einigen Figuren eine humane und liberale Zukunft heraufbeschworen wird, wird indirekt das Wissen der Lesenden um die tatsächlichen Verhältnisse aktiviert.

Interessant ist nun, dass diese Zukunft in der Rede des Ich-Erzählers, der die Handlung ja wie die Autorin rückblickend erzählt, mit der finanziellen Lage des Staates in Verbindung gebracht wird. Er schreibt an einer Stelle über den Zeitpunkt der erzählten Ereignisse: »Det var mod Slutningen af Aarene 90. Danmark var endnu i sin glimrende Handelsperiode. Uveirsskyer syntes vel at vise sig i Horisonten, men endnu var Alt dog roligt.«¹⁴ (J 80). D.h., der Erzähler sorgt dafür, dass das Leserbewusstsein die Pause zwischen dem Ende der Handlung und dem Erzählzeitpunkt 1836 mit zwei Geschehnissen füllt: dem Anwachsen des Antisemitismus und dem gleichzeitigen Ende der prosperierenden Epoche der dänischen Wirtschaft. Was hier wie ein dezent untergebrachtes soziologisches Erklärungsmodell für die zunehmende Judenfeindlichkeit aussieht, kann bei einer alternativen Formulierung aber auch eine antisemitische Wendung nehmen: Der finanzielle Niedergang folge der Judenemanzipation seit 1790 auf den Fuß. Diese Erklärung passt selbstverständlich nicht zu den historischen Fakten, wurde aber in den Ausschreitungen 1819ff zur Volksaufwiegelung eingesetzt. Da der Text den Zusammenhang von abnehmendem Wohlstand und zunehmender Judenemanzipation zwar aufstellt, nicht aber wertet, bleibt er je nach leserseitiger Einstellung in beide Richtungen deutbar.

Dieser diskursive Strang wird verstärkt, da an verschiedenen Stellen das Stereotyp vom Wucherjuden angesprochen wird. Als Branco sich nämlich weigert, Leutnant Falk eine Summe für ein Glücksspiel zu leihen, wird er vom zurückgewiesenen Bittsteller beschimpft: »Hvorfor Satan tolererer man Jøder, uden for at laane Penge af dem?«¹⁵ (J 28). Hier handelt es sich freilich nur um Figurenrede, also um eine Repräsentation antisemitischer Haltungen. Wer genau liest, wird jedoch merken, dass sich Branco in anderen Zusammenhängen durchaus als Geldverleiher betätigt. Als Kommandant Erlin eines Tages Branco und Volmer besucht, um seine Vermutungen über die Herkunft Volmers zu äußern, wird das Gespräch

14 [Es war gegen Ende der 90er-Jahre. Dänemark war noch in seiner glänzenden Handelsperiode. Dunkle Wolken schienen sich wohl am Horizont zu zeigen, doch noch war alles ruhig.]

15 [Warum zum Teufel toleriert man Juden, außer um Geld von ihnen zu leihen?]

auf folgende Art eingeführt: Erlin »traadte ind med et usædvanligt Udtryk i sit Ansigt. Der var noget Spændt og Undseeligt i hans Mine og Stemme, saa det faldt mig ind, at *han saae ud som En, der vilde laane Penge*.«¹⁶ (J 50 – meine Kursivierung). Wie auch immer jemand aussehen mag, der Geld leihen will: Aus der Tatsache, dass Volmer einem Besucher ansieht, dass er Kredit benötigt, muss man schließen, dass dies kein Einzelfall ist, und dass folglich Brancos Geschäfte auch das Kreditwesen umfassen. Diese Stelle ist aber auch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Denn da Erlin nicht wegen Geldsorgen, sondern aufgrund seiner erotischen Eskapade in seiner Jugend vorspricht, stellt die Novelle an dieser Stelle eine diskursive Verbindung zwischen unerlaubter Sexualität und Geldverleih her: Wer Kredit braucht, sieht offenbar genauso aus, wie jemand, den die Triebe fehlgeleitet haben.

Dasselbe diskursive Dreieck von Jude, Zins und Begehren begegnet auch an anderer Stelle: Bereits nach zehn Seiten kommt die Erzählung erstmals auf das monetäre Thema zu sprechen und im gleichen Atemzug werden die Gedanken auf den reichen Juden gelenkt, der bisher nur einmal erwähnt wurde – so stark scheint die Konnotation von Geld und Jude zu sein. Ich erwähnte bereits, dass William Carlsen die nötigen finanziellen Mittel fehlen, um heiraten zu können: »ingen Mand af den danne- de Classe burde tænke paa at gifte sig, med mindre han havde en aarlig Indtægt af idetmindste en fjorten, femten hundrede Rigsdaler.«¹⁷ (J 12). Sofort kommt Volmer die Idee, sein reicher Ziehvater könnte mit einem festen Kapital aushelfen, das jährlich ausreichend Zinsen abwürfe. (Carlsen lehnt das Angebot verständlicherweise aus Ehrgefühl ab.)

Diese unscheinbare Stelle darf nicht unterschätzt werden, scheint in ihr doch gleich am Anfang des Textes eine verhängnisvolle diskursive Verstrickung auf, die eine große Tradition im antisemitischen Diskurs besitzt. Es ist bekannt, dass das Mittelalter den Christen verbot, Zinsen zu nehmen. Als Begründung wird in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder angegeben, dass das Geld, das sich im Zins nur durch sich selbst vermehre, Konnotationen sowohl zur Unfruchtbarkeit, zum Inzest,

16 Erlin [trat mit einem ungewöhnlichen Ausdruck in seinem Gesicht ein. Es war etwas Gespanntes und Schamhaftes in seiner Mine und Stimme, so dass ich plötzlich dachte, dass *er wie einer aussah, der Geld leihen wolle*.]

17 [kein Mann der gebildeten Klasse sollte daran denken sich zu verheiraten, ohne ein jährliches Einkommen von mindestens vierzehn- oder fünfzehnhundert Reichstalern zu haben.]

zur Homosexualität und zur Selbstbefriedigung auslöse.¹⁸ Das Stereotyp vom Wucherjuden rückt damit in die diskursive Nähe des Widernatürlichen. Nun wird in Gyllembourgs Novelle zwar an keiner Stelle eine Abweichung vom heterosexuellen Muster thematisiert, doch bringt die gerade genannte Stelle auf diskursivem Weg das Judentum mit der selbsttätigen Vermehrung des Geldes durch Zins und mit einer nicht auf Fruchtbarkeit abgestellten Sexualität in Verbindung: Scheinbar selbst kinderlos bindet Branco durch seine Großzügigkeit, sprich sein Geld, einen Sohn an sich. Und auch das Thema Inzest spielt wie bereits erwähnt eine Rolle in der Novelle, wenn es auch auf den anderen Handlungsstrang verschoben ist.

Nun könnte man diese Stellen einfach als Reproduktion von anti-semitischen Klischees werten. Doch dies würde bedeuten, die Verfahren von Gyllembourgs literarischem Realismus weniger komplex zu begreifen, als es angemessen wäre. Durch die Einbettung in das realistische Szenario der *Hverdagshistorier* wird das Stereotyp in einem ersten Schritt zwar mit Plausibilität ausgestattet. In einem zweiten Schritt aber wird das scheinbar bestätigte wahre Charakteristikum des Juden als ein wahr geglaubtes entlarvt, indem die einzelnen Elemente zu einer topischen Figur zusammengesetzt werden. Als topische Figur aber wird das Stereotyp seines vermeintlichen Realismus entkleidet und als kulturelle Überlieferungsfigur gekennzeichnet – und damit relativiert. Der ›Realismus‹ der Novelle wird durchsichtig auf seine Textualität. Das gilt es am Text auszuführen:

Die prominenteste Quelle, in der das Stereotyp vom Wucherjuden verhandelt wird, ist sicher *The Merchant of Venice* mit seinem berühmten Handel, in dem der Kaufmann Antonio sich vom Juden Shylock 3000 Dukaten leiht. Die Summe gibt er an seinen Freund Bassanio weiter, damit dieser sich standesgemäß ausrüsten kann, um die schöne Portia zur Frau zu gewinnen. Als Sicherheit für das Darlehen gibt Antonio ›im Scherz‹ ein Pfund Fleisch aus seinem Körper, das Shylock bei abgelaufener Frist auch einfordert. Tatsächlich kommt keine neuere Lesart des Dramas¹⁹ ohne den Hinweis auf die erwähnte Verbindung von Zins und widernatürlicher Vermehrung des Geldes aus und zwar über den Vergleich zwischen der biologischen Vermehrung von Schafen und Böcken mit

¹⁸ HEIDEN: 2003, 104–107; BRAUN: 2006. Unendlich differenzierter bei: HÉNAFF: 2009, 121–153.

¹⁹ Z.B.: SCHWANITZ: 1997, 114–127; WEIGEL: 2004; BISCHOFF: 2009; HÖRISCH: 1996, 129.

dem Anwachsen monetärer Mittel. Shylock sagt an einer Stelle: »I make it [das Geld] breed as fast [wie Schafe und Böcke]«. ²⁰ Aber auch das Motiv des Tauschs von Fleisch gegen Geld passt in die Vermengung von monetärem und sexuellem Diskurs. Die Aufführungsgeschichte zeigt, dass der Charakter des Shylock von Shakespeare so vielschichtig angelegt wurde, dass er die gesamte Bandbreite von rohesten antisemitischen bis ausgesprochen philosemitischen Interpretationen zulässt. ²¹ Trotzdem avancierte der Name Shylock zum Synonym des Wucherjuden schlechthin, in dem sowohl die Komplexität des Dramas wie die fiktionale Kontextualität der Figur vergessen sind.

Wie gesehen ruft Gyllembourg den Topos des Wucherjuden und der Konnotation von Zins und Sexualität auf. Doch mehr als das: Sie aktualisiert auch den narrativen Kontext des Dramas und gibt so der vermeintlichen Wahrheit vom gierigen Juden ihren fiktiven Kontext zurück. In der oben erwähnten Stelle mit der Konstellation eines Freundespaares, bei der dem einen (Carlsen) ein bestimmtes Kapital fehlt, um eine von vielen umworbene Dame (Nicoline) freien zu können, und bei der der andere (Volmer) das nötige Geld bei einem Juden (bei Branco) erbitten möchte, mit der Konstellation eines solchen Freundespaares also wiederholt die Novelle ganz evident die Relation von Bassanio – Portia – Antonio – Shylock. ²² Der Gemeinplatz wird damit wieder erkennbar als das, was er ist – ein textuelles, ein kollektives mentales Konstrukt, das seine Plausibilität aus der Häufigkeit seiner Wiederholung bezieht.

3. Vom Geld zur Gabe

Branco repräsentiert also einen Topos. Doch es hieße, die Literarizität von Gyllembourgs Texten zu unterschätzen, wenn man in ihnen nur die Wiederholung eines Begriffs oder selbst eines literarischen Musters sieht. Vielmehr scheinen die Episoden, die in den ersten sechzig Seiten Branco gewidmet sind, dem Plan zu folgen, den Topos in verschiedene Kontexte

²⁰ SHAKESPEARE: 1964, I, 3, 27.

²¹ FEINBERG-JÜTTE: 1995, 124–125.

²² Man kann vielleicht anmerken, dass Gyllembourg als Mutter eines Theatermannes und Schwiegermutter der ersten Schauspielerin Dänemarks zweifellos mit Shakespeares Drama bekannt war. In der Übersetzung von K.L. Rahbek und A. E. Boye stand es 1828 auf dem Spielplan des Kongelig Teaters. S. TUDVAD: 2004, 264.

einzubetten, ihn auf verschiedene Vorgaben reagieren zu lassen, um ihn so in Bewegung zu bringen und neu zu verhandeln.

Dazu möchte ich einen Blick auf einen bestimmten Ausschnitt des ›plots‹ richten, in dessen Handlungsabfolge der Jude Branco in immer neuen Situationen mit Fragen von Armut und Reichtum, Geld und Pfandleihen und Glück konfrontiert wird: An einem Herbsttag sitzt Branco mit seinem Ziehsohn Volmer vor einem Ausflugslokal. Die Szene wird damit eingeführt, dass der Jude von seiner Armut als Kind erzählt, als er – ein Vollweise – bei einem christlichen Krämer lebte, der ihn ausnutzte. Ein nicht weiter beschriebener Wohltäter befreite ihn von seinem Joch (J 24). Damit wird angedeutet, dass Brancos Wohlstand seinen Ursprung in der Gabe eines anderen hat. Damit ist aber auch gesagt, dass Branco kein skrupelloser Aufsteiger ist, der auf Kosten anderer reich wird.

Dann kommt Moses, ein jüdischer Dandy, vorbei, der als direktes Negativbild jüdischer Emanzipation aufgebaut wird. Er protzt mit seinem Reichtum, kleidet sich auffällig, schreit »i den ubehageligste Jødedialect«²³ (J 24) und meint, sich durch sein Geld das Recht zum Snobismus erkaufte zu haben: »Skulde en rig Mand ikke maatte nyde sin Rigdom«²⁴ (J 25)? Als Branco aus Furcht vor antisemitischen Ressentiments zur Bescheidenheit im Auftreten mahnt, fällt das schon zitierte Bekenntnis zum Fortschrittsoptimismus. Interessant ist nun die Fortsetzung des Zitats: »Verden er for oplyst til at foragte en brav Mand, fordi han er Jøde. Jeg mener, den har aldrig været barbarisk nok til at nægte *Fortjenesten* sin Ret.«²⁵ (J 26 – meine Kursivierung). Im Zusammenhang mit der Diskussion über Reichtum wird der Begriff ›Verdienst/Fortjenesen‹ semantisch eingeschränkt. Er verliert die Konnotation zu ›Leistung‹ und der dafür aufgebrauchten Arbeit und meint nur noch (sich regelmäßig erneuernde) ökonomische Ressourcen. Es geht nicht um das, was man leistet, sondern um das, was man sich leisten kann. Geld ist hier einzig als Teil der ökonomischen Transaktion konzipiert, die zwar ein gesellschaftliches Phänomen ist, doch in seinem Vollzug völlig individuell: Der einzelne ist nicht verpflichtet seine Ware bei einem bestimmten Anbieter zu kaufen und er geht mit

23 [im unangenehmstem Judendialekt].

24 [Sollte ein reicher Mann seinen Reichtum nicht genießen dürfen?]

25 [Die Welt ist zu aufgeklärt, um einen braven Mann zu verachten, weil er Jude ist. Ich meine, dass sie nie derart barbarisch war, dass sie *dem Verdienst* sein Recht verweigert hätte.]

dem abgeschlossenen Handel keine weiteren Verpflichtungen ein. Weil seinem Wert nach Gleichwertiges ausgetauscht wird, besteht zwischen den Tauschenden über den Austausch hinaus keine Verbindung: Der Austausch von Geld gegen Gut initiiert den sozialen Kontakt, beendet ihn aber auch sofort wieder. Hierin liegt die Unpersönlichkeit des monetären Systems, in der auch das Potential zur Freiheit steckt, das Simmel so eindringlich analysiert hat. Die Abgeschlossenheit des monetären Tauschs ist der Grund, warum Moses meint, dass in der Konsumtion des Reichtums keine anderen Rücksichten zu nehmen sind: »Skulde en rig Mand ikke maatte nyde sin Rigdom [...] fordi han ikke hører til Landets almindelige Religion?«²⁶ (J 25). Der/die Lesende hat die Pointe dieser kurzen Gegenüberstellung von Moses und Branco verstanden: Für das ökonomische Modell der Zirkulation der Reichtümer steht Branco nicht. Wofür aber dann?

Nachdem der Dandy weitergezogen ist, wird Branco von Leutnant Falk angesprochen, der sich gerade im Hazzard-Spiel verschuldet hat. Er bittet Branco, ihm das entsprechende Geld zu leihen, für das er seine Taschenuhr als Pfand geben will. Als dieser zunächst ablehnt, fällt der zitierte unschöne Satz, dass man Juden doch nur toleriert, weil man Geld von ihnen leihen kann. Daraufhin schießt Branco dem Leutnant das Geld vor und beteiligt sich selbst am Spiel. Sehr schnell hat der Jude die Bank gesprengt und den gesamten zirkulierenden Spieleinsatz an sich gebracht. Nun wird er von den Mitspielern als Verwalter der Spielbank eingesetzt. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass das Glücksspiel als Metapher für den ökonomischen Kreislauf fungiert. Es ist vom »Banquier« [Bankier] die Rede, von »Gevindst« [Gewinn] und ob man »paa Credit« [auf Kredit] spielen könne (J 30). Diese Metapher scheint alle anti-jüdischen Ressentiments zu bedienen: Gibt es eine widerlichere Personifikation für das Stereotyp vom geldgierigen Juden als den Bankier, der die Reichtümer der Einzelnen aufsaugt und sie dann mit diesem Kapital zu Schuldnern verknechtet? Doch dann tritt die Wende ein. Geübt in Kartentricks führt Branco das Spiel so, dass am Ende jeder den Betrag zurückgewinnt, den er an den Spieltisch mitbrachte. »Med Latter og Lystighed spredte Selskabet sig omkring i Salen.«²⁷ (J 31).

26 [Sollte ein reicher Mann nicht seinen Reichtum genießen dürfen [...], weil er nicht der im Land üblichen Religion angehört?]

27 [Mit Lachen und Heiterkeit verteilte sich die Gesellschaft im ganzen Saal.]

Um diesen Bruch mit der ökonomischen Metapher genauer zu analysieren, möchte ich eine etwas längere Passage zitieren. Auf die Schmähung Falks, Juden seien nur als Kreditgeber zu tolerieren, antwortet Branco folgendermaßen:

Den Bemærkning, som De der gjorde, Hr. Lieutenant, er fuldkommen rigtig. Den Omstændighed, at Jøderne have Penge, som kunne redde saavel Regjeringer som Private af Forlegheder, er vistnok Grunden til, at de tolereres af de Christne; og dette Guld har i mindre liberale Tider mangen Gang reddet det jødiske Folk fra Vold og Grusomhed. Seer De! derfor er det jo naturligt, at vi maae sætte Priis paa det Metal, der har været os en saadan Talisman. Desuagtet gives der dog ogsaa for os nogle Ærens Love, der ere os endnu vigtigere end Penge [...] J 29 – meine Kursivierung].

[Die Bemerkung, die Sie machten, Herr Leutnant, ist völlig richtig. Der Umstand, dass die Juden Geld haben, das sowohl Regierungen wie Privatleute aus Verlegenheiten retten konnte, ist sicher der Grund dafür, dass sie von den Christen toleriert werden; und dieses Gold hat in weniger liberalen Zeiten manches Mal das jüdische Volk vor Gewalt und Grausamkeit gerettet. Sehen Sie! deshalb ist es doch natürlich, dass wir soviel *Wert auf das Metall legen, das uns ein solcher Talisman gewesen ist*. Außerdem gibt es doch auch für uns einige Gesetze der Ehre, die uns noch wichtiger als Geld sind [...] [Meine Kursivierung].

Branco reflektiert hier die Tatsache, dass der Reichtum in der Geschichte des Judentums »die hauptsächliche Quelle einer relativen Sicherheit«²⁸ war, was später der Historiker Léon Poliakov in seiner *Geschichte des Antisemitismus*²⁹ eindringlich herausarbeitete. Wichtiger ist aber die Formulierung, mit der das geschieht: »sætte Priis paa det Metal, der har været os en saadan Talisman«.³⁰ Die Funktion eines Instruments des Überlebens erfüllt das Geld freilich auch als Papierschein oder Wechsel; doch ist es hier in seiner gegenständlichsten Form als Münzgold, als Metallscheibe, angesprochen. Wie sehr es vergegenständlicht wird, zeigt die Formulierung »sætte Priis på« [Wert auf etwas legen], wie wenn die Münze nicht schon einen allgemeinen Wert hätte, sondern erst durch die affektive Bindung bekäme. Der Ausdruck »Talisman« fasst diese Semantisierung denn auch zusammen und er gibt das Stichwort, den angekündigten kulturanthropologischen Perspektivenwechsel zu vollziehen. Ein Talisman ist in archaischen Gesellschaften ein heiliger, der Zweckhaftigkeit des Alltagsgebrauchs entrückter Gegenstand, der das Zentrum einer Kultur

28 RAPHAEL: 1995, II 6.

29 Z.B. POLIAKOV: 1977, 74. Oder: Ders.: 1989, 57.

30 [Wert auf das Metall legen, das uns ein solcher Talisman gewesen ist].

definiert und somit dazu beiträgt, die Identität der Gemeinschaft zu stabilisieren. Nun könnte man einwenden, dass Blancos Metapher vom Geld als Talisman hinke. Denn als heiliges, identitätsstiftendes Objekt müsste es der Zirkulation entzogen sein (es definiert ja das Zentrum, weshalb sein Verlust eine Bedrohung der Identität darstellen würde), wohingegen das Geld ja gerade weggegeben werden muss, soll es das jüdische Überleben sichern.

Nun hat Marcel Mauss in seinem bahnbrechenden Essay *Die Gabe*³¹ zumindest für die tribalisch lebenden Gesellschaften des Pazifiks das genaue Gegenteil gezeigt. Gerade »Talismane, Embleme, heilige Matten und Götterbilder, manchmal sogar Traditionen, magische Kulte und Rituale« (M 31) werden getauscht, aber auch Geld, bewegliche und unbewegliche Habe, Frauen, Kinder, Tänze. Diese Beobachtung bringt ihn dazu, den Gabentausch vom ökonomischen Tausch abzusetzen – nicht als dessen Gegensatz (wie dies Derrida³² in einer für ihn typischen Entstellung seines Argumentationsausgangspunktes tut), sondern als eine andere Ordnung der Güterzirkulation, die gerade nicht wie der ökonomische Tausch durch Unpersönlichkeit und Abgeschlossenheit definiert ist, sondern als unabgeschlossene intertribale, interfamiliäre, interpersönliche Verpflichtung wirkt. Unabschließbar ist die Institution der Gabe durch ihre systematische Dreiteilung: Es besteht die Pflicht des Gebens, die Pflicht des Annehmens und schließlich die Pflicht der Erwidern der Gabe, und zwar idealerweise als *gesteigerte* Iteration, wodurch die Zirkulation in die nächste Runde geht.

Mauss interessiert vor allem der Verpflichtungscharakter. Er erwächst daraus, dass der Gebende mit der Gabe etwas von sich selbst gibt – deshalb eignen sich gerade heilige Objekt, Fetische, Amulette, Talismane als Gaben, in denen sich Identität objektiviert und anschaulich wird.³³ »Eben

31 Zitiert wird folgende Ausgabe: MAUSS: 1990. Die Seitenangaben werden im fortlaufenden Text direkt hinter dem Zitat mit der Sigle M platziert.

32 DERRIDA: 1993. – Derridas Verlesen wird anschaulich in dem hervorragenden, gleichzeitig einführenden wie anspruchsvollen Bändchen von Iris Därmann vorgeführt: DÄRMANN: 2010, 101–133.

33 Deshalb greift die vermeintliche Weiterentwicklung von Mauss bei Godelier nicht, der sich auch Hartmut Böhme anschließt. Letztlich können Godelier und Böhme nicht die Radikalität der »mélange« bei Mauss denken. Für sie ist Identität nur als unveränderliches Substrat vorstellbar, was sich in der Hypostasierung in unveräußerlichen (heiligen) Objekten äußert. Mauss' Neuerung besteht aber gerade darin, dass Identität von

diese Vermischung von Personen und Dingen ist das Merkmal von Vertrag und Tausch«, schreibt Mauss an einer Stelle (M 52). Doch da in dem gegebenen Gegenstand die Identität des gebenden Stammes/der gebenden Familie/des gebenden Individuums liegt, käme es »einer Kriegserklärung« (M 37) gleich, die Gabe abzulehnen. Auch das Unterbleiben einer Erwidmung bedeutet eine Ablehnung des ersten Gebers: Ein Geschenk muss mindestens in einen Dank, eine Einladung in eine Gegeneinladung münden; alles andere wäre eine nachträgliche Missachtung der ersten Gabe und der Person, die sich in der ersten Gabe investiert hat. In gewissem Sinn gehört die Gabe gleichzeitig dem Gebenden wie dem, dem gegeben wird, wodurch Identität selbst zu einem Mischungsverhältnis wird, nicht nur von Person und Dingen, sondern von Eigenem und Fremdem: Die Gabe garantiert gleichzeitig eine relative Sicherheit für den Bestand des Stammes (eine Identität hat der Gebende, als derjenige, der gibt, und als derjenige, der in der Annahme als Gebender anerkannt wird), doch diese Identität wird im Austausch laufend geformt und überformt (der Gebende gibt etwas von sich weg und erhält im Gegenzug etwas Neues).

Die Gabenpraktiken pazifischer Gesellschaften würden hier nicht interessieren, wenn Mauss aus ihnen nicht eine allgemeine Sozial- und Kulturtheorie ableiten würde: Denn die ›mélange‹ von Gegenstand und Gebendem darf nicht als magischer Akt verstanden werden; die Affizierung der Gabe mit dem Gebenden rührt »von den vorgeschriebenen Transaktionen, verbindlichen Riten, kodifizierten Performativen«³⁴ her, von den kulturellen Übereinkünften, die Interaktion und Interpassion überhaupt erst erlauben.³⁵ Das sich so etablierende Gesellschaftsgefüge, die ständige Pazifizierung von Individuen und Gruppen ist freilich instabil. Man engagiert sich im Gabentausch mit der Hoffnung, der jeweils andere gehorche ebenfalls der Verpflichtung, ohne eine Garantie dafür zu haben. Doch es bleibt kein Mittelweg: »entweder volles Vertrauen oder volles Misstrauen. Man legt seine Waffen nieder [...] und verschenkt alles, von gelegentlicher Gastfreundschaft bis zu Töchtern und Gütern« (M 180).

Nennt Branco im letzten Zitat das Geld einen Talisman, dann öffnet er die Novelle für eine Lektüre unter den eben ausgeführten Prämissen:

Anfang an als Austausch gedacht wird. Identität kennt bei Mauss keinen konstanten, unveräußerlichen Kern (GODELIER: 1999; BÖHMEN: 2006, 289–307).

34 DÄRMANN: 2010, 168 (s. Anmerkung 32).

35 Deshalb muss man auch nicht wie Derrida von der Unmöglichkeit der reinen Gabe phantasieren.

Als er Falk schließlich doch Geld leiht, weigert er sich, dies als ökonomische Transaktion zwischen Individuen zu verstehen, sondern sieht es als Maßnahme, die die gegenseitige Anerkennung sichern soll: Es geht um »Ærens Love«³⁶. Außerdem handelt er nicht als isoliertes Individuum, sondern als Repräsentant eines Kollektivs. Es geht um – mir fehlt ein besseres Wort – die intertribale Beziehung zwischen Juden und Dänen.

Auch das Glücksspiel löst er von der ökonomischen Metapher und macht es zu einem Anschauungsobjekt des Gabeneffekts. Am Ende hat jeder so viel, wie er vorher hatte (wenn auch nicht die identischen Geldscheine), doch mit dem Unterschied, dass das Geld durch die Hände vieler gegangen ist; so wird die Zirkulation des Geldes zur Gabe, zu einem kommunikativen, Sozialität herstellenden Ereignis: »Med Latter og Lystighed spredte Selskabet sig omkring i Salen.«³⁷ (J 31).

Das allgemeine Gaben-Prinzip wird im direkten Anschluss an das Glücksspiel mit aller Deutlichkeit ausgeführt: Denn Falks Uhr, die die ganze Angelegenheit in Gang brachte, wird zum Ausgangspunkt einer viel weiterführenden Gabenzirkulation, die nun, da die Novelle die Logik der Gabe ja gerade in der Metapher des Glücksspiels ausgeführt hat, nicht mehr vom ökonomischen Tausch abgesetzt werden muss. Als Erinnerung an das Spiel erbittet sich Branco die Uhr von Falk. Als Gegengabe bietet er seine eigene, die die erste im Wert weit übersteigt. Er folgt also dem Grundsatz der Überbietung; doch als Falk sich weigert, »et saa urmeligt Bytte«³⁸ einzugehen, als er sich der Verpflichtung des Nehmens zu entziehen sucht, betont Branco noch einmal, dass der Tausch nicht der ökonomischen Äquivalenz-Logik gehorcht, sondern der Herstellung von Sozialität – »Tag det til Erindring om en gammel Mand, som vil Dem vel«³⁹ (J 31) –, und derzufolge das Ablehnen der Gabe einem Angriff auf den Gebenden gleichkäme: »Jeg haaber, [...] at De ikke vil krænke mig ved at afslaae mit Forslag.«⁴⁰ (J 31).

Doch damit nicht genug. Denn die Gegengabe Brancos wird an späterer Stelle wiederum überboten und zwar mit der entscheidenden Zeit-

36 [die Gesetze der Ehre].

37 [Mit Lachen und Heiterkeit verteilte sich die Gesellschaft im ganzen Saal.]

38 [einen so unangemessenen Tausch].

39 [Nehmt sie als Erinnerung an einen alten Mann, der Euch Gutes will.]

40 [Ich hoffe, [...] dass Ihr mich nicht kränken wollt, indem Ihr meinen Vorschlag ablehnt.]

differenz. Als nach ca. 90 Seiten, und das heißt für die erzählte Zeit: nach mehreren Jahren, Charlotte ihren Verlobten Falk bittet, sie wieder frei zu geben, fordert dieser seinen Rivalen Volmer zum Duell heraus. Als sie eine Uhrzeit vereinbaren wollen, zieht Falk seine/Branco's Uhr hervor und stutzt: »Hm! den gamle Branco! For Pokker! ... Er det dog ikke, som om dette Uhr prækede Christendom for mig, skjøndt jeg fik det af en Jøde! ›Til Erindring om en gammel Mand, som vil Dem vel.«⁴¹ (J 123). Das Duell findet nicht statt. Die pazifizierende Wirkung der Gabe durch die zeitliche Zerdehnung des Tauschs und die Verpflichtung zur Überbietung kann wohl nicht anschaulicher vorgeführt werden: Eine Uhr wird gegen eine wertvollere Uhr getauscht, die wiederum sehr viel später gegen eine Verlobte getauscht wird, wodurch im ersten Fall Beleidigungen und Hass zwischen (einem) Juden und (einem) Christen und im zweiten Fall Blutvergießen verhindert wird. Um noch einmal Mauss in anachronistischer Weise zu zitieren: »Man legt seine Waffen nieder [...] und verschenkt alles, von gelegentlicher Gastfreundschaft bis zu Töchtern und Gütern« (M 180) bzw. bis zu Verlobten und Uhren. Und auch der Grund der Verpflichtung in der Affizierung von Gegenstand und Person wird deutlich vorgeführt. Im Satz »Til Erindring om en gammel Mand, som vil Dem vel«⁴² wiederholt die Uhr Branco's Worte(, der den Satz 90 Seiten vorher geäußert hat). Mit anderen Worten: Mensch und Ding gehen eine ›mélange‹ ein, die die Bindekraft der Gabe überhaupt erst begründet.

In der eben kommentierten Szenenfolge fügt Gyllembourg Stück für Stück die Eckpunkte einer Sozialtheorie der Gabe zusammen: vom Beginn einer Identität durch die Gabe (Branco wird zu dem, der er ist, durch die Großzügigkeit des Wohltäters), über die Ablehnung einer un- verpflichtenden Ökonomie in der Szene mit dem jüdischen Dandy, zur metaphorischen Wende im Glücksspiel vom Geld zur Gabe, bis hin zur explizit als Gabe gekennzeichneten Uhr, in der das Prinzip der Verpflichtung zur überbietenden Erwiderng offensichtlich wird.

41 [Hm! der alte Branco! Zum Henker! ... Ist es nicht, als ob diese Uhr mir Christentum predigte, obwohl ich sie von einem Juden bekommen haben! ›Als Erinnerung an einen alten Mann, der Euch Gutes will.‹]

42 [Als Erinnerung an einen alten Mann, der Euch Gutes will.]

4. Kindertausch und Frauentausch

Hat man erst einmal diesen Konnex erkannt, kann man nicht mehr übersehen, dass das eigentliche Thema der Novelle, oder man sollte besser sagen: der gemeinsame Nenner aller Themen der Novelle die Gabe ist. Immer und überall wird geschenkt. Das erste Mal, als Branco überhaupt genannt wird (nach nur sechs Seiten), ist von Gaben die Rede, die dieser Volmer anlässlich seiner Dienstreise nach Spanien verehrt (J 8), und in den letzten Worten der Novelle erfahren wir, dass der Text selbst eine Gabe des Ich-Erzählers an seine Nachkommen ist.⁴³ Ihre Epiphanie findet das Gabenthema der Novelle natürlich im Tausch der Kinder, deren ›mélange‹ bis in das Jenseits ausgreift. In gewissem Sinn gibt Jeanette, die frühere Geliebte des Kommandanten Erlin, ihr totes Kind als Gabe an Rachel: in ihren Armen und in ihrem Grab ruht das Kind. Branco wiederum investiert seinen jüdischen Sohn in eine zweite Gabenzirkulation mit der dänischen Nation als Empfänger, was durch die Taufe aber vor allem durch die Namensgebung kodifiziert wird. »Volmer« leitet sich von »de gamle danske Konger, de store Valdemarer«⁴⁴ (J 55) ab und der Vorname »Frederik« stammt vom damaligen Kronprinzen und heutigem Regent des Landes. Als die Zusammenhänge der Geburt aufgeklärt werden, wird Jeanettes Gabe mit einer Gegengabe beantwortet, wenn auch nur imaginär. Branco stellt sich vor, wie seine Rachel im Jenseits »har bragt hende Barnet i sine milde Arme«⁴⁵ (J 148). Volmer wiederum übergibt sich Erlin: »Tro, at jeg er den Søn, De har søgt. Han og jeg have jo byttet med hinanden: Han er jo begravet i mit Navn, og nu vil jeg leve i hans.«⁴⁶ (J 148). Damit wird der tote Sohn Erlins zur Christusfigur stilisiert, der in Stellvertretung für das jüdische Kind gestorben ist, das sich selbst wiederum als Gabe an den Vater zurückgibt. Dieser Akt wird seinerseits durch einen Frauentausch überboten: Frederik erhält Charlotte von Erlin als Gabe.

43 Alle anderen Momente können hier nicht behandelt werden. Nur eine Anmerkung: Das gesamte Inzest-Motiv könnte ebenfalls von der Gabe her angegangen werden, wie es Lévi-Strauss in seiner großen Studie *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (LÉVI-STRAUSS: 1993 [1949]) gezeigt hat.

44 [den alten dänischen Königen, den großen Valdemaren].

45 [ihr das Kind in ihre milden Arme gelegt hat].

46 [Glaubt, dass ich der Sohn bin, den Ihr gesucht habt. Er und ich haben ja miteinander getauscht: Er ist doch in meinem Namen begraben und nun will ich in seinem leben.]

Der Frauentausch erlaubt nun endlich den Schritt zum zweiten Strang der Novelle. Lévi-Strauss hat im Anschluss an Mauss den Frauentausch (als Konsequenz des Inzestverbots) als die Ur-Gabe herausgearbeitet und zwar mit dem Ziel, Allianzen innerhalb eines Stammes oder zwischen unterschiedlichen Stämmen zu etablieren und d.h. Allianzen zwischen den Männern dieser Stämme. So zitiert er etwa einen Arapesh-Informanten, der eine Hochzeit mit der eigenen Schwester als unsinnig von sich weist, weil er auf diese Weise zwei Schwager weniger hätte: »Mit wem willst Du denn auf die Jagd oder in den Garten ziehen, und wen willst Du besuchen?«⁴⁷

Vor dieser Folie möchte ich abschließend auf eine Szene aus dem zweiten Strang der Novelle hinweisen. Der zweite Strang handelt zu einem großen Teil von den Leiden, denen die kokette Nicoline ihre Verehrer Volmer und Carlsen aussetzt. Gerade das Kokettieren macht die Praktiken der Gabe anschaulich, weil es sie ins Leere laufen lässt. Nicoline findet ein Geschenk, eine kleine chinesische Schachtel mit unbedeutenden Kleinigkeiten, über die sie sich aufrichtig freut. Doch unter den Dingen findet sich auch ein Zettel: »Fra En, som intet høiere Ønske kjender, end at kunne opfylde, endogsaa kun et mindste af Deres Ønske.«⁴⁸ (J 78). Damit ist das anonyme Geschenk als Performativ der Brautwerbung erkennbar, deren Regeln eine Erwiderung fordert. Sehr viel mehr: Der Satz kündigt einen unendlichen Gabenstrom an (alle Wünsche sollen erfüllt werden), und die Leser (also Nicoline wie auch wir) wissen, dass eine ebenso umfassende Gabe als Erwiderung erwartet wird. Entsprechend ungehalten reagiert Nicoline als Volmer den Gebenden »bescheiden« nennt: »[K]alder De Den en beskeden Tilbeder, der siger mig i et heelt Sel-skabs Nærværelse, at hans høieste Ønske dreier sig om mine ubetydelige Anliggender? Er det beskedent at paalægge en Anden en saa stor Gjæld, som man ikke veed, om denne Anden kan eller vil betale?«⁴⁹ (J 79). Nicoline hat die Dimension der Machtausübung im Gabentausch erkannt, die

47 Lévi-Strauss zitiert hier eine seiner Quellen, M. Meads Aufsatz *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* aus dem Jahr 1935 (ebd., 647).

48 [Von einem, der keinen höheren Wunsch kennt, als auch den kleinsten Ihrer Wünsche erfüllen zu können.]

49 [Nennen Sie denjenigen einen bescheidenen Verehrer, der mir in der Anwesenheit einer ganzen Gesellschaft sagt, dass sein *höchster* Wunsch sich um meine unbedeutenden Angelegenheiten dreht? Ist es bescheiden, einem anderen eine so große Schuld aufzuladen, von der man nicht weiß, ob dieser Andere sie bezahlen kann oder will?]

gerade darin besteht, dass in ihr das Vertrauen zum Ausdruck kommt, die Gabe werde den anderen zwingen, so zu handeln, wie man will.⁵⁰ Marcel Hénaff, der Mauss in den letzten Jahren neu ins Gespräch gebracht hat, formuliert es so: »Die Herausforderung der Gabe provoziert und beschwört zugleich. Sie provoziert gerade dadurch, daß sie unerbitterlich bleibt. Sie beschwört das Vertrauen und beruhigt insofern, als sie alles gibt: sich selbst in dem dargebotenen Pfand, in der gegebenen Sache.«⁵¹ Das Ungeheuerliche an Nicolines Verhalten ist nicht, dass sie das Geschenk ablehnt – dafür hätte es der Gabe angemessene ebenfalls ritualisierte Formen und Formeln gegeben (»Ich bin des Geschenkes nicht würdig ...«) –, sondern dass sie den Gabenmechanismus explizit offenlegt und damit markiert, dass die Freiwilligkeit des Handelns illusionär ist: Im letzten Zitat sagt sie mehr oder weniger direkt, dass sie selbst die erwartete Gegengabe ist, die die erste Gabe überbieten soll, mit der Aussicht, einen nicht enden wollenden Gabenstrom anzustoßen, den sie wiederum als Überbietung ihrer eigenen Gabe auffassen soll.

Noch an einer zweiten Stelle sperrt sie sich dem Gabenmechanismus. Die Überbietung der Gabe durch eine Frau verlief im Fall von Charlotte erfolgreich. Doch diesem Tausch geht eine Szene voraus, die ganz analog gebaut ist (und die Analogie wird vom Erzähler ausgesprochen). Diesmal geht es um die Konkurrenz zwischen Carlsen und Volmer um Noline. Auch hier fordert der eine (Carlsen) den anderen (Volmer) zum Duell. Doch Carlsen gibt die erhoffte Braut frei, weil er überzeugt ist, dass Noline Volmer liebt. Auch in diesem Fall entfaltet der Gabenmechanismus seine pazifizierende Wirkung, das Duell wird abgesagt, wenn es sich in diesem Fall auch nur um eine sublimierte Gabe handelt: Carlsen hat ja keine Rechte an Noline, weshalb eher das Vertrauen in den Freund die Gabe darstellt. Doch als Noline von dem Tausch erfährt, reagiert sie heftig: »Men Lieutenant Carlsen! anseer De mig for en Eiendom, som De har Rett til at forære til denne Deres Ven?«⁵² (J 88). Erst ihr Kommentar macht die Versöhnungsszene rückblickend als Frauentausch lesbar, genauer: dass der Frauentausch in den Praktiken des 19. Jahrhunderts als

50 Därmann spricht von der »obsessiven Macht über den Empfänger«, durch die dieser zur Erwidern der Gabe gezwungen wird (DÄRMANN: 2010, 109, s. Anmerkung 32).

51 HÉNAFF: 2009, 210 (s. Anmerkung 18).

52 [Aber Leutnant Carlsen! sehen Sie mich als ein Eigentum an, das Sie einfach ihrem Freund verehren können?]

allianzbildende Praxis zwischen Männern fungiert. Nicolines Widerstand gegen den Gabenkomplex muss folglich als Emanzipationshandeln verstanden werden.

* * *

Judenemanzipation und Frauenemanzipation sind somit in der Novelle miteinander verschränkt und zwar auf eine Weise, in der sich auch der ökonomische und der Gabendiskurs kreuzen. Ist für die Figur des Juden die Belebung der Gabenlogik gleichzeitig eine Möglichkeit aus dem Shylock-Stereotyp auszubrechen und Bündnisse des Vertrauens zu knüpfen und das heißt einen Schritt in Richtung Emanzipation zu gehen, ist für die Frau gerade der Gabenkomplex ein Phänomen des Patriarchalen und damit in emanzipatorischer Hinsicht kontraproduktiv. Anders als der Jude hat die Frau nicht ein monetäres Gabenarsenal, das immer neu strategisch zur Allianzbildung eingesetzt werden kann. Handlungsmacht erwächst ihr nur aus ihrem (jungfräulichen) Körper. Ist dieser investiert, hat sie in der täglichen Allianzbildung mit ihrem Gatten »ingen Vaaben [...], uden dem, han selv vil tilstaae hende«⁵³ (J 87), wie es Nicoline unverblümt ausspricht. Der erotische Diskurs steht ihr deshalb dauerhaft nur im Kokettieren offen. Vielleicht strapaziert man den Text, aber man sollte den Gedanken wagen, dass Nicoline den koketten Umgang mit ihren Verehrern nach dem Modell des ökonomischen Tauschs versteht: als einen Austausch von Äquivalenten ohne nähere Affizierung der Güter durch die beteiligten Personen. So lässt sich zumindest der Kommentar verstehen, mit dem sie eingeführt wird: »overdrevne Smigrerier«⁵⁴ der jungen Herren werden mit »Huldsalighed«⁵⁵ von Nicoline beglichen (J 59). Man könnte demnach im Kokettieren die Hinwendung zu einem ökonomischen Modell auch des Austauschs von erotischen Zeichen sehen, das die Freiheit des Individuums erlaubt, von der Simmel spricht.

53 [keine Waffen [...], außer der, die er selbst ihr zugesteht].

54 [übertriebne Schmeicheleien].

55 [Holdseligkeit].

Literatur

Primärliteratur

- GYLLEMBOURG-EHRENSVÄRD, Thomasine: »Jøden«. In: Gyllembourg-Ehrensward, Thomasine: *Samlede Skrifter af Forf. til »En Hverdags-Historie«* 6. 3. Aufl. Kopenhagen: Reitzel, 1884, 1–150.
- SHAKESPEARE, William: *The Merchant of Venice* [The Arden Edition of the Works of William Shakespeare]. Hg. von John Russell Brown. London, New York: Methuen, 1964.

Sekundärliteratur

- ALBERTSEN, Leif Ludwig: *Engelen Mi. En Bog om den danske jødefejde*. Aarhus: Privatdruck, 1984.
- BISCHOFF, Doerte: »Handelnde Juden, Verhandlungen des Jüdischen: zur Performativität eines Stereotyps«. In: Lezzi, Eva, u. Dorothea M. Salzer (Hg.): *Dialog der Disziplinen: Jüdische Studien und Literaturwissenschaft*. Berlin: Metropol, 2009, 215–250.
- BLÜDNIKOW, Bent: »Jødeuroen i København 1830«. In: *Jyske Samlinger/Historie. Ny Række* 14 (1981–1983), 633–650.
- BÖHME, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg: Rohwolt, 2006.
- BRAUN, Christina von: »Schuld, Schulden, Beschuldigungen: Das Medium Geld im christlich-jüdischen Verhältnis«. In: Przyrembel, Alexandra, u. Jörg Schönert (Hg.): »Jud Süß«. *Hoffjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2006, 311–324.
- DÄRMANN, Iris: *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2010.
- DERRIDA, Jacques: *Falschgeld. Zeit Geben* 1. München: Wilhelm Fink, 1993.
- FEINBERG-JÜTTE, Anat: »Siebtes Bild: Shylock«. In: Schoeps, Julius H., u. Joachim Schlör (Hg.): *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*. München, Zürich: Piper, 1995, 119–126.
- GODELIER, Maurice: *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*. München: Beck, 1999.
- HEIDEN, Anne von der: *Der Jude als Medium. »Jud Süß«*. Zürich, Berlin: Diaphanes, 2003.
- HÉNAFF, Marcel: *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- HÖRISCH, Jochen: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993 [1949].
- MAUSS, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990 (= stw; 743).

- POLIAKOV, Léon: *Geschichte des Antisemitismus 1. Von der Antike bis zu den Kreuzzügen*. Worms: Heintz, 1977.
- POLIAKOV, Léon: *Geschichte des Antisemitismus 2. Das Zeitalter der Verteufelung und des Ghettos. Mit einem Anhang zur Anthropologie der Juden*. Worms: Heintz, 1989.
- RAPHAEL, Freddy: »Sechstes Bild: Der Wucherer«. In: Schoeps, Julius H., u. Joachim Schlör (Hg.): *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*. München, Zürich: Piper, 1995, 103–118.
- RÜRUP, Reinhard: »Emanzipation und Antisemitismus. Historische Verbindungslinien«. In: Strauss, Herbert A., u. Norbert Kampe (Hg.): *Antisemitismus. Von der Judenfeindschaft zum Holocaust*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1985, 88–98.
- SCHWANITZ, Dietrich: *Das Shylock-Syndrom. Oder Die Dramaturgie der Barbarei*. Frankfurt a.M.: Eichborn, 1997.
- SIMMEL, Georg: *Gesamtausgabe 6. Philosophie des Geldes*. Hg. v. David P. Frisby, Klaus Christian Köhnke u. Otthein Rammstedt. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- TUDVAD, Peter: *Kierkegaards København*. Kopenhagen: Politiken, 2004.
- WEIGEL, Sigrid: »Zur Differenz von Gabe, Tausch und Konversion. Shakespeares *The Merchant of Venice* als Schauplatz von Verhandlungen über die Gesetze der Zirkulation«. In: Weigel, Sigrid: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Wilhelm Fink, 2004, 63–85.

KIRSTEN WECHSEL

Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville*

In einer Abhandlung über die Ehe aus dem Jahre 1757 warnt der Kameralist Johann Heinrich Justi vor den Gefahren der Illegitimität:¹ Wer an seiner Vaterschaft zweifelt, so fasst Sara Paulson Eigen Justis Argumentation zusammen, wird sich nicht mit ganzer Kraft für das Wohlergehen seiner Kinder einsetzen.² Dies schadet nicht nur der eigenen Familie, sondern auch der sozialen Ordnung, denn laut Justi gründet sich »[d]er Wohlstand der Republik [...] auf die Ruhe und die Wohlfahrt der einzeln Familien, aus welchen die Republik zusammengesetzt ist.«³ »Eine Vermischung beyder Geschlechter, wodurch die Väter der Kinder ungewiß werden,« kann deshalb, so Justi weiter, »der Wohlfahrt und einer vernünftigen Verfassung des Staates keineswegs gemäß sein.«⁴ Justis Kopplung von Staat und Familie ist kennzeichnend für die Debatten über Illegitimität im Zeitalter des europäischen Absolutismus, wie Paulson Eigen ausführlich dargelegt hat. Sie bezeichnet den absolutistischen Staat als »genealogischen Staat«, denn dieser »was organized by laws regulating the transmission of property and of social identity through paternal inheritance.«⁵ Da die Integrität der Genealogie darauf beruhte, dass Zweifel an der Vaterschaft ausgeschlossen waren, kam der Regulierung von Legitimität im absolutistischen Staat entscheidende Bedeutung zu. Gesetzliche Bestimmungen, moralische und medizinische Diskurse und Praktiken zielten

* Erstveröffentlichung: WECHSEL, Kirsten: »Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville.« In: Gestrich, Constanze, u. Thomas Mohnike (Hg.): *Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800*. Würzburg: Ergon, 2007, 39–59.

1 Der vollständige Titel von Justis Schrift lautet *Rechtliche Abhandlung von denen Ehen ... Wobey zugleich von dem Wesen der Ehe und dem großen Einflüsse der Ehegesetze in die Glückseligkeit des Staates gehandelt wird*. Hier zitiert nach PAULSON EIGEN: 2000, 91.

2 Vgl. ebd., 90–91.

3 Zitiert nach ebd., 90.

4 Zitiert nach ebd., 91.

5 Ebd., 87.

darauf ab, illegitime Kinder von der Erbfolge auszuschließen.⁶ Der Bastard figurierte als bedrohlicher und ›unnatürlicher‹ Anderer der patrilinearen Ordnung, als ein Risiko für die Sicherheit des Staates und die Moral der Bevölkerung. Für die Zeit um 1800 kann dem gegenüber von einer zunehmenden Faszination des Illegitimen gesprochen werden. An der Figur des Bastards zeichneten sich nun immer deutlicher die Brüche und Konflikte innerhalb der herrschenden genealogischen Ordnungsvorstellungen ab.

Zu den Schauplätzen, auf denen Konflikte um Erbansprüche ausgeglichen und Legitimität reguliert wurden, gehörte auch das Theater, wie dieser Beitrag am Beispiel des Streits um die Gattung Vaudeville zeigt, der um die Mitte der 1820er-Jahre die Gemüter der dänischen Bildungselite erhitzte. Der Streit entzündete sich zu einer Zeit, als der dänische Absolutismus nach dem Staatsbankrott von 1813 und dem Verlust Norwegens im Jahre 1814 selbst zunehmend unter Legitimationsdruck geraten war. Er kreiste um die Frage, ob das Vaudeville – eine aus Frankreich übernommene Mischform aus Sprech- und Musiktheater, die sich seit der Französischen Revolution im Pariser Theaterleben etabliert hatte⁷ – ein legitimer Erbe der dänischen Komödientradition oder lediglich ein Bastard sei. Der Streit um die Legitimität des Vaudevilles war nicht auf gattungsästhetische Fragen beschränkt, sondern betraf auch den Status des Königlichen Theaters und die Rollen von Autoren und Kritikern sowie des Publikums. Zur Debatte stand das Verhältnis von (ästhetischer) Tradition und Erneuerung und damit auch das Verhältnis der Literatur und einer aufstrebenden bürgerlichen Bildungselite zum genealogischen Staat.

Was aber machte das Vaudeville zum Streitobjekt und wie wurde der Konflikt zwischen der Forderung nach Kontinuität der Tradition einerseits und dem Wunsch nach Erneuerung andererseits gelöst? Warum konnte sich das anfangs so harsch kritisierte Vaudeville in den kommenden Jahrzehnten als nationale Lustspielgattung auf dem Theater etablieren und sein Urheber, Johan Ludvig Heiberg – Sohn des wegen seiner republikanischen Ansichten aus Dänemark verbannten und seit 1800 im französischen Exil lebenden Satirikers Peter Andreas Heiberg – zu einem

6 Paulson Eigen erwähnt beispielsweise die Entstehung einer medizinischen Polizei, einer medizinischen Semiotik sowie Forschungen über Erbkrankheiten. Diese Institutionen und Techniken sollten die Fortpflanzung überwachen und für gesunde Generationen sorgen. Vgl. ebd., 103–104.

7 Zum Vaudeville in Frankreich vgl. MØLLER: 2000, 5–7.

der führenden Dramatiker und einflussreichsten Ästhetiker und Kritiker des absolutistischen Dänemarks aufsteigen? Diese Fragen lenken den Blick auf die Bedeutung von Illegitimität für das Medium Theater in Dänemark um 1825, das ich in Anlehnung an Anne Saada und mit Bezug auf die Feldtheorie Pierre Bourdieus als einen »vorautonome[n] Raum« definiere, der »genauso wie das ›Feld‹ ein kulturelles und institutionelles System mit einer internen Eigendynamik [bezeichnet], das nach spezifischen Regeln funktioniert und in dem spezifische soziale Praktiken vorherrschen«. ⁸ Bourdieu bezeichnet mit dem Begriff des literarischen Feldes eine »allmähliche Autonomisierung der Literatur gegenüber literaturfremden Mächten und Einflüssen« ⁹ wie Staat, Kirche und Ökonomie, die er für Frankreich um die Mitte des 19. Jahrhunderts ansetzt. Voraussetzung dafür ist das Zusammentreffen von drei Faktoren: »der Herausbildung einer Gruppe spezialisierter Produzenten, der Existenz spezifischer Konsekrationsinstanzen und das Vorhandensein eines Marktes«. ¹⁰ In diesem Sinne kann von einem autonomen literarischen Feld für Dänemark um die Mitte der 1820er-Jahre noch nicht gesprochen werden, und besonders für das Königliche Theater ist eine Anwendung des Feldbegriffs problematisch, handelt es sich doch um eine eng an das Feld der (politischen und ökonomischen) Macht gekoppelte staatliche Institution. Dennoch ist gerade die Vaudeville-Debatte ein Beispiel dafür, wie im theatralen Raum um literarische Autonomie gerungen wurde, und damit für den Prozess der allmählichen Konstituierung eines literarischen Feldes. Hatte ›Legitimität‹ bislang die Abhängigkeit der Literatur und des Theaters vom Staat gesichert, so verweist die im Vaudeville-Streit offensichtliche Faszination des Bastards darauf, dass Legitimität verhandelbar geworden war und dass sich im Theater für bürgerliche Akteure wie Heiberg Spielräume eröffneten, die mit einem Gewinn an Autonomie verbunden waren. Wie zentral die Frage der Illegitimität für das Theater war – für seinen institutionellen Status und für die Machtverhältnisse zwischen den Akteuren im theatralen Raum –, soll zunächst am Beispiel der Rhetorik der Vaudeville-Kritiker, die den Streit um die neue Gattung an Diskurse über Herkunft und Familie, Genealogie und Erbe koppelte, erläutert werden.

8 SAADA: 2005, 87.

9 JOCH u. WOLF: 2005, 2.

10 Vgl. dazu SAPIRO: 2005, 25.

Bastard und erbärmliche Missgeburt – die Position der Vaudeville-Kritiker

Mit der Uraufführung von Johan Ludvig Heibergs *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* [König Salomon und Jörgen Hutmacher] am 28. November 1825 am Königlichen Theater in Kopenhagen beginnt in Dänemark der umstrittene Aufstieg des Vaudevilles zum nationalen Lustspiel in der Nachfolge der Holbergschen Komödie. Die Gattung Vaudeville¹¹ war dem Kopenhagener Publikum zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr ganz neu, aber mit *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* gelangte erstmals ein dänisches Vaudeville auf die Bühne.¹² Einige Tage nach der überaus erfolgreichen Uraufführung des Stücks äußert sich der Kritiker Ove Thomsen in der Zeitung *Kjøbenhavns Morgenblad* [Kopenhagener Morgenblatt] zu dieser Neuerung:

Efterat i flere Decennier Holbergs Musa aldeles har savnet Dyrkere, og den sande Comoedie, fortrængt af Operaer og Sørgespil og atter Operaer, eller tilsidesat for laante Buffonader, næsten skulde synes sendt i Landflygtighed fra vor Skueplads [...] – efter et saadant, ligesaa uglædeligt som ufrugtbart Interregnum, sigt vi, er nu et Slegfredbarn af Comoediens Musa, hvilket, skjøndt fremmed af Herkomst paa Fædreneside, dog umiskjendelig bærer dansk Blod i sine Aarer, optraadt paa vor Scene, og har der [...] ei alene erhvervet sig et ubestrideligt Krav paa Borgerret, men endog sat dets ovennævnte Frænders Arvefølge i Fare, ja hos den gamle Tros Bekjendere vakt en tilgivelig Frygt for at den danske Comoedie derover har taget sin Helsot, og at dens Liigbegjængelse virkelig skulde være for Døren.¹³

[Nachdem Holbergs Muse über mehrere Dezennien keine Verehrer besessen hat und es fast schien, als sei die wahre Komödie, von Opern und Trauerspielen und wieder Opern verdrängt oder von geliehenen Buffonaden zurückgesetzt, von unserer Bühne ins Exil getrieben worden [...] – nach einem solchen, sagen wir, ebenso freudlosen wie unfruchtbaren Interregnum ist nun ein uneheliches Kind der Komödien-Muse auf unserer Bühne aufgetreten, welches,

11 Heiberg definiert das Vaudeville als »et Situationsstykke, med løselig antydede Characterer, og hvor Sangen træder i Dialogens Sted overalt hvor denne har hævet sig til de interessanteste Puncter« [ein Situationsstück mit lose angedeuteten Charakteren, und wo der Gesang überall dort an die Stelle des Dialogs tritt, wo sich dieser zu den interessantesten Punkten erhebt] (HEIBERG: 1861, 55). Im Folgenden verwende ich das Sigel OV. Zitatnachweise erfolgen in Klammern im Text.

12 Im Frühjahr 1825 hatte ein deutsches Ensemble mit *Die Wiener in Berlin* in Kopenhagen gastiert. Vgl. MÖLLER: 2002, II.

13 Ein Abdruck von Ove Thomsens Rezension findet sich in Band 2 von Morten Borups Heiberg-Biographie (BORUP: 1948a, 199–202, hier: 199). Im Folgenden verwende ich das Sigel OT, Zitatnachweise in Klammern im Text.

obgleich fremd hinsichtlich seiner Herkunft väterlicherseits, doch unverkennbar dänisches Blut in seinen Adern hat, und es hat sich dort [...] nicht nur ein unbestreitbares Anrecht auf Bürgerrecht erworben, sondern es gefährdet auch die Erbfolge seiner obengenannten Verwandten, ja weckt bei den Anhängern des alten Glaubens eine verzeihliche Furcht davor, dass die dänische Komödie sich dadurch eine tödliche Krankheit zugezogen haben könnte und ihr Begebnis tatsächlich kurz bevor stehe.]

Thomsen präsentiert den LeserInnen von *Kjøbenhavns Morgenblad* das Vaudeville als ein Kind von zweifelhafter Herkunft, handelt es sich doch um die Frucht aus der Verbindung zwischen der einstigen Geliebten Holbergs und einem fremden Vater. Ob dieses Kind die Nachfolge Holbergs zu Recht beansprucht, lässt Thomsen zunächst offen: Stammt das dänische Blut des Kindes von der Mutter? Oder ist der unbekannte Vater vielleicht doch ein legitimer Nachkomme der im Exil lebenden dänischen Komödie? Gefährdet der Emporkömmling Vaudeville die patrilineare Genealogie und das ›Ancien Regime‹ der Komödie oder erneuert er sie? Um diese Fragen kreist nicht nur Thomsens Kommentar, sondern die gesamte sich in den folgenden Monaten zusehends verschärfende Debatte über das Vaudeville. Was aber machte das Vaudeville nach Meinung seiner Kritiker zu einer Bedrohung des Theaters und der patrilinearen Ordnung?

Kong Salomon og Jørgen Hattemager war dank der komischen Dialoge, der populären Melodien und schmissigen Gesangseinlagen ein außergewöhnlicher Publikumserfolg. Allein in der ersten Saison wurde es fünfzehnmal aufgeführt. Der Ansturm auf die Karten führte zu handfesten Auseinandersetzungen und bereits morgens um sechs bildeten sich vor der Theaterkasse Warteschlangen. Die erste gedruckte Ausgabe des Stücks war bereits nach vier Tagen ausverkauft, eine zweite Auflage erschien noch im selben Jahr, eine dritte im darauf folgenden.¹⁴ Die »exzellente Modtagelse« [beispiellose Aufnahme] des ersten dänischen Vaudevilles ließ die Theaterkassen klingeln, jagte Manchem aber auch »en panisk Skræk i Blodet« [einen panischen Schrecken] ein, wie es in Thomsens polemischer Darstellung heißt (OT 199). Der »umaadelig og ubegrændset Enthusiasme« (OT 200) [unmäßige und unbegrenzte Enthusiasmus] für das Stück, so Thomsen weiter, sei zu einer »Manie« geworden und das Publikum hätte sich, von einem heftigen Fieber ergriffen, in Berserker verwandelt (vgl. OT 199).

¹⁴ Zur Aufnahme von Heibergs Vaudevilles vgl. das Kapitel 2: »Vaudevillerne« in BORUP: 1948a, 37–88.

Thomsen beschreibt die Begeisterung des Publikums für die neue Gattung als einen Exzess im Sinne gängiger medizinischer Vorstellungen der Zeit vom reizbaren Organismus. Das Vaudeville sei, wie er meint, »et Pirremiddel af mægtigt stimulerende Virkning« [ein Reizmittel von mächtig stimulierender Wirkung], welches »let vinder Indgang og Herredømme over Mængden« (OT 200) [bei der Menge leicht Eingang und die Herrschaft über sie gewinn[e]]. Mit seinen übermäßigen Reizen versetze es das Publikum in einen »Raptus« (OT 202), eine Art somnambulen Zustand, der befürchten lasse, dass der gute Geschmack auch der Gebildeten für edlere Kunstgenüsse »geschwächt« werde (vgl. OT 201). Tatsächlich hätten bereits Flüche und Schimpfwörter, bei denen es sich, wie es im Text heißt, um »Fostre af Pøbeltone« (OT 201) [Abkömmlinge des Pöbeltons] handelt, Einzug in die Mittelschicht gehalten.

Zweierlei Befürchtungen werden hier laut: Erstens könne das Publikum aufgrund der starken Reizwirkung des Vaudevilles seine Distanz zum Bühnengeschehen und damit auch seine ästhetische Urteilsfähigkeit verlieren. Die Theaterästhetik der Zeit weist dem Publikum die Position der Beobachterin zu und wirkt damit einer Interaktion unter den Zuschauerinnen oder zwischen Publikum und Schauspielerinnen entgegen: Der Untertan, den Theaterdiskurs und -praxis hervorbringen, verharrt an seinem Platz innerhalb der ständischen Ordnung. Damit verbunden ist die zweite Befürchtung, das Vaudeville könne zu einer Vermischung der Schichten führen. Ästhetische Ordnung und soziale Hierarchie sind eng aufeinander bezogen und werden als gleichermaßen gefährdet angesehen.

Diese Einschätzung teilt Thomsen mit anderen Kritikern wie Knut Lyhne Rahbek, einer der Direktoren am Königlichen Theater. Dessen Sorge, dass mit dem Vaudeville die Jahrmarktbuden (»Fieleboden«) auf der Bühne des Königlichen Theaters Einzug halten könnten,¹⁵ war, wie sich herausstellen sollte, nicht ganz unberechtigt. Denn für die Uraufführung seines vierten Vaudevilles *Recensenten og Dyret* [Der Rezensent und das Tier] am 22. Oktober 1826 ließ Heiberg ein Zelt aus dem Jægersborg Dyrehave, wo das Stück angesiedelt ist, auf der Bühne errichten. Die Besitzerin war eine eingewanderte Jüdin namens Madame Pätges, die als

15 Vgl. Rahbeks Brief vom 8.10.1825 an seinen Kollegen im Direktorium des Königlichen Theaters, Jonas Collin. Rahbek schreibt, er fürchte sich »for hvert Skridt, vi rykke Fieleboden nærmere« [vor jedem Schritt, mit dem wir der Jahrmarktsbude näherrücken] (Borup: 1948b, 4).

Wirtin im Dyrehave den Lebensunterhalt für ihre Familie verdiente.¹⁶ Madame Pätges war auch die Mutter von Heibergs Protegé und späterer Ehefrau, der jungen Schauspielerin Johanne Luise Pätges, die im Stück wiederum eine Wirtstochter verkörperte. Ein authentisches Objekt aus dem Dyrehave und eine Hauptdarstellerin, deren Rolle ihrer realen Lebenssituation nachempfunden war, trugen zur Verstärkung der Illusion bei und verwischten die Grenze zwischen dem Königlichem Theater und privaten Vergnügungsorten.

Die neue Gattung war somit das Produkt einer Liaison zwischen der herrschenden patriarchalen Kultur und einer Populärkultur, die als fremd und unternehmerisch und häufig als jüdisch konzeptualisiert und der damit Alterität zugeschrieben wurde.¹⁷ Für die Kritiker war dieses Mischprodukt nichts anderes als ein Bastard, der die Ordnung im Theater und dessen Status im sozialen Gefüge gefährdete und dem sie den Anspruch auf die Nachfolge Holbergs daher verwehrten. Gemessen an Holbergs Komödien, so argumentiert Thomsen, komme dem Vaudeville lediglich ein Rang unterhalb der »ædlere og høiere dramatiske Digtningarter« (OT 202) [edleren und höheren dramatischen Dichtarten] zu, da es ihm an »Characteristik, Poesie og endog paa Originalitet« (OT 200) [Charakteristik, Poesie und auch an Originalität] mangle. Thomsen bezieht seine Kritik allerdings nicht auf den Autor des Stücks, dem er Genie und komische Begabung bescheinigt. Die »Udbrud af dansk Vittighed og Lune« [Ausbrüche von dänischem Witz und Humor] und Szenen von »sand patriotisk Glæde« [wahrer patriotischer Freude] und »riig komisk Gehalt« [reichem komischem Gehalt], mit denen *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* an die Holbergsche Komödientradition anknüpft, sind für Thomsen Anzeichen dafür, dass Heiberg ein durchaus würdiger Erbe Holbergs wäre (OT 202), vorausgesetzt er kehrte von seinen Ausflügen in

¹⁶ Vgl. dazu Kvam u.a.: 1992, 215.

¹⁷ Juden waren, wie Stefanie von Schnurbein schreibt, »die sichtbarsten und am exotischsten empfundenen Fremden« in Dänemark. Da sie in Hinsicht auf ihre Berufswahl starken Beschränkungen unterlagen und sich keiner Zunft anschließen konnten, waren sie häufig als Kleinhändler und Pfandleiher tätig (vgl. SCHNURBEIN: 2004, 59–60) oder verdingten sich wie Frau Pätges und Michel Levin, der als »Jøden under Træet« zum Tanz aufspielte, als »Kleinunternehmer« im Dyrehave (vgl. Kvam u.a.: 1992, 215). Heiberg knüpft in *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* an solche Vorstellungen des fremden, unternehmerischen Juden an. Seine Figur des Salomon Goldkalb verweist zudem auf eine von Heiberg kritisierte Populärkultur. Vgl. dazu den letzten Abschnitt dieses Beitrags.

die Welt des populären Vergnügens und der Effekthascherei zu seinen früheren dramatischen Arbeiten zurück (vgl. OT 202). Das dänische Blut in den Adern des Bastards Vaudeville wird von Thomsen offensichtlich der väterlichen, das fremde hingegen der mütterlichen Seite zugeschlagen.

Der Wunsch des Rezensenten nach einer Rückkehr zu traditionellen dramatischen Formen ging nicht in Erfüllung. Heiberg veröffentlichte in kurzer Folge weitere Vaudevilles, durch die sich die Kritiker in ihren Befürchtungen bestätigt sahen. Thomsen beklagt in seiner Rezension zu *Recensenten og Dyret*, dass der »ufrugtbare, ja næsten døde Stof ikke erholde Varme og Liv« [unfruchtbare, ja fast tote Stoff ohne Wärme und Leben sei].¹⁸ Ein Kritiker der Zeitung *Conversationsblad* [Konversationsblatt] behauptet, niemals »noget uslere Misfoster« [eine erbärmlichere Missgeburt] im Theater gesehen zu haben.¹⁹ Die Liaison mit der Unterschicht, so lässt sich die Kritik zusammenfassen, bringt Missbildungen oder Totgeburten hervor und bedroht dadurch die Kontinuität der patri-linearen Ordnung. Diese Argumentation ist typisch für den zeitgenössischen Diskurs über Bastarde, die, wie Vedder schreibt, »mit Überschreitungen der Gattungsgrenzen und mit der Negation eines reproduktiven Gattungsbegriffs verbunden [wurden], d.h. mit Unfruchtbarkeit oder Degeneration«.²⁰

Aufgrund der zunehmenden Schärfe der Debatte zog Heiberg sein Stück *Recensenten og Dyret* vorübergehend zurück und setzte sich mit einer gattungsästhetischen Schrift *Om Vaudevillen* gegen seine Kritiker zur Wehr. Im Folgenden zeige ich, dass dieser Text an zeitgenössische biologische Diskurse über Bastarde bzw. Hybridbildungen sowie an ästhetische Debatten über gemischte Gattungen anknüpft. Der Status des Bastards Vaudeville ließ sich dadurch neu bestimmen und das Vaudeville in die genealogische Ordnung integrieren, was eine veränderte Rezeption der Gattung erlaubte.

18 THOMSEN: »Recensenten og Dyret«, zuerst erschienen in *Kjøbenhavns Morgenblad* 1826, Nr. 128–129; das Zitat ist Borups Nachdruck entnommen: BORUP: 1948a, 206–207, hier: 206.

19 PROF: »Om Vaudevillen«, zuerst erschienen in *Conversationsblad* 16–17 (1827); das Zitat ist Borups Nachdruck entnommen: Ebd., 209–211, hier: 209.

20 VEDDER: 2002, 170.

Heibergs Legitimierung der Mischform Vaudeville

Ein dreijähriger Parisaufenthalt in den Jahren 1819 bis 1822 hatte Heiberg die Gelegenheit geboten, sich mit der Pariser Theaterlandschaft und speziell mit dem Vaudeville vertraut zu machen. Er besuchte in Paris aber auch die Vorlesungen des berühmten Zoologen Georges Cuvier,²¹ die ihn zu einer Abhandlung mit dem Titel *Zoologische Versuche* anregten.²² Cuviers Arbeiten stehen im Kontext einer Verschiebung von der Naturgeschichte zur Biologie um 1800, von der seit Linné gängigen Klassifikation der Arten entlang ihrer sichtbaren Merkmale, welche sich in Form eines Tableaus visualisieren ließen, zu einem Interesse für die unsichtbare innere Organisation des Lebenden.²³ Diese Verschiebung, die Wolf Lepenies im Anschluss an Foucault als Verzeitlichung der Naturgeschichte bezeichnet hat, weil die traditionelle Vorstellung von der Kontinuität der Arten zunehmend durch ein Interesse für Veränderungs- und Entwicklungsprozesse abgelöst wurde,²⁴ ist auch mit einer Neubestimmung des Bastards verbunden.

In Linnés Naturgeschichte wird Natur »als ›genealogischer Staat‹ gedacht«, wie Staffan Müller-Wille mit Verweis auf Paulson Eigen hervorhebt,²⁵ als ein System, in dem die Herkunft die Position der Individuen bestimmt. Deren Reproduktion wurde in der Tradition der Naturgeschichte meist mittels der Präformationslehre erklärt, der zu Folge »die Embryonen seit Anbeginn der Schöpfung eingeschachtelt in den weiblichen Eierstöcken logierten und vom männlichen Samen gleichsam nur ins Leben geschreckt wurden.«²⁶ In das System der Präformation, das von der Unveränderlichkeit der Arten ausging, »paßt«, so Lepenies, »die ›Erzeugung der Bastarde‹ vollends nicht hinein«,²⁷ diese lassen sich nur als »Monstrositäten und Degenerationerscheinungen«²⁸ denken, nicht aber

21 Cuviers Arbeiten gehörten in Dänemark neben denen von Buffon und Lamarck zur obligatorischen Lektüre eines Studiums der Naturgeschichte. Vgl. dazu KRAGH u.a.: 2005, 336–337.

22 Die Abhandlung, die Heiberg auf Deutsch verfasste, liegt lediglich in einer Abschrift vor.

23 Vgl. WEIGEL: 2002b, 81.

24 Vgl. LEPENIES: 1976, 16.

25 Zur genealogischen Begründung des Artbegriffs bei Linné vgl. MÜLLER-WILLE: 2000.

26 MÜLLER-SIEVERS: 1997, 146–147.

27 LEPENIES: 1976, 63.

28 Ebd., 65.

als eigene Art. Das zunehmende Interesse um 1800 für Vererbungs- und Entwicklungsprozesse führte zur Ablösung der Präformationslehre durch die Epigenese, eine Entwicklungstheorie, die von der allmählichen Ausbildung des Organismus ausging, wobei angenommen wurde, dass vom Moment der Zeugung an ein Bildungstrieb wirksam ist, der »dafür sorgt, daß ein gezeugter Organismus sich zur vollkommenen Gestalt ausbildet«. ²⁹ Die Epigenese verband die Vorstellungen von der Kontinuität der Gattung mit der Möglichkeit von Veränderungen und bot damit eine Lösung für das Problem der Entstehung neuer Arten. Sigrig Weigel zufolge lieferte der Bildungstrieb ein Modell, »das die Kontinuität in der Reproduktion, d.h. die Vorstellung, ›dass das Kind als Ebenbild seiner Eltern entsteht‹, mit der Potentialität in der Ausbildung eines Organismus, mit der Entfaltung eines individuellen Körpers aus dem Keim, verbindet«. ³⁰

Heiberg distanzierte sich ausdrücklich von solchen Entwicklungslehren, ³¹ und auch Cuviers Ansatz betrachtete er mit Unbehagen. In einem Brief vom 9. Dezember 1819 an den Kopenhagener Zoologie-Professor Johannes C. H. Reinhardt, der eine ausführliche Skizze seiner Abhandlung enthält, schreibt er:

Den nyere, oprindelig franske, Skole har ved en Misforstaaelse af det linneiske System, hvis svagere Side især tjener den til Grundvold, opført en ny Bygning, hvori Zoologien er kommen til at beroe paa anatomiske Erfaringer. Dette er en Afvei, som leder Videnskaben bort fra den filosofiske Eenhed, hvortil den bør stræbe. ³²

[Die neuere, ursprünglich französische, Schule hat aufgrund eines Missverständnisses des linnéschen Systems, dessen schwächere Seite ihr vor allem als Grund dient, ein neues Gebäude errichtet, in dem die Zoologie auf anatomischen Erfahrungen beruht. Dies ist ein Irrweg, welcher die Wissenschaft von der Einheit, nach der sie strebt, wegführt.]

Heibergs eigene Klassifizierung der Arten nach ihren äußeren »physiognomiske Slægtskaber« ³³ [physiognomischen Verwandtschaften] knüpft unverkennbar an die Tradition Linnés an. Zugleich aber teilte er das Inte-

²⁹ WEIGEL: 2002a, 180.

³⁰ Dies.: 2002b, 84. Weigel zitiert hier François Jacobs Studie *Die Logik der Lebenden* von 1972.

³¹ Borup verweist diesbezüglich auf Heibergs Abhandlung über *Naturskjonhed* von 1828. Vgl. BORUP: 1947, 118.

³² Ders.: 1946, 89–90.

³³ Ebd., 95.

resse seiner Zeitgenossen an »Übergängen« oder Zwischenformen sowie deren Unzufriedenheit mit der traditionellen Klassifizierung. In Friis und Andreasens *Dansk Litteratur Historie* wird die Argumentation der *Zoologischen Abhandlung* wie folgt zusammengefasst:

[Heiberg] ser, at de gamle zoologiske systemer med deres arter ikke slår til mere. Han spørger, om »Naturen ikke selv har et System«, om den ikke har bestemt »visse Dyregrupper« til at være skarpt begrænsede masser, andre derimod »til at gjøre *Overgange*«, der tegner sig som grupper imellem den gældende klassifikations rækker. Grundprincippet for Heibergs system hævder, at den mest fuldkomne genus er kendetegnet ved den største indre enhed. De ufuldkomne genera genkalder de forskellige former, hvoraf de er sammensatte.³⁴

[[Heiberg] erkennt, dass die alten zoologischen Systeme mit ihren Arten nicht mehr greifen. Er fragt, ob »die Natur nicht ein eigenes System hat«, ob sie nicht »gewisse Tiergruppen« dazu bestimmt habe, stark begrenzte Massen zu sein, während andere »*Übergänge* bildeten«, die sich als Gruppen zwischen den gültigen klassifikatorischen Reihen abzeichnen. Das Grundprinzip von Heibergs System geht davon aus, dass die vollkommenste Art durch die größte innere Einheit gekennzeichnet ist. Die unvollkommenen Arten lassen die verschiedenen Formen, aus denen sie zusammengesetzt sind, erkennen.]

Heibergs Klassifizierung konnte die wissenschaftliche Fachwelt offenbar nicht überzeugen, sein Manuskript blieb unveröffentlicht.³⁵ In der 1826 publizierten Schrift *Om Vaudevillen* greift er die Systematik aus den *Zoologischen Versuchen* indes wieder auf und überträgt sie auf seine Gattungsästhetik.³⁶ Er bestimmt das Vaudeville hierin als Mischform, als »Blanding af Operaen og det reciterende Skuespil« [Mischung aus der Oper und dem rezitierenden Schauspiel], worin jedoch »Spiren til en egen dramatisk Digtart« (OV 42) [der Keim zu einer eigenen dramatischen Dichtart] bereits angelegt sei. Ursprung und Herkunft des Vaudevilles sind zwar, wie Rahbek argumentiert habe, zufällig (vgl. OV 41), laut Heiberg habe dies aber für eine philosophische Betrachtung des Vaudevilles keine Bedeutung (vgl. OV 41), da sich seine Existenz dadurch rechtfertige,

34 Friis u. Andreasen: 1976, 210; Hervorhebung K.W.

35 In einem Brief an die Universitätsdirektion in Kopenhagen lässt Johannes Reinhardt keinen Zweifel daran, dass ihn Heibergs *Zoologische Versuche* nicht überzeugten. Der Brief schließt mit den Worten, dass Heiberg »deels som Dilettant har beskæftiget sig med Entomologien, deels med ungdommelig Iver forsøgt sig i Fuglenes Klassifikation« [sich teils als Dilettant mit der Entomologie beschäftigt, teils mit jugendlichem Eifer mit der Klassifikation der Vögel versucht hat]. Brief von Johannes Reinhardt vom 23. Januar 1820 an die Universitätsdirektion, in: Borup: 1946, 101.

36 Friis und Andreasen weisen darauf hin, dass Heibergs *Zoologische Versuche* eine erste Skizze zu seinem ästhetischen System darstellen. Vgl. Friis u. Andreasen: 1976, 210.

dass es an Ansehen gewonnen und sich zu einer neuen Kunsteinheit entwickelt habe (vgl. OV 42). Das Vaudeville und das Singspiel seien »ikke længere at betragte som Sammensmeltninger af to Digtarter, men som Eenheden af to Kunstarter« (OV 49) [nicht mehr länger als Verschmelzungen zweier Dichtarten anzusehen, sondern als Einheit aus zwei Kunstarten].

Heiberg legitimiert hier eine Gattung, für die in der traditionellen Gattungssystematik kein Platz vorgesehen war, über das Konzept der Präformation, das, wie schon erwähnt, die Entstehung von neuen Arten ausschließt. So behauptet er, dass das Vaudeville von Anfang an als Keim im Gattungssystem angelegt sei. Zugleich erklärt er gerade Ursprung und Herkunft – zentrale Kategorien einer genealogischen Naturgeschichte sowie der Präformationslehre – für ästhetisch bedeutungslos, da sich das Vaudeville zur Einheit »entwickelt« habe. Entwicklung ist hier nicht mehr eindeutig im Sinne der Präformationslehre als ein Auseinanderwickeln von etwas Komprimiertem, aber bereits vollständig Geformtem zu verstehen. Heiberg kommt nicht umhin, die Relevanz von Herkunft in Frage zu stellen, um der zweifelhaften Mischform Vaudeville Eingang in die genealogische Ordnung zu verschaffen, damit aber nähert sich sein Entwicklungsbegriff an das Konzept der Epigenese an, das in Dänemark von Anhängern der romantischen Naturphilosophie wie Henrik Steffens und Niels Treschow vertreten wurde.

Die Überschneidung von Gattungsästhetik und Biologie ist um 1800 nichts Ungewöhnliches; in beiden Wissensfeldern stellt die Mischform eine zentrale Kategorie dar.³⁷ Dies gilt auch für Hegels Gattungsästhetik, auf deren Bedeutung für Heiberg die Forschung mehrfach hingewiesen hat,³⁸ ohne jedoch auf das Problem der Mischgattung näher einzugehen. Mit Hegel teilt Heiberg die Auffassung, dass das Drama wegen seiner synthetisierenden Funktion an der Spitze der Gattungstrias Lyrik, Epik, Drama steht. Zum Problem der Mischgattung hingegen beziehen beide unterschiedliche Stellungen. Hegel geht von einem klassizistischen Literaturverständnis aus und versucht exakte Grenzen zwischen den Gattungen zu bestimmen, weshalb er über »jede Form der Gattungsmischung das Hässlichkeitsverdikt [verhängt]«, wie es Gesse in seiner Studie über *Genera mixta* formuliert.³⁹ Zwar besteht auch Heiberg auf fest umgrenz-

37 Zum Konzept der Mischgattung vgl. GESSE: 1997.

38 Stellvertretend hierfür vgl. Kapitel 5: »Hegelianeren« in BORUP: 1948a, 171–195.

39 GESSE: 1997, 186.

ten Gattungen, da ihm aber gleichzeitig an einer Erneuerung dramatischer Formen gelegen ist, bezieht er Mischformen wie das Vaudeville als eigene Form in das System der Gattungen mit ein.

Den Kritikern, die in Mischformen lediglich einen Angriff auf den guten Geschmack sehen, hält Heiberg entgegen, dass »Formernes Sammenblanding« [die Vermischung der Formen] und nicht mehr »de gamle, rene Former i Dramet« (OV 66) [die alten reinen Formen des Dramas] den Beifall des Publikums finden. Der Dramatiker könne sich den veränderten Publikumserwartungen nicht einfach entziehen, vielmehr müsse er, »forene Smagens Fordringer med Publicums« (OV 66) [die Forderungen des guten Geschmacks mit denen des Publikums vereinbaren]. So zwingt die Popularität von Mischformen dazu, sie in die ästhetische Ordnung zu integrieren, vorausgesetzt die einzelnen Teile der zusammengesetzten Form verbinden sich zu einer neuen Einheit. Nur wo diese Transformation der Mischform zur Einheit gelingt, überwindet sie ihren illegitimen Status und wird zu einer Dichtart, die »udfylder sin nødvendige Plads i Digtarternes Række« (OV 58) [ihren notwendigen Platz in der Reihe der Dichtarten ausfüllt].

Heibergs Gattungsästhetik, so lässt sich zusammenfassen, hält an einer genealogischen Ordnung und an der Differenzierung zwischen legitimen und illegitimen Formen fest, argumentiert aber zugleich für eine gewisse Durchlässigkeit und verschiebt damit die bislang bestehenden Grenzziehungen. Eine unregulierte Grenzüberschreitung gemischter Gattungen wehrt Heiberg allerdings mit den gleichen rhetorischen Mitteln ab, wie die Kritiker des Vaudevilles: Das Theater, so schreibt er, befinde sich gegenwärtig in einem Zustand der Anarchie und die »objective« Ordnung sei durch »poetiske Radicale« (OV 8) [poetische Radikale] bedroht, die mit ihren Stücken »fordærve Smagen og forvirre Publicum« (OV 14) [den Geschmack verderben und das Publikum verwirren]. »Enhver dramatisk Digtart har nemlig en vis Grundfarve, inden for hvis Grændser den maa holdes.« (OV 20–21). [Jede dramatische Dichtart hat nämlich eine bestimmte Grundfarbe, innerhalb von deren Grenzen sie sich halten muss.]. Wo dagegen Pfuscher und Dilettanten am Werk sind und wie medizinische Charlatane eine ganze Apotheke in einem Rezept vermengen (vgl. OV 19), werden »Missfostere« (OV 17) [Missgeburten] hervorgebracht. Heiberg findet solche Exzesse vor allem an den Privattheatern und im »nytydske Dilettantisme« [neudeutschen Dilettantismus] vor, wo die Überschreitung von Gattungsgrenzen nach seiner Auf-

fassung gängige Praxis sei, da dort nicht Menschen sondern Affen herrschten. Denn, wie Heiberg polemisch formuliert: »Tydskerne have stedse været de fremmede Nationers Abekatte; og vi selv ere kun altfor tilboelige til at være Abernes Aber. Blot i min korte Levetid har jeg været Vidne til fire Abeperioder i den tydske Litteratur.« (OV 21). [Die Deutschen sind stets die Affen der anderen Nationen gewesen; und wir selbst sind nur allzu geneigt die Affen der Affen zu sein. Allein während meines kurzen Lebens bin ich Zeuge von vier Affenzeitaltern in der deutschen Literatur gewesen.]

Der illegitime (deutsche) Bastard wird in dieser Argumentation dem Affengeschlecht zugeordnet. In Heibergs zugleich naturgeschichtlicher und ästhetischer Klassifikation der Gattungen ist der Affe eine groteske, monströse Spezies, die den Menschen nachäfft und damit komische Effekte erzielt, zugleich aber auch die Grenze zwischen Mensch und Tier zu verwischen droht.⁴⁰ Um diese Grenze zu stabilisieren greift Heiberg auf das Konzept der Nation zurück. Das Vaudeville zeichnet sich in seinen Ausführungen zur Gattungsästhetik gerade dadurch aus, dass es die dänische Nation in ihrer Gesamtheit repräsentiert. So schreibt Heiberg über *Kong Salomon*, das Stück

behagede ikke blot Hoffet og de høiere Cirkler, men den blev sungen paa Gadehjørnerne og i Kjelderne, og skaffede Theaterkassen en Indtægt, selv fra den Klasse, som aldri eller sjelden besøger Comedien, medens tillige en stor Mængde dannede Mennesker, som i mange Aar havde trukket sig tilbage fra Theatret og dets Interesser, forførtes ved dette Stykke til at komme tilbage [...]. (OV 71)

[behagte nicht nur dem Hof und den höheren Kreisen, es wurde auch an Straßenecken und in Kellern gesungen und verschaffte der Theaterkasse Einkünfte selbst aus derjenigen Klasse, die nie oder selten die Komödie besucht, während eine ebenso große Anzahl gebildeter Menschen, die sich seit vielen Jahren vom Theater und dessen Interessen zurückgezogen hatte, durch dieses Stück zur Rückkehr verführt wurde [...].]

Das Vaudeville, so lassen sich Heibergs Ausführungen zusammenfassen, vereint durch seine Popularität alle Stände im Theater und trägt zum allgemeinen ökonomischen Wohlstand bei. Weiter unten heißt es, das Vaudeville habe den niedrigeren handelnden Klassen einen Profit beschert,

40 Johanne Luise Heibergs am 12. Mai 1849 auf dem Königlichen Theater uraufgeführtes Vaudeville *Abekatten* [Der Affe] und Karen Blixens Erzählung *Aben* (1935) [Der Affe] lassen sich als Fortsetzungen dieses Diskurses über Naturgeschichte und Gattungsästhetik lesen.

weil es Fremde aus den Provinzen in die Hauptstadt gelockt habe (OV 72). War die außerordentliche Popularität für die Vaudeville-Kritiker ein Zeichen für die Bedrohung der ständischen Ordnung im Theater, so steht sie hier für ein Theater, das seinen Glanz zurückgewonnen hat und alle Schichten unter der Schirmherrschaft des Königs wiedervereint. In diesem Sinne stellt auch die *Liaison* mit dem ›Folk‹ – der schon erwähnte Einzug populärer Vergnügungspraktiken und -orte ins Königliche Theater in Form von bekannten Melodien und Charakteren sowie von authentischen Objekten aus dem *Dyrehave* – keine Auflösungserscheinung dar, wie es die Kritiker befürchteten. Sie ist vielmehr als Erneuerung des Königlichen Theater zu verstehen, das ähnlich wie der Staat unter Legitimationsdruck stand, da es, Heibergs Darstellung zufolge, durch private Unternehmungen seinen Status als Leitmedium zu verlieren drohte.

Der Konflikt zwischen Tradition und Erneuerung, der sich auf der Ebene der Gattungsästhetik als Konflikt zwischen einem Klassizismus der reinen Form und dem anticlassizistischen Konzept der Mischform darstellt, auf der institutionellen Ebene als Konflikt zwischen Königlichem Theater und privaten Unternehmungen, wird bei Heiberg über die Kopplung an die Nation gelöst. Ähnliches stellt auch Flemming Conrad für Heibergs literaturhistorische Arbeiten fest: »Med denne bevægelse bort fra ›den gode Smag‹ som dominerende værdikriterium i retning af en vurdering, der opererer med det nationale som litterær værdi, markeres den ændring, der var sket i litteraturhistorieskrivningens grundlag siden Nyerup og Rahbek.«⁴¹ [Mit dieser Bewegung weg vom ›guten Geschmack‹ als dominierendes Urteilkriterium und hin zu einer Wertung, die mit dem Nationalen als literarischem Wert operiert, wird eine Veränderung markiert, welche die Grundlage der Literaturgeschichtsschreibung seit Nyerup und Rahbek betrifft.] Die Nation, so lässt sich folgern, stärkt den (Landes-)Vater als diejenige Instanz, über die Legitimität reguliert wird, denn Heiberg assoziiert den positiv besetzten Begriff der Nation mit dem absolutistischen patrilinearen Staat⁴² und stützt damit dessen Herrschaftsanspruch. Seine Abhandlung trägt damit gleich in mehrfacher Hinsicht zur Regulierung von Legitimität bei, denn die Rechtfertigung des Vaudevilles ist zugleich eine Bestätigung des Staates und des Königlichen Theaters. Und auch Heibergs eigene Position als Sohn eines ›Staatsfeindes‹ im

41 CONRAD: 1996, 162.

42 Vgl. ebd., 155.

genealogischen Staat ist in diesen Legitimationsprozess eingebunden. Der Selbstermächtigung des Schriftstellers Johan Ludvig Heiberg sowie seine Position als gebildeter ›dänischer‹ Autor innerhalb des theatralen Raums ist deshalb der letzte Abschnitt dieses Beitrags gewidmet. Er untersucht, auf welche Weise die Entstehung ästhetischer Autonomie im Theater an die Faszination des Illegitimen gekoppelt war.

Ästhetische Autonomie und die Faszination des Illegitimen

Nach seiner Rückkehr aus Paris hatte Heiberg bei einem Spaziergang durch Kongens Have die Idee, dort ein privates Vaudeville-Theater nach französischem Vorbild zu errichten. Sein Plan scheiterte schließlich daran, dass die Regierung ihm keine Spielgenehmigung erteilte.⁴³ Heiberg musste sein unternehmerisches Handeln den Bedingungen eines an das Feld der (staatlichen) Macht gekoppelten Theaters anpassen: Nur innerhalb der Institution des Königlichen Theaters konnte das Vaudeville literarische Legitimität erlangen und Heiberg sich als Dramatiker etablieren. Dennoch führte der Erfolg des Vaudevilles zu einer Verschiebung der Machtverhältnisse zwischen den Akteuren im theatralen Raum – zwischen Autor, Kritikern, Direktoren und Publikum, um nur einige zu nennen. Dass in Heibergs Gattungssystematik der Bastard zum legitimen Erben aufsteigen konnte und Legitimität damit verhandelbar geworden war, bedeutet, so meine These, auch eine Zunahme an individueller und ästhetischer Autonomie. Welche Spielräume eröffneten sich dadurch für den Schriftsteller Heiberg bzw. für die Instanz des Autors im theatralen Raum?

Als Heiberg 1822 aus Paris zurückkehrte, war er 32 Jahre alt und ohne ein gesichertes Einkommen. Alle Bemühungen um eine standesgemäße Position im Beamtenapparat des absolutistischen Staates⁴⁴ waren fehlgeschlagen, und erst dank der Unterstützung einflussreicher Freunde erhielt er eine Stellung als Lektor in Kiel, die ihm aber weder das erhoffte Ansehen, noch ein ausreichendes Einkommen bescherte. Mit dem Erfolg des Vaudevilles konnte er den ungeliebten Posten in Kiel schließlich aufgeben und sich als angesehener Theaterdichter und Ästhetiker etablieren. Damit wurde das Vaudeville für Heiberg zu einem Medium der Selbster-

43 Kvam u.a.: 1992, 210.

44 So vermutet beispielsweise Borup, dass Heiberg sich mit seiner zoologischen Abhandlung auf eine Professur für Zoologie an der Kopenhagener Universität bewerben wollte. Vgl. dazu BORUP: 1947, 117–118.

mächtigung. Es machte ihn zum Nachfolger Holbergs und verschaffte ihm einen Platz in der genealogischen Ordnung. In seiner Würdigung von *Heibergs danske Vaudeviller* [Heibergs dänische Vaudevilles] bestätigt der Literaturhistoriker und -kritiker Christian Molbech 1852 den Erfolg von Heibergs Strategie, wenn er feststellt, »at den danske Vaudeville er traadt i Stedet for en ny national Comedie«⁴⁵ [dass das dänische Vaudeville an die Stelle einer neuen nationalen Komödie getreten ist]. Zum ersten Mal seit Holbergs Zeit sei die komische Muse wieder auf der dänischen Bühne zu sehen und keinem anderen, so Molbech weiter, sei es gelungen, »at levere et dansk Lystspil, hvori Folket i den Grad gienkiender sig selv, Nationens, Sprogets og Nutidens ægte Naturpræg«⁴⁶ [ein dänisches Lustspiel abzuliefern, in dem die Leute sich selbst und die echte Naturprägung der Nation, der Sprache und der Gegenwart in dem Grad wiedererkennen]. Für Molbech ist Heiberg deshalb der legitime Erbe des großen Holberg und der nationalen Lustspieltradition.

Heibergs Selbstermächtigungsstrategie⁴⁷ war deshalb erfolgreich, weil durch die Legitimierung des Vaudevilles die genealogische Ordnung einerseits stabilisiert, andererseits aber auch durchlässig wurde und weil sie die Fortsetzung der Tradition mit ihrer Erneuerung und den guten Geschmack mit den Forderungen des Publikums verband. Dem Schriftsteller Heiberg verschaffte dies ein Mehr an individueller, dem Theater ein Mehr an ästhetischer Autonomie. *Om Vaudevillen* überträgt die Regulierung von ästhetischer Legitimität nämlich (zumindest teilweise) von den Repräsentanten der Macht – Direktion und Zensur – an Bildung und Nation, die als interne Mechanismen die (Selbst-)Regulierung des theatralen Raums ermöglichen: Sie kontrollieren die Grenze zwischen dem legitimen gebildeten Autor und (deutschen) »Dilettanten« und »Pfuschern«, zwischen der zur Einheit transformierten Mischform und schlecht zusammengesetzten Formen.

Solche illegitimen Mischformen werden in Heibergs naturgeschichtlich inspirierter Gattungsästhetik, wie schon erwähnt, als »Affen« klassifiziert, welche die Grenzen der genealogischen Ordnung destabilisieren. Auf der Bühne und im theatralen Raum werden sie mit den Deutschen

45 MOLBECH: 1854, 337.

46 Ebd., 347.

47 Im Kontext von Bourdieus Feldtheorie ist mit Strategie nicht das bewusste zielgerichtete Handeln einzelner Akteure gemeint. Vielmehr verweist der Begriff der Strategie auf die strukturell möglichen Handlungen innerhalb eines Feldes.

und dem ungebildeten ›Pöbel‹, aber auch mit Juden und Frauen identifiziert. Die Zuschreibung von Alterität an diese gesellschaftlichen Akteure ist zwar nichts Neues, bei Heiberg ist sie aber nicht mehr politisch oder religiös, sondern über die Kopplung von Naturgeschichte und Gattungsästhetik auch ästhetisch begründet. Das ›monströse‹ Illegitime wird zum Bezugspunkt für ästhetische Autonomie und für die (Selbst-)Regulierung des theatralen Raums. Am Beispiel der jüdischen Figur in Heibergs Vaudevilledebüt *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* will ich dies abschließend erläutern.

Eine zentrale Figur des Stücks ist Salomon Goldkalb, ein armer Kleiderhändler aus Hamburg, der von den Einwohnern der Kleinstadt Korsør mit einem mächtigen Frankfurter Baron gleichen Namens verwechselt wird. Da die Bürger der Stadt von seinem angeblichen Reichtum zu profitieren hoffen, empfangen sie Goldkalb wie einen König, eine Rolle, die der stereotyp auf seinen Profit bedachte Jude kurzentschlossen übernimmt. Der einzige, der die Maskerade durchschaut, ist ein reicher Kopenhagener Bürger namens Løve, der seinem Neffen Eduard nach Korsør gefolgt ist, weil dieser seine Reise nach Hamburg dort unterbrochen und sein gesamtes Reisegeld in Mützen und Hüte investiert hat, um die Gunst der Hutmachertochter Luise zu gewinnen. Mit salomonischer Weisheit greift Løve in das Geschehen ein: Er führt die Liebenden zusammen, deckt die Maskerade auf, verhindert, dass Goldkalb dem Zorn der Menge zum Opfer fällt und versöhnt die Bürger von Korsør mit einem großen Verlobungsfest, das ihre leeren Kassen füllt. Der weise Onkel und nicht der Jude Goldkalb erweist sich als der wahre bzw. legitime König Salomon in Heibergs Stück. Als Alter Ego des Autors sorgt er dafür, dass das Geschehen ein versöhnliches Ende nimmt. Die vom Onkel verkörperte patriarchale Autorität wird durch die Identifikation mit König Salomon (neu) legitimiert.

Der Blick auf die Dramenhandlung macht zunächst deutlich, dass Heiberg sich, wie andere Vertreter der dänischen Bildungselite, auf der Seite des aufgeklärt absolutistischen Staates positionierte, der die Judenemanzipation förderte und der jüdischen Bevölkerung Schutz gewährte gegen Übergriffe des ›Pöbels‹, wie im Fall der gewalttätigen Ausschreitungen von 1819/1820, bei der Polizei und Militär einschreiten mussten.⁴⁸ Die aufklärerische Haltung des absolutistischen Regimes gegenüber der jüdi-

48 Vgl. dazu SCHNURBEIN: 2004, 58.

schen Bevölkerung kann als ein Schritt zur Legitimierung von Juden durch die genealogische Ordnung angesehen werden, ein Schritt dem die dänische Bevölkerung gespalten gegenüber stand, wie die Vielzahl von antijüdischen Schriften belegt, die 1813 die literarische Judenfehde auslöste.⁴⁹ Wie viele bürgerliche AutorInnen, die sich an dieser Fehde beteiligten, bezieht Heiberg mit seinem Vaudeville Stellung gegen antijüdische Ausschreitungen. Er dürfte deshalb überaus verärgert gewesen darüber sein, dass der Darsteller des Salomon Goldkalb, der bekannte Schauspieler Dr. Ryge, bei der Uraufführung von *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* eigenmächtig antijüdische Schmährufe aus der Judenverfolgung von 1819/20 in seinen Gesangspart eingebaut hatte und damit die erregte Stimmung im Publikum zusätzlich anheizte.

Die Popularität von jüdischen Figuren im literarischen Diskurs der Zeit verweist somit auf soziale und politische Konflikte und, wie von Schnurbein schreibt, auf ihre »Funktion für die Selbstverständigung der sich konsolidierenden bürgerlichen Gesellschaft« sowie für deren »Integrationsfähigkeit«.⁵⁰ Im Kontext von Heibergs Gattungsästhetik betrachtet lässt sich aber auch feststellen, so meine These, dass Juden im theatralen und literarischen Raum eine wichtige Funktion für die Stabilisierung der genealogischen Ordnung einerseits und für die Aushandlungen von ästhetischer Autonomie andererseits zukam. Wie im politischen Feld veränderte sich die Position von Juden auch im literarischen Raum, wo sie nicht länger nur komische Nebenfiguren abgaben, sondern auch in tragenden Rollen und als Protagonisten figurierten.

Die ›Durchlässigkeit‹ der literarischen Ordnung für jüdische Figuren führt indes nicht zur Aufhebung ihres illegitimen Status. Im Gegenteil. In Heibergs *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* figuriert Salomon Goldkalb als Bastard und Gegenentwurf zum Vaudeville. Herkunft, Kleidung und Sprache charakterisieren ihn als zusammengesetzte Mischfigur, als fremd (deutsch und jüdisch) und ungebildet. Er tritt in Nachtmütze und

49 Zur literarischen Judenfehde vgl. ebd.

50 Ebd., 59. Schnurbein verweist darauf, dass »Juden zu zentralen Figuren des in Dänemark gerade entstehenden Romans und der bürgerlichen Novelle wurden«. Mit Blick auf *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* lässt sich dies auch auf das Theater beziehen. Eine genauere Untersuchung der spezifischen Rolle des dänischen Theaters im Prozess der Modernisierung sowie der Position von Juden im dänischen Theater als theatralen Raum steht bislang noch aus. Dieser Artikel ist als Auftakt zu einer solchen Untersuchung zu verstehen.

einer goldenen Theaterrobe auf, die er einem deutschen Schauspieler abgekauft hat. Er spricht das traditionelle Theaterjiddisch, eine Mischung aus Dänisch und Deutsch, und wechselt vom Register der Komödie zu den Pathosformeln der Tragödie. In geradezu programmatischer Weise verkörpert Salomon Goldkalb jene populäre (deutsche) Mischform, von der Heiberg das Vaudeville in seiner späteren Abhandlung abgrenzt. Der Jude ist der fremde Andere der patrilinearen Ordnung, bzw. der unfruchtbare Bastard: Als sich am Ende von *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* alle zu Musik und Tanz versammeln, um die Verlobung von Eduard und Luise zu feiern, ist auch Salomon Goldkalb dabei. Er findet jedoch keine Tanzpartnerin und muss schließlich mit Eduards Diener Henrik Vorlieb nehmen. Im heterosexuellen Reigen des Finales bilden die beiden Männer ein (unfruchtbares) komisches Paar. Die Angst vor der Impotenz und Unmännlichkeit des Bastards, die das genealogische Denken und damit auch Heibergs Legitimierungsdiskurs bestimmt, wird in *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* auf die Figur des jüdischen Anderen projiziert.

Wie lässt sich abschließend das Verhältnis zwischen der Faszination des Illegitimen und dem Streben nach ästhetischer Autonomie im theatralen Raum zusammenfassen? Die Diskussion hat gezeigt, dass Heiberg seinen Erfolg der Popularität von Mischformen beim Publikum verdankte, mit anderen Worten einer Liaison mit dem ›Pöbel‹, die dem Autor neue Spielräume eröffnete, zugleich aber eine potentielle Gefährdung der genealogischen Ordnung darstellte. Reguliert wurde die Überschreitung der Gattungs- und Standesgrenzen über das Konzept der ›Nation‹ und durch die Projektion der bedrohlichen Aspekte einer illegitimen Verbindung – Impotenz und Unmännlichkeit – auf die Figur des Juden und auf andere alteritäre Figuren. Weil sich Heiberg der Faszination des Illegitimen bedient und diese zugleich begrenzt, stabilisiert er einerseits die genealogische Ordnung und eröffnet andererseits für sich selbst neue Spielräume. Doch bringt seine Selbstermächtigungsstrategie, so meine abschließende These, letztlich eine prekäre Männlichkeit hervor, die zum integralen Bestandteil von Heibergs bürgerlicher Ästhetik sowie des theatralen Raums wird, den er in den kommenden Jahrzehnten als Dramatiker, Ästhetiker, Kritiker und Theaterdirektor entscheidend mitgestaltete.

Literatur

Primärliteratur

HEIBERG, Johan Ludvig: »Kong Salomon og Jørgen Hattemager«. In: Heiberg, Johan Ludvig: *Poetiske Skrifter* 5. København:, 1862 [1825], 173–280.

Sekundärliteratur

BORUP, Morten (Hg.): *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg* 1. 1806–1825. København: Gyldendal, 1946.

BORUP, Morten: *Johan Ludvig Heiberg*. 1. *Barndom og Ungdom*. København: Gyldendal, 1947.

BORUP, Morten: *Johan Ludvig Heiberg*. 2. *Manddom 1825–1939*. København: Gyldendal, 1948a.

Borup, Morten (Hg.): *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg* 2. 1825–1839. København: Gyldendal, 1948b.

CONRAD, Flemming: *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistorie-skrivning 1800–1861*. København: Museum Tusulanum, 1996.

Friis, Oluf, u. Uffe Andreasen (Hg.): *Dansk Litteratur Historie* 3. *Fra Poul Møller til Søren Kierkegaard*. København: Politiken, 1976.

GESSE, Sven: »*Genera mixta*«. *Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.

HEIBERG, Johan Ludvig: »Om Vaudevillen som dramatisk Digart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramaturgisk Undersøgelse«. In: Heiberg, Johan Ludvig: *Prosaiske Skrifter* 6. *Dramaturgiske Afhandlinger og Critiker. Første Afdeling*. København: Reitzel, 1861 [1826], I–III.

JOCH, Markus, u. Norbert Christian WOLF: »Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. Einleitung«. In: Joch, Markus, u. Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 2005, 1–24.

KRAGH, Helge, u.a.: *Dansk Naturvidenskabs Historie* 2. *Natur, Nytte og Ånd 1730–1850*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2005.

Kvam, Kela, Janne Risum, u. Jytte Wiingaard (Hg.): *Dansk Teaterhistorie* 1. *Kirkens og kongens teater*. København: Gyldendal, 1992.

LEPENIES, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. München, Wien: Hanser, 1976.

MOLBECH, Christian: »Heibergs danske Vaudeviller«. In: Molbech, Christian: *Blandede Skrifter. Anden Samling* 2. København: Gyldendal, 1854 [1832], 320–347.

MØLLER, Tove Barfoed: *Den danske Vaudeville fra Heiberg til H.C. Andersen. Foredrag den 30. november 2000*. København: H.C. Andersen-Samfundet, 2002.

MÜLLER-SIEVERS, Helmut: »Über Zeugungskraft. Biologische, philosophische und sprachliche Generativität«. In: Hagner, Michael, Hans-Jörg Rheinberger u. Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin: de Gruyter, 1997, 145–164.

- MÜLLER-WILLE, Staffan: »Genealogie, Naturgeschichte und Naturgesetz bei Linné und Buffon«. In: Heck, Kilian, u. Bernhard Jahn (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 2000, 109–119.
- PAULSON EIGEN, Sara: »A Mother's Love, a Father's Line: Law, Medicine and the 18th-Century Fictions of Patrilinear Genealogy«. In: Heck, Kilian, u. Bernhard Jahn (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 2000, 87–107.
- SAADA, Anne: »Diderot im Deutschland des 18. Jahrhunderts – Räume oder Feld?«. In: Joch, Markus, u. Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 2005, 73–87.
- SAPIRO, Gisèle: »Elemente einer Geschichte der Autonomisierung. Das Beispiel des französischen literarischen Feldes«. In: Joch, Markus, u. Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 2005, 25–44.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur des Poetischen Realismus«. In: *Nordisk Judaistik. Scandinavian Jewish Studies* 25:1 (2004), 57–78.
- VEDDER, Ulrike: »Zwillinge und Bastarde. Reproduktion, Erbe und Literatur um 1800«. In: Bergermann, Ulrike, Claudia Breger u. Tanja Nusser (Hg.): *Techniken der Reproduktion. Medien, Leben, Diskurse*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2002, 167–180.
- WEIGEL, Sigrid: »Generation, Genealogie und Geschlecht. Zur Geschichte des Generationskonzepts und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit Ende des 18. Jahrhunderts«. In: Musner, Lutz, u. Gotthart Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen*. Wien: WUV, 2002a, 161–190.
- WEIGEL, Sigrid: »Inkorporation der Genealogie durch die Genetik. Vererbung und Erbschaft an Schnittstellen zwischen Bio- und Kulturwissenschaften«. In: Weigel, Sigrid (Hg.): *Genealogie und Genetik. Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte*. Berlin: Akademie, 2002b, 71–97.

KIRSTEN WECHSEL

Lack of money and good taste:

Questions of ›value‹ in Heiberg's vaudevilles*

From the time of his success as the originator of Danish vaudeville¹ in the 1820s until his resignation as director of the Royal Theater in 1856, Johan Ludvig Heiberg was one of the leading figures of Danish cultural life. As playwright, theater critic, and editor of literary magazines, he pursued the advancement of good taste among the Danish public, an essentially national project,² aimed particularly against the predominance of sentimental German tragedies in the theater's repertoire. According to Paul V. Rubow, Heiberg »whipped« popular playwrights like Iffland and Kotzebue out of »the temple of good taste.«³ Similarly, but with an additional dash of sarcasm, Sven Møller Kristensen refers to Heiberg as the era's »prime whip of good taste,«⁴ the martinet of a basically puritanical culture cleansed of all baser concerns of life. The rather cheerless image of a scathing critic whose strict neo-classical standards of evaluation regulated Danish cultural life and impeded endeavors to modernize the theater has since dominated literary history and resulted in the relative indifference of contemporary scholarship to Heiberg's writings.⁵

This is particularly true for the playwright Heiberg, whose vaudevilles were extremely popular on the Danish stage throughout the nineteenth

* Initial publication: WECHSEL, Kirsten: »Lack of Money and Good Taste. Questions of ›Value‹ in Johan Ludvig Heiberg's Vaudevilles.« In: Stewart, Jon (ed.): *Poet, Dramaturge, Aesthetician, Critic, Philosopher and Journalist*. Copenhagen: C.A. Reitzels, 2007 (= Golden Age Studies; 5), 395–417.

1 Heiberg defines vaudeville in general as »a mixture of opera and recitative play« and more specifically as »a situation play with characters that are loosely sketched, and where song takes the place of dialogue where it rises to the most interesting points.« See HEIBERG: 1861, 42, 55.

2 Flemming Conrad has pointed out the importance of the »national« for Heiberg's concept of good taste. See CONRAD: 1996.

3 RUBOW: 1953, 102–103.

4 See MØLLER KRISTENSEN: 1966, 115: »den rette smags ypperste indpidsker«.

5 Most major studies on Heiberg date from the first half of the twentieth century. See RUBOW: 1953; Borup: 1947–1949; KROGH: 1942. For more recent studies on Heiberg see SCHRØDER: 2001; STEWART: 2007; CONRAD: 1996; and MORTENSEN: 2001.

century.⁶ The witty and playful character of these plays that obviously gave great pleasure to the nineteenth-century audience, however, contradicts the image of the joyless martinet. Heiberg, who had lived in Paris and became acquainted there with an emerging theater industry,⁷ was in fact well aware of the changing needs of contemporary theater audiences.⁸ No longer could the theater's main concern be to morally enlighten; rather, it had to amuse and entertain a (collective) public which was gradually turning into (individual) consumers. In a discussion of Heiberg's *People and Public* from 1842,⁹ Klaus Müller-Wille has recently shown that Heiberg regarded the disintegration of the organic body of the public into an atomized crowd as a necessary consequence of political emancipation.¹⁰ Seen in this context, Heiberg's campaign for good taste turns out to be not so much a return to outdated notions of aesthetics, as Rubow and others after him have stated,¹¹ but rather the attempt to adjust good taste and the standards of aesthetic evaluation to economic, political and social change. In the present article I will argue that Heiberg's vaudeville aesthetics and particularly his use of stage properties negotiated the changing notions of (aesthetic, political and economic) value. In a situation of economic crisis and changing times, he asked for an aesthetics that counteracted the imminent disintegration of economy, politics, and aesthetics into separate fields. The theater was to be converted into a national institution that combined entrepreneurship and the stimulation of consumption with the demands of good taste.

I. Concepts of ›value‹ in Heiberg's aesthetics

The main issue of Heiberg's aesthetic writings was, as Jon Stewart has recently pointed out, »to establish a scholarly or scientific basis for criticism in order to combat what he regards as unprincipled and nonsensical pronouncements about art.«¹² With Hegel's dialectics in mind, Heiberg

6 Most studies focus on Heiberg's aesthetic system. As a playwright and theater man, Heiberg has been little discussed since the 1940s.

7 See HEMMING: 1993.

8 Rubow rightly emphasizes that his thoughts constantly »revolved around that public, in his journalism and in his poetry«. See RUBOW: 1953, III.

9 HEIBERG: 1842.

10 See MÜLLER-WILLE: 2006, 112–113.

11 RUBOW: 1953, 102.

12 STEWART: 2007, 289.

developed systematic standards for evaluating art works that he »intended for the eyes not of scholars but of most anyone« who read the articles of his popular magazine, *Kjøbenhavns flyvende Post*.¹³ He thereby contributed to a professional aesthetics or, in Heiberg's Hegelian terminology, to »the objective in art,«¹⁴ i.e., to its legitimacy as a (national) institution. His interest was simultaneously aesthetic and political: he wanted to renew the repertoire to counteract the theater's loss of attraction to the public and its consequent disintegration; and he gave new legitimation to the *Royal Theater* as a *national* institution that gathered all the Danish people under the patronage of the King.

In the conservative atmosphere of the 1820s, Heiberg's attempt to establish vaudeville (a genre from the Parisian boulevard theaters) at the Royal Theater was initially regarded as an assault on the prevailing standards of good taste and the theater's institutional status. The first performance of a Danish vaudeville, Heiberg's *King Solomon and Jørgen the Hatter*,¹⁵ on November 28, 1825 provoked a heated debate among theater critics. The opponents of the new genre regarded it as an illegitimate bastard and a dramatic monstrosity because of its mixed form and its origin from the French fairgrounds.¹⁶ Knut Lyne Rahbek (the first professor of aesthetics at Copenhagen University, and at the time in question one of the Royal Theater's directors and a decided critic of vaudeville) worried that the new genre might bring the theater closer to the fairground booths.¹⁷ His fear was not entirely unfounded: for Heiberg's fourth vaudeville, *The Reviewer and the Animal*,¹⁸ which was first performed on October 22, 1826, the theater had borrowed an authentic tent from Madame Pätges, a Jewish entrepreneur at the fun fair Dyrehavsbakken outside Copenhagen, where the play was situated.¹⁹ An ironic sideswipe against Rahbek and other critics, this move literally brought the fun fair into the theater, thus questioning the prevailing standards of good taste that were

13 Ibid., 310.

14 HEIBERG: 1861 [1826], 40: »det Objective i Kunsten«.

15 Id.: 1862a [1825], 273–280.

16 For a discussion of this debate see WECHSEL: 2007.

17 See Rahbek's letter from October 8, 1825 to his fellow theater director Jonas Collin in Borup: 1948b, 4: »rykke Fieleboden nærmere«.

18 HEIBERG: 1862b.

19 See Kvam et al.: 1992, 215.

based on notions of ›origin‹, and provoking theater directors and critics who fearfully watched over the monopoly of the Royal Theater.

Heiberg disapproved of the prevailing strategy that maintained the status quo by ignoring the audience's craving for entertainment, and demanded that their hunger be taken seriously. In his treatise *On Vaudeville* from 1826,²⁰ which established him as one of the leading aestheticians of his time, he argues that a playwright must not fail to fulfil the changed expectations of an audience preferring mixed forms like vaudeville to the old pure forms of drama.²¹ Not its origin but its popularity (in addition to its form) legitimates the new genre. Thus, for Heiberg, entertainment and good taste were to form an alliance in order to prevent the disintegration of the public and the nation.

Heiberg's vaudeville campaign was simultaneously an aesthetic, political, and entrepreneurial project, aimed at stimulating Copenhagen's theatrical landscape and reforming the audience's taste. At the same time, it was to improve not only his financial situation, but also the collective wealth of the nation at a time of economic crisis. In *On Vaudeville* he points out that the success of *King Solomon* had contributed to the improvement of the desolate economic situation in Copenhagen by having enticed strangers from the provinces to come to town bringing profit even to the lower trading classes.²² Popular and economic success in *On Vaudeville* were major criteria for establishing the genre's value.

Reflections about the relation of economy and theater were of course nothing new in the 1820s. In Oehlenschläger's tragedy *Correggio* (1811) for example, the title character is struck dead by a bag of coins. The value of the work of art and the position of the artist are defined in this tragedy in opposition to economic value.²³ In view of the Danish state's bankruptcy in 1813 and the inflation that dominated life in Denmark in the years to come, Oehlenschläger's notions of value and the tragic ending of his play must, perhaps, have appeared unseasonable: while gold or even silver were rare, an excess of paper money had been circulated for years to meet the state's expenditures. However, no artist was likely to be killed – nor any tragedy to be staged – with a bag of valueless banknotes. Heiberg's de-

²⁰ See HEIBERG: 1861 [1826].

²¹ *Ibid.*, 66.

²² *Ibid.*, 72.

²³ See OEHELENSCHLÄGER: 1849.

liberations on aesthetic value were not the only ones decisively impacted by the actual economic situation: in 1830, Nathan David, the leading theater critic affiliated with Heiberg's *Kjøbenhavns flyvende Post*, argued in a review of the bygone season's repertoire that the theater had »invested its capital in stocks which were either taken out of circulation in the aesthetic world or had been deprived of their credit by unlucky maneuvers«. ²⁴ Explaining David's critique of the theater's directors, Heiberg writes:

The stocks which have been taken out of circulation are those plays that do not meet the needs of our modern audience. And those which have been deprived of their credit by unlucky maneuvers, are those plays that might still appeal to the audience, but whose life has been snuffed out by a *mise-en-scène*, production, without taste. ²⁵

Such economic metaphors cannot be attributed solely to David's background as a political economist. Rather, aesthetic debates and plays produced a popular knowledge of economy at a time of economic crisis. As a consequence of the state's bankruptcy and the re-organization of monetary politics in the years that followed (the currency reform and the foundation of the National Bank), systematic reflections about the concept of value became an issue of economic and general learned discourse: »What determines the value of money-representatives in general and of the Danish Rigsbank notes in particular?« ²⁶ was a fundamental concern for both economic experts and the general public. Since 1815 there was an increasing economic debate in public magazines like *Eunomia*, *Den økonomiske Korrespondent*, *Dansk Litteratur-Tidende* and *Det skandinaviske Litteraturselskabs Skrifter*. They included articles by Danish experts, as well as others translated from English and German. ²⁷ The authors of these articles held different opinions about political economy: some supported the »laissez-faire« politics of the French physiocrats, while others agreed with the protectionist ideas of German cameralism or with Adam Smith's theory of a self-regulating market. The problems Danish economists had to solve had to do with questions of governance and value: one result of the state's bankruptcy was the foundation of an independent National Bank,

²⁴ See DAVID: 1830, 316.

²⁵ Quoted from ENGBERG: 1995, 228.

²⁶ This is the title of a lecture published in *Det skandinaviske Litteraturselskabets Skrifter* by I. Thomsen – an administrator at the Rigsbank. See SVENDSEN et al.: 1968, 116.

²⁷ See the chapter about »Pengeteori og debat 1815–1818« in *ibid.*, 116–127.

another was a rigid policy of austerity and the withdrawal of the old banknotes in order to achieve a backing for the new currency.

Public debate and institutional changes mark an initial separation of economics from politics, but also from art. The systematic differentiation between worth (›værdi‹) and value (›værd‹) in the second edition of Christian Molbech's *Danish Dictionary* from 1859 gives evidence of the transformation that had taken place since 1815. According to this *Danish Dictionary*, ›worth‹ means

the same as value; but with the difference that value is now commonly used for the price that is given or ought to be given to a thing with regard to its interior, essential, spiritual or moral perfection, whereas value is used for a thing's price that is based on accidental, inessential circumstances, on the exterior, material qualities of a thing, on its scarcity, its usefulness for a certain purpose, the work invested in a thing, etc.²⁸

The economic knowledge of the 1820s formed the background for aesthetic debates about taste and value. What was at stake in the controversy about vaudeville was the ability of the Royal Theater to accommodate the demands of an emerging market and meet the needs of an audience that was turning into consumers. Moreover, Heiberg's revaluation of genre hierarchy has to be seen in the context of entrepreneurial endeavors to establish (illegitimate) private theaters and abolish the theater monopoly of the state.

II. Legitimate or illegitimate?

Status and value in the debate about private theaters

The critics' classification of vaudeville as a mixed genre of dubious origin – as a bastard or monstrosity – concerned its aesthetic as well as its political and moral status, and aimed at preventing its admission into the repertoire of the Royal Theater. This was, however, not a specifically Danish strategy. On the contrary, in her study on ›Illegitimate Theatre‹ in England, Jane Moody has shown that since the late eighteenth century ›legitimacy‹ was a common »category of dramatic classification.«²⁹ It differentiated, on the one hand, between traditional legitimate genres like tragedy and comedy, and illegitimate forms like pantomime, burletta, melodrama or vaudeville, and, on the other hand, between patent and un-

²⁸ MOLBECH: 1859, 1582.

²⁹ MOODY: 2000, 51.

licensed (private) theaters.³⁰ At the beginning of the nineteenth century this hierarchical distinction structured theater discourses and practices in much of Europe and reflected a general change in the conceptualization of the theater's political and social status. Until the eighteenth-century philosophers of the state like Thomas Hobbes conceived the theater as the origin of (absolutist) politics and as model for a powerful and orderly state represented by the two bodies of the king (i.e., the immortal, sacred body, and the physical, mortal body or body politic).³¹ After the French Revolution and the demise of the corporeal body of the king, however, the theater also became the emblem of deception, disorder and upheaval. For Edmund Burke, for example, who in his *Reflections on the Revolution in France* imagined »the murder of the monarchy ... as an act of generic miscegenation,« the Revolution was a »monstrous tragicomic scene,« and the National Assembly of the French republic a »profane burlesque.«³²

The distinction between legitimate and illegitimate theater simultaneously refers to a collapse of, and an attempt at re-establishing, a hierarchical system of values in conformity with a stratified society at the moment of its initial disintegration. Accordingly, the public controversy in Denmark about the status of a new genre like vaudeville was also a struggle for more liberal theater regulations or what Moody has called a »battle for free trade in drama.« In fact, Heiberg had originally planned to establish a private vaudeville theater in the French style in Kongens Have. During a three-year stay in Paris between 1819 and 1822, he had spent much of his time at the boulevard theaters and had become acquainted with vaudeville there. The planned enterprise failed because the government had insisted on the Royal Theater's monopoly and refused to grant him a license.³³ Underlying the dispute about vaudeville was the establishment of a private entrepreneurship and the abolition of the theater's monopoly. It was also a question of cultural pre-eminence, as Moody puts it: »[L]egitimacy and illegitimacy are being mobilized for an impas-

30 In England and France patent theaters could be privately owned, while in Copenhagen the only patent theatre – the Royal Theater – was an institution of the state. Therefore, in Denmark the opposition was between patent and private theaters, while in England and France it was between patent and unlicensed theaters.

31 See KROEN: 2000, 24–25; VOGEL: 2004, 26–27.

32 See MOODY: 2000, 52–53

33 Kvam et al.: 1992, 210.

sioned debate about who should be represented in the theatrical and political states.«³⁴

In England and France the context of this debate was a differentiation of the theatrical sphere and the development of a theater industry in the first half of the nineteenth century. The Royal Theater in Copenhagen, meanwhile, kept its monopoly until 1848 in spite of repeated calls for a liberalization of theater regulations. Even before Heiberg's return from Paris there had been requests for a theater license: in 1817 the playwright Laurids Kruse who, like Heiberg, was acquainted with Parisian theater, and his partner Hans Heinrich Schønberg, a civil servant, planned to establish a private popular theater or ›Folketheater‹ to entertain an audience of craftsmen and the lower classes with a repertoire of »comedies, farces, local drama, short musical plays, melodramas, parodies, pantomimes with short dances.«³⁵ In their appeal to Frederik VI, they stressed that these plays, although not in the repertoire of the Royal Theater, are »not without value at another place.«³⁶ Their value results from their political, moral and aesthetic function: Kruse and Schønberg argue that in times of (political and economic) crisis such theatrical performances liven up the general mood. What is more, they help to improve both the audience's taste and morality by keeping it from the public houses, and to improve the overall quality of theatrical performance by initiating a competition among play houses.³⁷

Kruse and Schønberg fail to mention the economic considerations, and in the end it was these which were decisive in their appeal. Two of the three directors at the Royal Theater, Holstein and Rahbek, on whose advice Frederik VI based his decision, rejected a liberalization of theatrical regulations on the grounds that lack of money and its loss of value caused by the economic crisis, had negative effects on subscription revenues. They feared that a competition between theaters might bring further losses to the box office and, thus, become a financial burden for the treasury.³⁸ Since it could be expected that a liberalization would have unac-

34 MOODY: 2000, 78.

35 Jørgensen suggests that the terms »*locale Skuespil*« and »*smaae Syngestykker*« referred to vaudeville, while »drama« referred to melodrama. Cf. JØRGENSEN: 1990, 62.

36 Ibid.

37 For Kruse's and Schønberg's appeal to Frederik VI, see the appendix in JØRGENSEN: 1990, 58–66, particularly 58–60.

38 For von Holstein's and Rahbek's statement, see the appendix in *ibid.*, 66–73, and supplement, 73–76.

ceptable consequences for public finances, the Royal Theater had to be protected from competition. In a separate statement, Olsen (the third theater director) supported the foundation of a popular theater and opposed the financial worries of his colleagues on the ground that lower revenues did not necessarily mean an economic loss: »Money's increasing value will diminish revenues in number but will also suffice much longer,« he wrote.³⁹ According to Olsen, the introduction of the new currency reduces the amount of money circulating but increases its value.

In summary, the supporters of a popular theater regarded competition as an appropriate instrument to stimulate the theatrical sphere and stabilize the social order, while traditionalists believed in protectionism and a rigid policy of austerity to regulate the lack of money and its loss of value. In their decision against popular theater, questions of status and taste also had economic relevance: the expected success of illegitimate genres and the consequent financial burden for the box office were regarded as a threat to the traditional generic, institutional and political system. In the debate about private theaters, aesthetics and political economy were closely connected issues. It is therefore not surprising that Heiberg's vaudeville campaign also resorted to economic arguments in order to legitimate the genre. A closer look at some of Heiberg's plays will show that these arguments were not limited to discussions in magazines or between playwright and critics. On the contrary, since it was a debate about audiences, its principal ground was the theater that was turning into a venue for the circulation of commodities.

III. Revaluations. The circulation of hats in *King Solomon and Jørgen the Hatter*

Heiberg's first vaudeville *King Solomon and Jørgen the Hatter* was a box office success.⁴⁰ During its first season at the Royal Theater the play was performed on no less than fifteen nights, noticeably exceeding the usual number of five to six performances for a show per season.⁴¹ Its appeal to the audience had to do with the new form of the so-called situation play or »situationsstykke,«⁴² Heiberg's own term for his vaudevilles. These

39 See Gottsche Olsen's statement in *ibid.*, 76–78.

40 See HEIBERG: 1862a [1825].

41 For the reception of Heiberg's Vaudevilles, see Borup: 1948a, 37–88.

42 HEIBERG: 1861 [1826], 54.

oneact plays have little action or intrigue, and their theatrical effects depend mainly on witty dialogues, popular melodies, lively vocal numbers, and an overall humorous and playful character. Situated in contemporary local milieus, they staged everyday experiences of the middle classes. The plot and dramaturgy of these plays are structured by recurring issues such as a lack of money and questions of value. The use of stage props, which appear in a comparatively large number in Heiberg's vaudevilles, is significant here: hats, letters, newspapers, banknotes, and other such objects circulate on stage, offering material for dialogue and song, and thus creating bonds between characters of unequal rank, different gender and nation. I now want to show that Heiberg's use of stage props mediated between old and new concepts of value which arose from economic and political discourses of the time.

King Solomon and Jørgen the Hatter is set in the small provincial town of Korsør. Due to the economic crisis of the 1820s and the increased mobility resulting from the discovery of the steamboat,⁴³ life in Korsør has changed. The arrival of strangers and a general lack of money are impetuses for the action on stage; they produce an increased consumption and a tendency for profiteering, making the town's inhabitants susceptible to adventurers who threaten their moral behavior. Eduard, the nephew and future heir to a rich Copenhagen merchant, has interrupted his journey to Hamburg in Korsør, where he has fallen in love with Luise, the hat maker's daughter. To attract her attention, he spends all his travel money in the hat maker's shop and accumulates no less than thirteen hats and seven caps. In the course of the play these are constantly carried around, discussed and sung about, thus, structuring the plot and the characters' interaction on stage, and creating an abundance of comic effects. They circulate from the hat maker to Eduard who pawns them to his landlord, and back again via Luise to the hat maker himself, who then passes them on to Salomon Goldkalb, the poor Jewish ragman who is mistaken for a rich and powerful baronet from Frankfurt by the same name. In the course of these exchanges, the hats constantly alter their political, economic, social and aesthetic value.

43 Its economic effects are mentioned at the beginning of the play when the innkeeper complains that the new mode of travel brings less travelers to his inn (id.: 1862a [1825], 182).

In a stratified society like Golden Age Denmark, hats and caps were class symbols that marked the position of their owner in the social hierarchy; however, in the age of European restoration politics they also »constitute[d] a field of political struggle«⁴⁴: During the French Revolution, the Republicans had worn red liberty caps or tricolour hats. After 1815 these were collected and destroyed by the Restoration government in order to erase the revolutionary period from cultural memory.⁴⁵ Accordingly, on the stage of the Royal Theater in Copenhagen the hats and caps were emblems of freedom that were used to negotiate legitimate authority.⁴⁶ The hat maker's shop in *King Solomon and Jørgen the Hatter* is actually termed a »Republic of hats.«⁴⁷ However, the political symbols in *King Solomon and Jørgen the Hatter* have also turned into commodities whose circulation is regulated by market mechanisms to the extent that they can be purchased by any man (not woman) depending on his purse, but irrespective of his rank. In fact, Eduard's ›liberal‹ selection of headgear no longer has any connection whatever to his social position, but is instead motivated solely by his individual desire, his love for Luise.

The exchange of goods reduces hierarchical differences between business partners, and consequently contributes to a disintegration of stratified society, a mechanism that Thomas Wegmann has pointed to in his study on economic and symbolical exchanges in eighteenth- and nineteenth-century German literature.⁴⁸ In *King Solomon and Jørgen the Hatter* this political and social disintegration is further connected to the process of Jewish emancipation. For Salomon Goldkalb, the purchase of a new white hat (in France the emblem of the monarchy) that he exchanges for his ridiculous nightcap is concomitant with his advancement in Danish society: the commodity is turned into cultural capital that confers authority on the Jew and thereby enables him to conform with the part of the fantastically rich King Solomon who promises to the insolvent inhabitants of Korsør »not to decline any request for money.«⁴⁹ His masquerade turns

44 KROEN: 2000, 158

45 See *ibid.*, 52–57.

46 In a comic song Eduard's manservant Henrik warns him to think about the consequences of his passion for hats: »Just think if the symbols of freedom brought you into prison.« (HEIBERG: 1862a [1825], 195).

47 *Ibid.*, 196.

48 See WEGMANN: 2002, 21.

49 HEIBERG: 1862a [1825], 234.

Goldkalb into an essentially theatrical character: in his patched-up outfit (nightcap and the discarded silver costume of an actor), he is marked as a comedy figure and a caricature of the sentimental heroes of German tragedy that Heiberg wanted to displace with his vaudevilles.⁵⁰ What is more, his masquerade is made possible by the fact that the once sacred gowns of the King – his »mantel of dignity«⁵¹ – have been turned into commodities by the desacralization of the monarchy during the French Revolution. The traditional theatrical mode of political representation has become the parody of an illegitimate imposter. In the character of Salomon Goldkalb, the play articulates doubts about the validity of traditional theater aesthetics, as well as of the theatrical concept of absolutistic politics.

Excessive consumption and unlimited expenditure of foreign capital (associated with the figure of the German Jew) which, in effect, had characterized Denmark's financial politics before the state's bankruptcy in 1813, are in Heiberg's play connected with the debilitation of monarchy, an increased circulation of commodities, and an economy characterized by extortion. The mechanisms of capitalist economy are associated with Jewish emancipation. The arrival of strangers increases the demand for hats and has consequences for their economic exchange value. While at the beginning of the play, the hat maker sells his products to Eduard for one louis d'or, the arrival of the supposedly rich Jew encourages him to increase their price tenfold. Eduard's servant Henrik even claims that Salomon Goldkalb »values money no higher than dirt, and in Assens has paid a thousand rix-dollars for a hat not worth five.«⁵² The circulation of commodities, thus, produces an excess value and thereby induces a breakdown of the existing value system that concerns not only economic but also political, moral and aesthetic standards of value.

This is obviously the case for Eduard to whom the value of the hats is defined by more than their economic exchange value. Since he buys them to gain Luise's love, they are charged with an excess of erotic desire for which, however, he has to pay a dear price. His consumption threatens to ruin him not only financially but also morally and socially.

Instead of helping to form a connection with Luise, the acquisition of hats creates a bond between Eduard and the hat maker. What is more,

50 Id.: 1861, [1826] 15–21.

51 KROEN: 2000, 25.

52 HEIBERG: 1862a [1825], 231.

the hats masque Eduard's love for Luise⁵³ and give him the appearance of indulging in a »terrible passion,«⁵⁴ an eccentric and unmanly love of hats that threatens his position as an eligible young man in a society regulated by matrimony. Noticing the apparent coldness of his beloved, Eduard concludes: »It is no wonder, Luise does not think much of me when she sees my silly and unmanly behavior.«⁵⁵ In the society depicted on stage, excessive consumption is a rival to love and matrimony, and a threat to masculinity. The intricate relation between the circulation of commodities and erotic desire that operate in *King Solomon and Jørgen the Hatter* bears a close relation to the concept of fetishism that Karl Marx, Sigmund Freud and others would analyze systematically in their respective discussions of commodity and sexual fetishism. However, while these systematic approaches to fetishism lead to a separation of the economic and sexual implications of fetishism, in Heiberg's play they are closely intertwined.

In Heiberg's vaudeville it is men who are susceptible to fetishism, but they are not the only ones whose moral character is endangered by consumption. Sent by the hat maker to coax the white hat from her admirer, so that her father might sell it for a higher price to Salomon Goldkalb, Luise, too, is induced to risk her moral integrity. By obeying her father's »objectionable commission,«⁵⁶ she is forced to publicly own a desire for hats and thereby form a bond between Eduard and herself. Following Karl Marx's consideration of the function of money in capitalist society, one might conclude that the hats in Heiberg's play act as »procuress.«⁵⁷ Thus, the disintegration of social hierarchy brought about by the increased exchange of commodities is accompanied by a disintegration of the traditional gender system. Moreover, the practices that bring about this disintegration are gendered: male fetishism and female prostitution.

In *King Solomon and Jørgen the Hatter* the threat of disintegration is eventually averted by the unexpected arrival of another rich stranger – Eduard's uncle Løve from Copenhagen – who has come to secretly in-

53 Eduard tries to communicate his love for Luise to her father with the help of a song about hats. However, his metaphorical use of hats only adds to further obscure his real desire. See *ibid.*, 190–191.

54 *Ibid.*, 194.

55 *Ibid.*, 198.

56 *Ibid.*, 235.

57 Wegmann mentions Marx's conceptualization of money as procuress. See WEGMANN: 2002, 7.

quire into his nephew's affairs. He settles Eduard's debts and unites the lovers. He also uncovers Goldkalb's masquerade, protects him from the rage of the disappointed crowd, and fills their empty pockets with the expenditures of an engagement party. Instead of the Jew, the wise and rich uncle turns out to be the true ›King Solomon‹, a benevolent father figure who is not involved in the exchange of commodities and therefore able to watch over a peaceful integration of Jews into Danish society. His position is also determined by the play's dramaturgy since he operates as a ›deus ex machina‹ who balances the accounts of the comic plot by preventing the comedy from turning into tragedy.

The political and economic ideas of the play, it seems, hardly differ from those of Rahbek and Holstein: an economy regulated by the King and based on rational and measured expenses to protect against excessive consumption, the accumulation of debts and extortion. However, the play's value – the overall dramatic effect responsible for its success – depends precisely on such an economy: Eduard's recklessness and excessive consumption, the Jew's masquerade, his promise of unlimited capital, and Luise's compromising of her virtue create the suspense and comic effects necessary to attract and entertain the audience. Likewise, the circulation of the »commodity things«⁵⁸ that the characters desire, keep the plot going and excite aesthetic pleasure by developing their own life on stage. Obviously, there is an ambivalence on behalf of the standards of value, which is characteristic for Heiberg's vaudevilles in general. I would like to argue that the dramaturgy of these plays is based on a lack of money which is compensated through practices of the ›illegitimate‹ theater: the crack of the whip adds pleasure to good taste.

IV. Good taste and the crack of the whip:

The pleasure principle in *The Reviewer and the Animal*

In a central scene of *The Reviewer and the Animal*,⁵⁹ Madame Voltisubito – an attractive and popular trick rider – offers a taste of her art to the public that has assembled on stage: advertizing her new »›pantomime in the style of a grand spectacle‹ with horses and fake lions«⁶⁰ in a charming

58 BÖHME: 2006, 301.

59 HEIBERG: 1862b [1826].

60 Ibid., 314.

mixture of French, Italian and German, she orders the conjuror Nonpareille to beat time with her whip while she sings popular opera arias. The comic and erotic performance of Madame Voltisubito is one of the most playful and amusing scenes of *The Reviewer and the Animal*. Its characters are at once hilarious and likeable; its dialogues and songs a mixture of different musical genres, languages, and idiosyncratic manners of speaking that are artfully arranged into an effective whole in accordance with Heiberg's Hegelian standards of evaluation.

The Reviewer and the Animal is a satire about the dilettantism of critics, journalists and publishers, and their standards of good taste. Situated in the world of Dyrehavsbakken that, during the summer months, attracted all sorts of Danish and foreign entrepreneurs as well as crowds from Copenhagen, the play confronts a group of middle class intellectuals, who have come there in the hope of making money with a pleasure-seeking public. Good taste is presented simultaneously as a matter of pleasure and business which has to stand the test of public recognition.

A general lack of money motivates the characters and structures the plot: there is Rose, a flirtatious waitress who works at the fair in the hope of fat tips. Trop – a long term student – writes reviews about the attractions at Dyrehavsbakken and hopes to increase his poor income with the public presentation of a rare animal. Pryssing – a bankrupt bookbinder and editor of a planned literary magazine – is accompanied by his daughter Viva who has a secret rendezvous with the penniless student Keiser. Finally, Pryssing's creditors, the printer Klattrup and a stuttering journalist named Lederer, have come to collect his debts. They hope to make their fortune in Dyrehavsbakken, but, as it turns out, they all lack the necessary entrepreneurial spirit for financial success: Both Pryssing's literary magazine, and the creditors' attempt to collect his debts with the help of Trop's animal eventually fail, because none of these projects takes into account the audience's expectations: In fact, Trop has never seen the attractions that he reviews, and the animal turns out to be a common insect with only three legs that does not satisfy the desire for spectacle. Heiberg's middle class intellectuals are dilettantes with little education or wit, and in the case of Lederer and Klattrup with no humor and a limited mind.

The anger of the audience who has paid to see the famous animal, is eventually averted by the intervention of Madame Voltisubito who invites everyone to her show: a mixture of circus act and opera, spiced with a good dose of eroticism. Obviously, imagination, wit, erotic attraction, and

slyness are required for one to be a successful entrepreneur in Dyrehavsbakken: due to their feminine attraction, Rose earns fat tips, and Viva is happily united with Keiser, who has secured Pryssing's consent to the engagement with a trick he has learned from Nonpareille. Among Copenhageners, the necessary skills for entrepreneurial success can only be found in the younger generation that Heiberg himself in 1826 at the age of 35 still was, or believed himself to be, part of.

In an economic situation characterized by a general lack of money, desire for spectacle can only be satisfied by wit and clever tricks; in *The Reviewer and the Animal* and his other vaudevilles, Heiberg has adopted this as an aesthetic strategy. His plays do without lavish sets and costumes, or the ›Haupt- und Staatsaktionen‹ and melodramatic emotions of the plays from the theater's conventional repertoire. Instead they use ›illegitimate‹ aesthetic practices such as ›stolen‹ melodies from operas and Danish folk songs, or ›smuggled‹ authentic objects and characters from Dyrehavsbakken. When the curtain is raised, a familiar scene unfolds before the audience: a typical fairground tent and in front a couple of benches and tables where the young actress Johanne Luise Pätges, who played Rose, waits on the visitors of the fair, exactly as she was accustomed to do in real life when she helped her mother Madame Pätges – an innkeeper at Dyrehavsbakken and the owner of the tent.

Such effects of authenticity are supposed to bring back memories, amaze, and amuse. They also mirror the position of the audience who consequently not only stare at what is presented but also watch themselves staring. This dramaturgical effect counteracts the deficient form of reception among the visitors of Dyrehavsbakken that Heiberg had complained about in an article on national forms of entertainment. He criticizes the way in which people stare at each other »in a mindless way and make insipid comments on each other's dress and finery.«⁶¹ In his cogent interpretation of this article, Müller-Wille has attributed Heiberg's apparent unease with this form of reception to political implications. The staring gaze of the public is in conflict with the model of the theatrical state that had dominated political philosophy since Hobbes. In this model a homogeneous community – the body politic – is formed through mutual reflection in the gaze of the other.⁶² One might conclude that in *The Re-*

61 Id.: 1830.

62 See MÜLLER-WILLE: 2006, 114–115.

viewer and the Animal as in Dyrehavsbakken the theatrical notion of the body politic is confronted with the consuming gaze of the fun fair visitors. The play renews traditional theater aesthetics by linking both forms of gaze, just as the spectacular and erotic character of the attractions at the fair is linked to the theater's traditional standards of good taste. Again, a stage prop – Madame Pätges' fairground tent – is necessary to bring about this synthesis of economic and aesthetic value. Through the exchange of the tent, the respective strengths of both institutions are appropriated and their deficits annihilated. In Heiberg's theater aesthetics, the playwright is both an alluring artist and a stern martinet; his crack of the whip gives pleasure to the audience as well as pain.

However, at the first performance of the play pain was felt more acutely than pleasure. In response to the effects of authenticity, Trop, Pryssing, Klattrup and Lederer were taken to be caricatures of Rahbek, Proft and other vaudeville critics. The play failed, and was temporarily withdrawn by Heiberg, who obviously had underestimated the dependence of the audience on these critics' opinion. Another trick was required to convince them of the value of vaudeville.

V. Magical props and the cohesiveness of the theater in Heiberg's aesthetics

This was achieved with the publication of Heiberg's treatise *On Vaudeville* that soon quieted all debates about the new genre. The generic classification that Heiberg proposes in this treatise legitimates vaudeville by dismissing ›origin‹ as the traditional category of distinction which vaudeville critics had relied on in classifying it as an illegitimate bastard without moral and aesthetic value. Taking Hegel's dialectics as a starting point (though not his generic system that had not yet been published and did not include mixed genres), Heiberg introduced ›unity‹ in the Hegelian sense of ›synthesis‹, as a new category enabling him to place vaudeville at the top of the generic hierarchy,⁶³ thereby creating a new foundation for its reception. In the years that followed, vaudeville was established as one of the most popular genres on the Danish stage. It has an elevated status in Heiberg's taxonomy because it unites dialectical oppositions: drama

63 For a more detailed discussion of Heiberg's classification of vaudeville as a legitimate genre, see WECHSEL: 2007.

and music, art and entertainment, as well as spiritual and material issues in vaudeville were united into a consistent whole. ›Unity‹ is a criterion of assessment defining vaudeville as synthesis of different dramatic genres. However, this does not apply to dramatic form alone. Rather, the discussions of *King Solomon and Jorgen the Hatter* and *The Reviewer and the Animal* have shown that it also comprises plot, character and the play's dramaturgy, as well as institutional and media aspects: vaudeville links good taste to fairground tricks, measure to excessive consumption, the Royal Theater to illegitimate theatrical practices, and an aesthetic and moral concept of value to an economic one. One might in fact wonder, whether the concept of ›synthesis‹ in Heiberg's aesthetics has a similar mediating function as money in the economic sphere: an equivalent that gives a price to everything, money makes it possible to compare and exchange otherwise incommensurable goods and services.⁶⁴

Stage properties and costumes play a critical role in mediating these oppositions. As the examples have shown, props have a noticeable presence in Heiberg's plays. A model for this may have been the plays of Eugène Scribe – the most productive and financially successful playwright in France at the time – whose plays Heiberg had had ample opportunity to watch during his stay in Paris. Douglas Cardwell has pointed out the conspicuousness of props and their effective use in Scribe's plays,⁶⁵ which he interprets as a major contribution to the innovation of French theater:

Scribe made stage properties more important than they had been before, expanding their uses and their number so that it became routine to have several integrated into each plot as well as providing atmosphere and spectacle. They are also part of the impulse in the direction of realism in staging Scribe imparted to the theater.⁶⁶

Without going into more detail about the common grounds and differences of Heiberg's and Scribe's use of stage properties, it can be established that in Heiberg's vaudevilles props are multifunctional and overdetermined more than was common at this time on the Danish stage. Stage properties like the hats and tents in *King Solomon and Jorgen the Hatter* and *The Reviewer and the Animal* integrate different functions and

64 For an explanation of this equivalence principle, see WEGMANN: 2002, 21.

65 CARDWELL: 1988, 290.

66 Ibid., 309.

values. What is more, they are also constantly revaluated in the process of circulation and gain excess value.

Because stage props in Heiberg's vaudevilles unite opposed ideas, concepts, values, and theatrical practices, they have a particular cohesiveness, which is similar to what Harmut Böhme has attributed to fetishes in European societies since the eighteenth century. According to Böhme, fetishes prevent the loss of social affiliation and the disintegration of communities, and help to stabilize individuals in modern societies governed by rational procedures.⁶⁷ The Danish society of the 1820s might perhaps be said to be at the threshold of the process of modern transformation, as the political and economic debates, as well as changing cultural practices imply. The 1820s were a time not only of economic, but also of theatrical crisis: ruled by a politics of protectionism and austerity that held on to a conservative repertoire and to traditional notions of good taste, the theater was losing its power to attract and amuse its audience. Attendance at the plays and with it the revenues of the box office were decreasing. In this situation, Heiberg's vaudevilles and the circulation of commodities on stage brought a new entrepreneurial spirit to the Danish theater, which successfully aimed at stimulating the demand for theater tickets, and at reviving the theater as a national institution. Through the use of stage properties, the audience was at once attracted, entertained, and united in the experience of national affiliation in the theater, a strategy that was to prevent public discontent.

Similar to Marx's concept of the commodity fetish, the props in Heiberg's theater aesthetics therefore have a specific power and magic that make them simultaneously desirable and dangerous. Hats, gowns and tents – once the symbols of rank and origin – have lost their original power, and instead gained new power as aesthetic objects and commodities. Nevertheless, it can be difficult to keep a balance between these two. The theatrical debates of the 1840s demonstrate that commodity fetishism was increasingly regarded as a threat to the aesthetic experience in the theater, as well as to the theater's political function as model for a homogeneous public. In Søren Kierkegaard's article *Crisis and the Crisis of an Actress*, for example, the public has turned into individual fetishists unable

67 BÖHME: 2006, 25.

to appreciate the true value of the performance on stage.⁶⁸ For this problem Heiberg had only one solution: a strict surveillance of good taste.

The magic of stage properties in Heiberg's vaudevilles prevented the disintegration of aesthetic and moral concepts of value from economic ones, as well as the disintegration of theater, politics and economy which at the time could be observed in England and France. With this conclusion, I wish to turn away from the traditional focus of literary scholarship on the conservative and anti-modern tendencies of Heiberg's writings, and instead emphasize the productive aspects of his integration of liberal notions which, in a time of economic crisis, made it possible to consolidate and to some degree renew the Danish theater. Such a change of perspective helps us to better understand the power and magic that the Danish theater had over its audience, and that has long been denied by a literary scholarship which is based on the standards of a modernist aesthetics.

Bibliography

Primary Sources

- HEIBERG, Johan Ludvig: »Om vore nationale Forlystelser«. In: *Kjøbenhavns flyvende Post* 84–86 (1830), 341–343.
- HEIBERG, Johan Ludvig: »Folk og Publikum«. In: *Intelligensblade* 6 (1.6.1842), 133–155.
- HEIBERG, Johan Ludvig: »Om Vaudevillen som dramatisk Digtart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramaturgisk Undersøgelse«. In: *Prosaiske Skrifter* 6. *Dramaturgiske Afhandlinger og Critiker*. Første Afdeling. Copenhagen: Reitzel, 1861 [1826], I–III.
- HEIBERG, Johan Ludvig: »Kong Salomon og Jørgen Hattemager«. In: *Poetiske Skrifter* 5. Copenhagen: Reitzel, 1862a [1825].
- HEIBERG, Johan Ludvig: »Recensenten og Dyret«. In: *Poetiske Skrifter* 6. Copenhagen: Reitzel, 1862b [1826], 131–239.
- OEHLENSCHLÄGER, Adam: »Corregio. Tragødie i fem Handlinger«. In: *Oehlenschlägers Tragødier* 10. Copenhagen: Holst, 1849, 7–137.

Secondary Sources

- BÖHME, Hartmut: *Fetischismus und Kultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2006.
- Borup, Morten (ed.): *Johan Ludvig Heiberg* 1–3. Copenhagen: Gyldendal, 1947–1949.

68 See KIERKEGAARD: 1928 [1848], 363–390 (the piece »Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv« was originally published in *Fædrelandet*, July 24–27, 1848).

- Borup, Morten (ed.): *Johan Ludvig Heiberg. 2. Manddom 1825–1939*. Copenhagen: Gyldendal, 1948a.
- Borup, Morton (ed.): *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg 2. 1825–1859*. Copenhagen: Gyldendal, 1948b.
- CARDWELL, Douglas: »The Role of Stage Properties in the Plays of Eugène Scribe«. In: *Nineteenth-Century French Studies* 16:3–4 (1988), 290–309.
- CONRAD, Flemming: *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistoriskrivning 1800–1861*. Copenhagen: Museum Tusulanum, 1996.
- DAVID, Nathan: »Betragtninger over Repertoiret«. In: *Kjøbenhavns flyvende Post* 77 (1850), 315–316.
- ENGBERG, Jens: *Til hver mands nytte. Historier om Det kongelige Teater 1722–1995*. Copenhagen: Frydenlund, 1995.
- HEMMINGS, F.W.J.: *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- JØRGENSEN, Lisbet: »Et teater der aldrig blev til noget«. In: *Den danske Tilskuer* 1 (1990), 35–82.
- KIERKEGAARD, Søren: »Krisen og en krise i en skuespillerindes liv«. In: Drachmann, A.B., J.L. Heiberg, and H.O. Lange (eds.): *Søren Kierkegaards Samlede Værker* 10. Copenhagen: Gyldendal, 1928 [1848], 363–390.
- KRISTENSEN, Sven Møller: *Den dobbelte eros. Studier i den danske romantik*. Copenhagen: Gyldendal, 1966.
- KROEN, Sheryl: *Politics and Theatre. The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815–1830*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000 (= Studies on the History of Society and Culture).
- KROGH, Torben: *Heibergs Vaudeviller. Studier over Motiver og Melodier*. Copenhagen: Povl Branner, 1942 (= Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning; 189).
- Kvam, Kela, Janne Risum, and Jytte Wiingaard (eds.): *Dansk Teaterhistorie 1. Kirkens og kongens teater*. Copenhagen: Gyldendal, 1992.
- MOLBECH, Christian: *Dansk Ordbog indeholdende det danske Sprogs Stammeord til ligemed afledede og sammensatte Ord, efter den nuværende Sprogbrug forklarede i deres forskellige Betydninger, og ved Talemaader og Exempler oplyste* 2. 2nd ed. Copenhagen: Gyldendalske Boghandling, 1859.
- MOODY, Jane: *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MORTENSEN, Finn Hauberg: »Det slette, det sande og den skønne. Johan Ludvig Heiberg: Nye Digte«. In: Povl Schmidt et. al. (eds.): *Læsninger i dansk litteratur 1820–1900*. Odense: Odense Universitetsforlag, 2001, 102–117.
- MÜLLER-WILLE, Klaus: »Phantom Publikum. Theatrale Konzeptionen des *corps politique* in der dänischen Ästhetik von Andersen bis Kierkegaard«. In: Gamper, Michael, and Peter Schnyder (eds.): *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und der unfaßbare Körper*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2006, 105–127.
- RUBOW, Paul V.: *Heiberg og hans Skole i Kritiken*. Copenhagen: Gyldendal, 1953.
- SCHRØDER, Vibeke: *Tankens Våben. Johan Ludvig Heiberg*. Copenhagen: Gyldendal, 2001.

- STEWART, Jon: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark* 1. *The Heiberg Period: 1824–1836*. Copenhagen: Søren Kierkegaard Research Centre, Reitzel, 2007 (= Danish Golden Age Studies; 3).
- SVENDSEN, Knud Erik, et al.: *Dansk Pengehistorie* 1. Copenhagen: Danmarks Nationalbank, 1968.
- VOGEL, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich, Berlin: diaphanes, 2004.
- WECHSEL, Kirsten: »Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville«. In: Gestrich, Constanze, and Thomas Mohnike (eds.): *Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Geschlecht, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800*. Würzburg: Ergon, 2007 (= Identitäten und Alteritäten; 25), 39–59.
- WEGMANN, Thomas: *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; 386).

CLEMENS RÄTHEL

»All the world is a stage«¹ –

Theatre and the means of otherness in H.C. Andersen's
Lucky Peer and Karen Blixen's *The Dreamers*

The Royal Theatre in Copenhagen has been extensively described as Hans Christian Andersen's ultimate but fruitless ambition. The celebrated author never succeeded as a playwright even though he allegedly tried relentlessly. The picture of Andersen as the desperate supplicant to the contemporary theatre-elite, namely the Heibergs, that Per Olov Enqvist depicts in his play *Rain Snakes*, echoes in the works of a number of literary scholars.² The lack of acknowledgement for his dramatic oeuvre seems to explain the prevalence of theatre-related topics and characters in Andersen's work. In a way, this perspective perpetuates Søren Kierkegaard's famous damning review of Andersen's *Only a Fiddler* published in *From the Papers of a Person Still Alive* (1838), in which Kierkegaard reads the protagonist's struggle with the world as an autobiographic sketch that mirrors Andersen's troublesome existence and in particular his traumatic relationship with the Royal Theatre and its audience. As plausible as this perspective might appear I want to try a different approach: what if one let the theatrical sphere in Andersen's work explain the world, instead of letting the seemingly dingy world explain Andersen's performative conception? Even though it is not difficult to read Andersen's last novel *Lucky Peer* as an excessively over-romanticised literary legacy – a dream of what might have been – this article looks at the function of these theatrical elements beyond the idea of interpreting them as a substitute for a real stage career.

Dreaming and theatre, maybe even dreams of theatre, are also key elements in Karen Blixen's tale *The Dreamers*. Blixen, however, has never been accused of having (exaggerated) stage ambitions. Her ›exotic‹ African adventures, her playing with names³ and origins as well as her love for grand (sometimes even mysterious) appearances may have been re-

1 SHAKESPEARE: 1977, II, 7.

2 WECHSEL: 2005, 115–116.

3 Even though I use the English version of *The Dreamers* for this article, I will henceforth always refer to Karen Blixen instead of Isak Dinesen.

garded as theatrical enough. In *The Dreamers* she plays with/in a theatricalised world and paves the way for several (dreaming) men on the hunt for the famous opera diva Pellegrina Leoni.

In what follows I will investigate the connections between Peer and Pellegrina, the interactions between Andersen's and Blixen's view of theatre. Even though both works deal with different topics, different narrative structures and storylines it cannot go unnoticed that theatricality and the performing arts constitute key motifs. It seems that the world of theatre offers openings and new possibilities for the main characters: Andersen's Peer makes it from a poor child to an acclaimed and celebrated star of the Copenhagen stage. Blixen's protagonist Pellegrina uses her profession as an opera singer to transgress the boundaries between ›play‹ and ›reality‹.

This article examines the functions, the power as well as the limitations connected with the theatre-elements in both stories and focuses on three main aspects: first, it takes a closer look at how Andersen and Blixen depict the performing arts in their texts. What is life like for the protagonists, for Lucky Peer and Pellegrina? Secondly, I will outline how the authors turn the world of theatre into a theatrical world. I want to argue that the boundaries between stage and the so-called ›reality‹ are vanishing which again has an impact on the protagonists' possibilities, their opportunities for action and their agency. I will also be focusing on the musical aspects in both tales, showing that Peer and Pellegrina can lead different lives with the help of the performing arts, indeed lives less ordinary. The theatricalized world is open to otherness – especially when questions of identity, masquerade and desire are addressed. In the final section I will question the (im-)possibilities of the open spaces offered within this theatrical world. Neither Andersen nor Blixen seem to depict the stage/the theatre as a paradise; it appears, instead, to serve as an arena with certain requirements and specific preconditions.

The Lucky Boy

Andersen's *Lucky Peer* counts among the author's late works, published in 1870 – a year prior to his death. In this, Andersen's sixth novel, we follow Peer's life from birth to death and witness his social ascent. The reduced and condensed work combines elements of both fairy tales and ›Bildungsroman‹, but it is neither. Peer's adventurous life starts in a low social class, at a very young age he loses his father on the battlefields.

Henceforth, mother, grandmother, and the theatre form his family. Peer discovers his love for theatre at an early age when his godfather takes him to a dress rehearsal of a ballet at the Royal Theatre. Afterwards Peer is determined to join ballet class, which he successfully accomplishes. His first public performance as a royal prince (including a golden crown on young Peer's head) elicits massive applause and seems to clear a path for future theatrical success. But as predicted by the family's friend Miss Frandsen – a former dancer at the Royal Theatre – it proves to be no easy ride: »The theatre road is a delightful one to travel, but it is full of thorns. Jealousy grows there! Jealousy!«⁴ *The Vampire*, Peer's second ballet, shows this side of theatre – life very clearly. Together with other children, Peer features in a chorus of bats. During the performance his costume rips while whirling around on stage. The audience as well as the other kids laugh at him, a dreadful experience for young Peer. And even worse, he is henceforth only referred to as »the ripped vampire.«

As a result of that traumatic experience Peer decides to change ›profession‹, he gives up dancing and starts singing. After delivering a brilliant performance of a famous opera aria the theatre's singing master accepts Peer as a scholar. For the rest of his life, the singing master becomes Peer's confidant, a father-like figure and an important advisor – if not more. Still, the road remains »full of thorns«: Peer grows older and his voice is breaking – a scene that uncannily recalls the ripping of the vampire costume. He is forbidden to sing and, instead, sent to the countryside to study. During his residence there he develops a keen interest in acting in the local amateur theatre-troupe. Peer is offered the part of Romeo in Shakespeare's drama and, rather unsurprisingly, succeeds in moulding the young lover as a passionate and engaging character. He even dares to kiss his Juliet in front of the audience. This nameless young lady, only referred to as »the pharmacist's daughter,« occupies his dreams and functions as his puppy love as well as a symbol for and a connection to the world outside, its requirements and standards. Interestingly enough, Peer never kisses her other than on stage, in the same way that he never really embraces social expectations and norms.

4 *Lucky Peer*, chapter 3. As there is no printed English translation of Andersen's *Lykke-Peer*, I henceforth refer to the translation by Jean Hersholt which is available on the homepage of the *H.C. Andersen Centret*: http://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/LuckyPeer_e.html [27.2.2020].

After two years away and following a severe illness – an almost deadly fever – Peer returns home. His voice is back, stronger and more beautiful than ever before. He moves in with the singing master and resumes his singing class. A year later he makes his triumphant debut on the Royal stage as George Brown in Boieldieu's opera *La Dame Blanche* [The White Lady].⁵ Peer convinces both through his vocal brilliance and the insightful embodiment of the protagonist; he is praised as a singer *and* an actor. The audience grows even fonder of him when he takes on the part of Hamlet in the well-known opera of the same name. Again, his main quality seems to be that – in the eyes of the spectators – he does not *play* Hamlet, but instead would *become* the unhappy Danish prince by making him a character of flesh and blood. The audience applauds and respects him as a true artist, and Peer, in turn, declares his profession to be his bride. The pharmacist's daughter is no longer in the picture.

Peer seeks to develop his musical and theatrical skills and carefully embraces new directions, most prominently when he plays Lohengrin in Wagner's opera. Wagner's concept of ›Gesamtkunstwerk‹ – a synthesis of the arts – can be considered Peer's leading motif as he, at the end of the novel, decides to shape his own artistic oeuvre.⁶ In a Wagnerian style he writes the libretto as well as the music for an *Aladdin*-opera in which he also plays the male lead. In a dream-like sequence this triumphant artistic masterpiece becomes Peer's grand finale. While the applause of the enthusiastic and excited audience rains down on him after the premiere, he collapses on stage: a vein in his heart has ripped – like his vampire costume, like his voice; the final curtain for a true genius, an impressive way to bow out.

Ambiguous Encounters

This short summary already indicates that the theatre in Andersen's *Lucky Peer* holds ambivalent features, which are constantly modified. Strong narrative motifs tie Peer to the stage throughout the novel. Very early on in his childhood – when his godfather takes him to the ballet for the first time – Peer perceives the theatre as a wonderland, a miraculously beautiful para-

5 *La Dame Blanche* (libretto by Eugène Scribe) tells the story of George Brown, a young man who, despite treachery, regains his birthright and marries his true love (HUGUS: 1999, 535).

6 DE MYLIUS: 1996, 201.

dise with heavenly creatures and adventures. To him it is a playground with and for magicians. Andersen paints this initiation in lavish colours:

In the seats next to Peer sat people dressed in street clothes; but there also appeared knights with gold helmets, beautiful maidens in gauze and flowers, even angels all in white, with wings on their backs. They seated themselves upstairs and downstairs, on the floor and in the balcony seats, to watch what was going on. They were all members of the ballet, but Peer did not know that. He thought they belonged in the fairy tales his grandmother had told him about. There then appeared a woman, and she was the most beautiful of all, with a gold helmet and spear; she seemed to be above all the others, and sat between an angel and a troll. Ah, how much there was to see! And yet the ballet had not even begun. [...] A man dressed in black moved a little fairy wand over all the musicians, and then they began to play; the music made a whistling sound through the theater, and the whole wall in front began to rise. One looked into a flower garden, where the sun shone and all the people danced and leaped.⁷

But this fairy tale atmosphere soon vanishes – I already mentioned the ripped vampire costume, a painful incident that underlines the tough atmosphere during ballet classes. Andersen draws a picture of jealousy, bullying and competition as characteristic for Peer's early education. Among themselves, the young dancers hardly show any mercy. Miss Frandsen's description of the relentless life in the world of theatre, her poignant words of warning can hardly be considered an exaggeration. It proves to be a way full of thorns and hard work, but Peer is willing to work very hard indeed. He realizes early on that, above all and most importantly, the stage offers a way out of poverty and a change in social status. Again, it is Miss Frandsen who puts things into perspective by remarking that the performing arts can be considered an invitation, »a good career for a handsome, honest boy like Peer,«⁸ who otherwise would have no future.

This ambivalence is characteristic for Andersen's depiction of the performing arts in the novel: theatre is a safe haven, a magical wonderland – but it is also a place of enduring fights, of humiliation, and envy. On the one hand, it provides the scene of great success, of social ascent and acceptance by offering a solid economic basis. Equally important, it is the place where Peer's artistic determination can fully blossom – he dances, sings, acts, writes and composes. On the other hand, however, he leads a rather lonely life in a suspect social position.⁹

7 *Lucky Peer*, chapter 2.

8 *Ibid.*, chapter 3.

9 The ambivalent social status of actors – and even more so actresses – during H.C. Andersen's lifetime is often mirrored in his work, most prominently in *Only a Fiddler*.

These ambiguities form spaces in which the lucky boy Peer and the theatre world's ambivalent realities gradually grow closer together. Stage and life merge into one; Peer's existence becomes somehow intrinsically connected with his performative work. Andersen turns the world of theatre into a theatrical world by refusing to restrict the theatre to the actual buildings. Thus, he offers his protagonist a true Shakespearean mode of existence as described by the melancholic Jacques in the second act of the wonderful comedy *As You Like It*: »All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts.«¹⁰

Andersen takes Shakespeare's comedy *As You Like It* seriously. Theatre becomes reality and reality becomes theatre. One of the most striking examples can be found in chapter 9 of *Lucky Peer*, at the heart and the very centre of Andersen's novel: after having lost his voice Peer studies eagerly in the countryside, miles away from the capital (and thus miles away from the theatre). He is in his second year when he falls ill with a dangerous fever that symbolizes a ›rite de passage‹, a transformation, and at the same time reads like a stunning scene from the most famous of all Danish plays:

He sat down in the garden that stretched out to the meadow. It was evening, and there was moonlight. His cheeks burned; his blood was on fire; the air brought a delightful coolness. [...] Peer was soon in a state of half dreaming, looking out upon it all. The bushes seemed to have shapes of both humans and beasts; they stood motionless, while the mist rose like a great waving veil. Peer had seen something like this in a ballet at the theater, when elfin maidens were represented whirling and waying with veils of gauze; but here it was far more charming and more wonderful. A stage as large as this, no theater could have; none had so clear an air, so shining a moonlight. [...] He whirled about, as in the unforgettable vampire dance, but he didn't think of that; he really didn't think at all; he was completely overwhelmed by all the magnificent beauty he saw about him. [...] Flowering trees of gold and costly stones twined about the mighty blocks of marble; each flower was a brilliantly colored bird that sang with a human voice. It was like a choir of thousands and thousands of happy children. Was it heaven, or was it Elfin Hill?¹¹

The few acclaimed theatre stars (for example Johanne Luise Heiberg and Johan Christian Ryge) held a rather high position in society while the majority of actors and actresses, however, could hardly make a living of their stage career (RÄTHEL: 2016, chapter 5).

10 SHAKESPEARE: 1977, II, 7.

11 *Lucky Peer*, chapter 9.

»Var det Himlen eller var det Elverhøi?«¹² The boundaries between reality, dream, and theatre disappear. Everything seems to be in motion. »Var det himlen eller [...] Elverhøi?«¹³ The whole setting could be both *and* much more. Interestingly, this scene mirrors the one I mentioned earlier, the scene in which Peer – for the first time in his life – sees a ballet performance. Then, he couldn't differentiate between life and performance – and neither can he now, when coming of age. I want to argue that the theatricalisation of the so-called reality and, vice versa, the materialisation of the so-called performing arts offer the openings that allow Peer a range of possibilities, a freedom of action – simply an existence that questions the contemporary concepts of identity, desire and social structure. Peer climbs the social ladder; he leaves his assigned quarters and thereby the framework of options he would normally have. He becomes a celebrated theatre star and, based on the quality of his acting, so much more than the lucky underdog who made it. Thus, the theatricalised world or mode of existence facilitates otherness – otherness in the sense of disharmonies with benchmarks and common social norms.

Above all, Peer finds a language beyond the verbal:¹⁴ music becomes his mode of expression that does not stop at the unspeakable. Andersen's text is full of music, a chanted novel, in which Peer is constantly surrounded by melodies, singing voices, and instruments. The music proves to be especially essential in his relationship to the singing master. However one wants to interpret this connection, it is obvious that the two have established an intimacy that, on the one hand, derives from their joint work with music and, on the other hand, is the precondition for their artistic efforts.

Dreamers in the Night

Music and singing (or the lack of both) are also keys to Karen Blixen's story *The Dreamers*, published in 1934 as one of her *Seven Gothic Tales*. The narrative structure of *The Dreamers* is rather complicated. It starts with an atmospheric boat trip along the coastline from Lamu to Sansibar

¹² ANDERSEN: 2000, 48.

¹³ Ibid. *Elverhøj (Elvin Hill)*, a vaudeville by Johan Ludvig Heiberg and Friedrich Kuhlau, has ever since its opening night in 1828 been a clear favourite of the Royal Theatre's audience. With more than 1000 performances it holds the place as the most performed play in the history of the theatre.

¹⁴ On the (im-)possibilities of language in Andersen's fairy tales see: BŘEZINOVÁ: 2019, 46–52.

»[o]n a full-moon night of 1863.«¹⁵ Among the passengers are the Englishman Lincoln Forsner and the famous storyteller Mira Jama. We thus find the traditional setting of a tale: a group of people gathered around an old storyteller.¹⁶ Mira has become »too familiar with life«¹⁷ and is incapable of telling tales any more. Therefore, it is up to Lincoln to entertain. He talks about an incident that he claims happened some twenty years ago. While on a trip to Rome he befriended a German student of theology whom he later joined for a visit to a brothel. There he met the prostitute Olalla; Lincoln fell for her and they planned to get married. All seemed set, Lincoln left Rome for a few days to inform his family about the rather unusual decision. But when he returned he found Olalla had left without leaving any trace behind.

The pursuit of his bride-to-be eventually leads him to a hotel in the Swiss Alps where, coincidentally, he meets an old friend, Friedrich von Hohenemser, and his companion the Swedish Baron Guildenstern. Hohenemser and Guildenstern – not unlike Lincoln – each pursue a woman. We henceforth find Lincoln re-telling these stories of his two companions: Hohenemser has lost contact to a certain Madame Lola, a milliner and revolutionary spirit. This Madame Lola had caused an uprising against the authorities in Luzern, which Hohenemser supported. He was injured in the fights and Lola nursed him, but suddenly disappeared when he began to feel better. The Swedish Baron, however, had an encounter with a woman called Madame Rosalba, a widow he desperately wanted to seduce, but who had promised her husband on his deathbed to be faithful to him. The dead rival proves to be the ultimate challenge to this Swedish Don Giovanni. However, a woman passing through the room interrupts these stories within the story told in the Swiss Hotel. The moment she is out of sight, all three men seem to realise that she must be the woman each of them is looking for – only to learn that she has already left the building. Again. They set out to follow her through the snowy night over a steep mountain pass to find out who she really is – they need her identity confirmed. When they finally reach her after a wild pursuit the woman denies the answer to their repeated question »Who are you?« As she cannot shake them off, she jumps into the night. The men, however, believe that

15 BLIXEN: 196I, 271.

16 SELBOE: 2008, 17.

17 BLIXEN: 196I, 274.

she spreads her wings and flies – and lands badly injured on a cliff. Out of nowhere a familiar face appears: the Jew Marcus Coccozza – a figure all of the three men had seen before as he was following Olalla as well as Lola and Rosalba. Coccozza takes them to a monastery nearby and while the injured woman rests unconsciously on a bed, the Jew reveals who she *really* is: the famous opera singer Pellegrina Leoni who everyone believed was dead. Pellegrina was injured during a performance of Mozart's *Don Giovanni*. The theatre building had caught fire and she was only just saved. Blixen especially notes the moment in the opera when Pellegrina is interrupted. It is when Donna Anna begins the second-act recitative in which she suggests to her fiancé Ottavio that they still have a great deal of suffering to endure before they can enjoy their married life. The implications would seem to be that Pellegrina must pass through the fire which breaks out in the theatre before she can be truly happy.¹⁸

After that incident she had lost her voice. As she could no longer carry out her profession, her passion, and had seemingly lost her way of being in the world, she decided to transform the world into the stage she had lost. No longer would she be just *one* person, but – like the actress she had been – she sets out to be many. Unrecognized. A migrating bird. Finally, the woman – Pellegrina Leoni – awakens. She finishes the aria from Mozart's opera, which she had sung during the fire and then dies in the arms of the Jew. With that we are back on the boat with Lincoln, Mira and a lot more to dream of.

Grained Voices

As opposed to *Lucky Peer*, the theatre elements come in quite late during the story. It is only towards the end that we learn about the fate of the famous opera singer and her career. But in his description of Pellegrina's stage life and presence, Blixen lets Marcus Coccozza hint at pretty much the same topics as Andersen does in *Lucky Peer*. Pellegrina has a poor background; the Jew himself discovers her in a small theatre, enchanted by her voice. She becomes the biggest opera star of her time, or, rather, Coccozza turns her into a famous diva. Pellegrina fills the characters she is playing with life; they become flesh and blood on stage. Like Peer, she is married to her artistic life (though Blixen does not deny her occasional

¹⁸ LANGBAUM: 1964, 99.

extramarital affairs), and the Jew is her only real friend. An obvious parallel to Peer's relation with the singing master who, after all, turns out to be Jewish as well.

Very similar to Peer, Pellegrina's voice becomes the central element of the story, *the* theatrical instrument per se. It is a tool that changes not only the person singing or the character presented, but also the audience, the listener, the witness. Marcus' first impression of Pellegrina highlights that in a very moving way:

I was [...] bored to death. I might very well then have died from boredom, had I not happened to hear, upon a small theater stage of Venice, Pellegrina Leoni, who was then sixteen years old. Then I understood the meaning of heaven and earth, of the stars, life and death, and eternity. She took you out to walk in a rose garden, filled with nightingales, and then, the moment she wanted to, she rose and lifted you with her, higher than the moon. Had you ever been frightened of anything, miserable creature that you were, she made you feel as safe, above the abyss, as in your own chair. [...] Your heart would melt at the sound of her voice, till you thought: This is too much; the sweetness is killing me, and I cannot stand it. And then you found yourself on your knees, weeping over the unbelievable love and generosity of the Lord God, who had given you such a world as this. It was all a great miracle.¹⁹

The special mode of operation this voice is capable of, the response it evokes – and this again is another similarity to Peer's performances – can probably be best described with what the French philosopher Roland Barthes calls »the grain of the voice.«²⁰ Barthes outlines that there are certain voices and vocal performances that may not be technically perfect, but which through the amalgamation of music and body, of voice and language affect the audience physically as well as emotionally. Both Pellegrina's and Peer's singing transfix the listener and evoke corporeal reactions; their »grained voices« reassure and constitute the subject hearing it.²¹ The audience gets sensually involved in these performances by raptly listening to *la voix* and thus being recognized by the singers: loving a voice is a voice loving you.²² In this way, Andersen and Blixen highlight the vocal presence of their protagonists as key in the relationship to the audience (and the reader). The moment the voices break, the stage is lost. In Peer's case it is only temporarily. Pellegrina, however, loses her magi-

19 BLIXEN: 1961, 331–332.

20 BARTHES: 1977.

21 Ibid., 179.

22 KOESTENBAUM: 1993, 32–33.

cal voice in the fire; she is singing when the whole theatre building collapses. After that, she never returns to the theatre, as her voice proves to be permanently gone.

Then again, this loss is the start of a new theatrical mode. Pellegrina disappears from sight; she chooses to explore life as an unknown individual. In a drastic move she fakes her own death. Marcus organizes a grand funeral and is the only person who is let in on her secret. Pellegrina's parting sets her free to lead a theatrical life beyond the stage. I already investigated this element of freedom in Andersen's novel. In other words: the stage is not the limit for Pellegrina anymore; the theatrical experience, the performative existence expands. She seemingly lives her life as if it was an opera – or rather many operas. Blixen tells that transformation, Pellegrina's ›rite de passage‹, very much like Andersen does – only the other way around. Peer's feverish dream nearly kills him, but afterwards his career picks up pace. Pellegrina, however, starts her passage from the other direction. She is the star of the opera world when the fire breaks out during which she is severely injured. For weeks, she lingers between life and death, but finally comes back confiding in Marcus: »She had done with death. Dead tired, she had risen, in a way, from the dead. On that afternoon, for the first time, she wanted me to talk to her.«²³ Her ›resurrection‹ does not bring her back on stage though. On the contrary, it is a turning point after which she leaves the theatre (building) behind.

Peer's return to life after the fever marks the beginning of his stage fame. It is described as a maturation. Peer sees his profession in a new light; he is able to form and mould characters that are full of life, depth and diversity. The same can be said about Pellegrina, only that she chooses a stage far bigger than the Copenhagen theatre. She explains her intentions to Marcus:

I shall go away and be someone else: a woman who makes lace in the town, or who teaches children to read, or a lady travelling to Jerusalem to pray at the Holy Sepulcher. There are many that I can be. [...] I will not be one person again, Marcus, I will be always many persons from now.²⁴

There is hardly a better way to paraphrase Shakespeare's »All the world's a stage«. Blixen, not unlike Andersen, links the performing arts in her tale to questions of identity, masquerade and desire: Pellegrina is Ollala

23 Blixen: 1961, 342.

24 Ibid., 345.

who is Lola who is Rosalba who is Pellegrina. The theatrical mode offers multiple personalities, an unlimited range of robes and attire beyond the stage that mirror the romantic concept of art and the artist. With this perspective, Pellegrina resembles »a charlatan, a masked player, and [is] thus highly unreliable from the bourgeois point of view.«²⁵ Pellegrina, an actress set out to conquer the world, does not aim to mirror reality; she rather seeks to transform or re-create it by shattering the fourth wall dividing stage and audience. Blixen opens a space that seems to break with traditional concepts of identity and she offers her protagonist a new language – a way of communicating through melodies. In his brilliant study on Blixen's authorship, Langbaum labels Pellegrina as »the spirit of music let loose into life,«²⁶ underlining the importance of the musical elements.

From Score to Tremor

Both Andersen and Blixen mark voices as key and music as the leading motif in each works. Interestingly, this motif is not limited to opera or singing – the musical elements extend the written (con-)text; at times, the melodies take over. At one point it seems that Beethoven steers Andersen's novel; his symphony seizes the text and its characters:

One evening, Beethoven's »Pastoral« Symphony was given by a great orchestra in the big public music hall. It was the andante movement, »the scene by the brook,« that particularly, and with a strange power, stirred and excited our young friend. It carried him into the living, fresh woods; the lark and the nightingale rejoiced, and the cuckoo sang there. What beauty of nature; what a well spring of refreshment there was! From this hour he knew within himself that it was the picturesque music, in which nature was reflected and the emotions of human hearts were set forth, that struck deepest into his soul.²⁷

I find it striking that the music is not only a force that sets the imagination into motion, but also, as Andersen describes it, a performative vehicle to express emotions, a way of existing, of sharing something without words. Andersen takes the title of this Beethoven's sixth symphony seriously – *Pastoral symphony*. [...] *More an expression of feeling than a painting*²⁸ – and weaves it into his work. He especially highlights the second movement of the symphony, titled *The scene by the brook*. This

25 JOHANESSON: 1961, 76.

26 LANGBAUM: 1964, 101.

27 *Lucky Peer*, chapter II.

28 This title was chosen by Beethoven to be printed on the score.

dramatic formation, after all Beethoven calls the movement a *scene*,²⁹ underlines Andersen's theatrical *modus operandi*: the music in *Lucky Peer* is not the illustrating score to the young underdog's fabulous advancement, it rather adds an extra layer to the written text. It narrates complex interactions between the characters, maybe even allows them to take place. For example, the music-dramatic experience of the Beethoven scene creates an atmosphere that marks the starting point for the (religious) coming-out of the singing master who tells Peer that he is a Jew.

»Jew?« said Peer. »Are you a Jew?«

»Did you not know that? How strange that we two should not have spoken of it before today!«

Mother and Grandmother knew nothing about it, either; they had never thought anything about it, but always had known that the singing master was an honorable, wonderful man. It was through God's guidance that Peer had met him on his way; next to our Lord he owed him all his good fortune.³⁰

This religious coming out is neither narrated as a surprise nor a sensation. The singing master himself points out how ›strange‹ it seems that this subject has never been *spoken* of. It is noteworthy that this apparently important topic is dealt with very concisely and unexcitedly in the dialogue between the two men, indicating that the singing master's otherness must have been subject to other forms of communication. I want to argue that here Andersen underlines the possibilities of performative communication as symbolized by Beethoven's symphony. Yet again, the music does not illustrate the spoken word, it rather precedes, maybe even facilitates the dialogue. This pattern continues when Peer's mother ›reveals‹ her secret by admitting that the singing master has been the driving force behind Peer's entire education:

And now the mother divulged a secret that she had carried faithfully a few days only and that, under the pledge of secrecy, had been told her by the merchant's wife. The singing master must never know that this was revealed; it was he who had paid for Peer's support and education at Herr Gabriel's. From the evening when, at the merchant's house, he had heard Peer sing the ballet Samson, he alone had been his real friend and benefactor, but in secret.³¹

29 Beethoven's sixth symphony indeed explores unfamiliar grounds. Grove even calls it his first attempt at ›Programme-music‹, linking this piece to later works by Richard Wagner (GROVE: 1962, 187); a parallel that can also be observed in Andersen's novel.

30 *Lucky Peer*, chapter II.

31 *Ibid.*

The scene by the brook – a religious confession, a revealed secret that needs to be kept quiet: Beethoven's symphony qualifies as more than ›simply‹ music; it initiates a process of difference, it facilitates melodious (dis-)harmonies and thus makes room for multiple perspectives and ambiguous encounters. The entire relationship between Peer and the singing master is grounded in and shaped by music. Roland Schmenner has pointed out the close links between Goethe's *Wahlverwandtschaften* [Elective Affinities] and Beethoven's *Pastorale*.³² Following this idea, I want to argue that Peer and the singing master can meet – *kindred by choice*³³ – within this music-theatrical space which offers a temporary safe haven – in other words: a room of possibilities framed by music. And Beethoven does not remain their only host. Also worthy of note is the prominent position that Wagner's *Lohengrin* occupies in Peer's life.

The choice made was Lohengrin, the young mysterious knight who, in the boat drawn by the swan, glides over the river Scheldt to fight for Elsa of Brabant. Who had ever sung and acted so well the first song of the meeting, the love song in the bridal chamber, and the song of farewell when the Holy Grail's white dove hovers about the young knight who came, conquered, and vanished?³⁴

Lohengrin, of course, mirrors Peer's own fate, the lucky boy who came, conquered, and vanished. The opera anticipates his grand finale in two ways: for the very first time, he comes in contact with »the music of the future«³⁵ – Wagner. It is an influence that proves decisive for Peer's own creation *Aladdin*. But it also hints at Peer's sudden death, his disappearing act after the first night and, yet again, marks his life as theatricalised. Peer's identification with the Lohengrin-character is transferred into his being.³⁶ Hereby, Wagner's music becomes a further host that offers Peer an open music-theatrical space: »*Lohengrin* means escape, dream, story, swans, women, disappearing and reappearing men, rage, marriage, perfection, purity – and the silence in [the] body when these emotions storm in.«³⁷ Following Koestenbaum's interpretation we can hardly ignore the

32 SCHMENNER: 1998, 142.

33 *Kindred by choice* is another translation of Goethe's *Wahlverwandtschaften*.

34 *Lucky Peer*, chapter 15.

35 Ibid.

36 GRAGE: 2009, 217.

37 KOESTENBAUM: 1993, 41.

power of the musical elements in Andersen's novel. His text generates a ›queer tremor‹ – a noisy-melodious, performative (dis-)placement, a non-verbal transformation that shakes Peer, his environment, the audience, and surely the reader.

Music and performance also seem to explain Pellegrina and allegedly help trace her identity. As it turns out, Pellegrina's existence is shaped by music and expressed solely through it. Her relationship with the Jew Marcus Coccozza starts with her singing – in that small theatre somewhere unknown – and it ends with a final (?) melody from her bruised lips. On her deathbed she rises, once again, to finish the interrupted aria from *Don Giovanni* with Marcus as the director by her side:

»I shall sing to you now, and, I hope, to your satisfaction. [...] Nay, but I am really a little nervous tonight,« she said. »What scene is it, Marcus?«
 »My little star,« said he, »be not nervous at all. It is sure to go well with you tonight. It is the second act of *Don Giovanni*; it is the letter air. It begins now with your recitative, *Crudele? Ah nò, mio bene! Troppo mi spiace allontanarti un ben che lungamente la nostr' alma desia.*«
 She drew a deep sigh and repeated his words: »*Crudele? Ah nò, mio bene! Troppo mi spiace allontanarti un ben che lungamente la nostr' alma desia.*«
 As she spoke these words of the old opera a wave of deep dark color, like that of a bride, like that in the face of the old Jew, washed over her white and bruised face.³⁸

Marcus and Pellegrina meet in the music, in a language of their own – not Italian but a sung aria – in a space beyond words that establishes a specific way of communicating and revealing. That (musical) space creates a home for these two migrating birds. The Jew, the eternal wanderer, and the opera diva, also a wanderer with a multitude of identities, find shelter in the melodies. Two outcasts, two heroes meet and are allowed an existence in the theatricalised world in which music becomes their other language or, rather, their language of otherness.

In this, Pellegrina's final scene, Blixen also highlights the performative connections of body and music. When theatre becomes reality, a body can become an instrument, a resounding room, and an artistic temple:

Suddenly [Pellegrina's] face broke, as the night-old ice on a pool was broken up when, as a boy, I threw a stone into it. It became like a constellation of stars, quivering in the universe. A rain of tears sprang from her eyes and bathed it all. Her whole body vibrated under her passion like the string of an instrument. [...] Like a soldier to the call, or a war horse to the blast of the trumpet,

³⁸ BLIXEN: 196I, 35I.

she collected herself at his words. [...] A strange sound, like the distant roar of a great animal, came from her breast. Slowly the flames in her face sank, and an ashen gray covered it instead. Her body fell back, stretched itself out and lay quite still, and she was dead.³⁹

Pellegrina becomes an instrument and a wild animal, her body a passionate vibrato that resembles the ›queer tremor‹ in Andersen's novel. Peer's and Pellegrina's grained voices translate into grained bodies and grained identities that interact with the settings of both novels. They chafe these bodies at the social rules and restrictions and thus produce not only abrasions but also possibilities of otherness.

Unmasking the Unmasked?

It seems, however, that the freedom theatre offers – and which I have been praising passionately – comes with a price tag. It proves to be quite costly, as both protagonists pay with their lives; they die performing Aladdin and Donna Anna respectively. Is this what theatre has to offer its heroes – a sudden and untimely death?

I have wondered how the open spaces offered within the theatricalised world are framed with limitations, as both Andersen and Blixen apparently link them to certain requirements and preconditions. Apparently, the open spaces of freedom are valid only temporarily before they become too dangerous. One could argue that as long as the representations of different ways of being are restricted to the stage, the actual theatre building, there is always the option of returning to the starting position: a performance will end, the actors and actresses will get out of character. It seems as if the theatre is a safe place to witness variations and get lost in unknown territory as long as it is limited to a certain time and a specific space. But both Peer and Pellegrina shatter this agreement. They refuse these limitations and break free from the performative contract. As a consequence, they cannot be pushed back into ›themselves‹, into a ›clear‹ identity, into a civic existence. And therefore, inevitably, they have to die. At first sight, their deaths are neither told nor received as tragedies. They appear, rather, as the climax to their careers, artful in themselves. Andersen composes Peer's final bow as a perfect fifth act – maybe too perfect:

39 BLIXEN: 196I, 35I–352.

Dead in the moment of triumph, like Sophocles at the Olympian games, like Thorvaldsen in the theater during Beethoven's symphony. [...] [H]is days here were ended, ended without pain, ended in an earthly triumph, in the fulfilment of his mission on earth. Lucky Peer! More fortunate than millions!⁴⁰

The audience is clearly pleased both by the artistic contribution and even more so the tragic setting of Peer's passing. Peer is successful in virtually everything he does. He is even great at dying (and therefore counted among the immortal artists?). Frank Hugus has shown that the conclusion to *Lucky Peer* »stands as one of the most brilliantly ironic endings that the author ever wrote.«⁴¹ Taking into account that ironic idealisation of the genius Peer – picture perfect until the very end – his grand finale can easily be read as another of his unforgettable performances. That he dies performing can also mean that he performs dying, offering the audience/readers what they have been dreaming of: an immortal performance, a perfect fifth act, an artist that (no longer) penetrates the boundaries between ›play‹ and ›reality‹. An identification, a (de-)mystification, a (de-)theatricalisation.

The same can be said about Pellegrina: she delivers the long-awaited end of the aria and thereby confirms her identity, which the audience (the pursuing men as well as the reader) has failed to figure out throughout the tale. Various interpretations of Blixen's *The Dreamers* have stressed that aspect poignantly. Johannesson as well as Bronfen point out that Lincoln's repeated question »Who are you?« causes her death. It sends Pellegrina into the stormy night, forces her to jump from the cliff and brings her to the confession/revelation in the monastery. This last act of Pellegrina's adventure – and Blixen presents it, in effect, as a final scene in a ballet⁴² – is her deadly unmasking.⁴³ Tone Selboe also highlights the unmasking as essential and shows that it is possible (maybe even über-obvious) to read Blixen's tale with a Freudian perspective of dreams as wish fulfilment.⁴⁴ Lincoln himself emphasises the dream-like character of his story and indeed all his dreams seem to come true in the narrative (performative) process: he finds love, loses the woman he adores, only to

40 *Lucky Peer*, chapter 18.

41 HUGUS: 1999, 538.

42 JOHANNESON: 1961, 78.

43 BRONFEN: 1986, 60.

44 SELBOE: 1996, 82.

retrieve her in the end. Thus, Pellegrina's unmasking becomes his ultimate desire and pleasure.

However, I must admit that I find it difficult to agree with these interpretations as they all believe Marcus' version to be true and, as a consequence, follow the men on the hunt for Pellegrina's genuine identity; they happily comply with the desire to find truth, clarity and order. But the attempt to recount Blixen's tales must fail in general as she hardly ever provides a narrative authority.⁴⁵ Surely, Marcus appears to give *the* explanation to all the flip-flopping and, seemingly, offers a category in which the now unmasked Pellegrina can be fitted. No doubt, it is tempting to find the wise Jew trustworthy (wise Jews always are!) and Pellegrina's final performance deeply moving (who could resist another dying diva?). But does Marcus actually deliver – after all the changing identities – an authentic identification and thereby the narrative salvation?

I discussed earlier how Blixen merges ›reality‹ and ›theatre‹ and thus produces an open space that facilitates possibilities of otherness. I doubt that all the openings and possibilities are meant to serve an old man's fantasy (or rather old men's fantasies), Pellegrina's unmasking can hardly be considered the taming of the shrew. I suggest taking into account the possibility that we might be fooled by our desire to reveal the truth behind the shifting identities, and thus I am growing fond of the idea of asking Freud (and his companions) to leave the scene. A dead opera diva may seem tempting – but has Pellegrina not died before, has there not been another arranged funeral? And don't we hear multiple *Echoes* of her, not least in a story with the same name – Pellegrina's (narrative) resurrection that Blixen celebrates in her *Last Tales*?⁴⁶ Thus, Pellegrina's dying can also be read as another great performance of hers, not unlike Peer's grand finale. She is no »fallen angel«,⁴⁷ but rather the director of a magnificent opera performance.

I want to argue that the narrative ambiguities in *The Dreamers* and *Lucky Peer* offer a theatrical perspective to both its protagonists and its readers. As I have shown, Pellegrina as well as Peer offer a multitude of

45 NEUMANN: 2008, 39.

46 *Echoes* was published in 1957 as part of Blixen's *Last Tales*. In this story we meet a character with the name Pellegrina, an opera diva teaching young singers in the countryside.

47 ENGBERG: 2000, 172.

identities, melodies and desires. The attempt to unmask them must fail, as they have never been masked. Instead, we are taking on a true Shakespearean adventure in which theatre, dreams and (our) wishful thinking collide. This collision causes a spatial (de-)formation that appears exposed to new horizons and (dis-)harmonies – in other words: open to possibilities of otherness.

Bibliography

Primary Sources

- ANDERSEN, Hans Christian: *Lucky Peer*. Translated by Jens Hersholt. http://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/LuckyPeer_e.html [17.06.2019].
- ANDERSEN, Hans Christian: *Lykke-Peer*. Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2000.
- Blixen, Karen (Isak Dinesen): »The Dreamers«. In: Blixen, Karen (Isak Dinesen): *Seven Gothic Tales*. New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1961, 271–355.
- SHAKESPEARE, William: »As you like it«. In: *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Abbey Library, 1977, 220–244.

Secondary Sources

- BARTHES, Roland: »The Grain of the Voice«. In: BARTHES, Roland: *Image – Music – Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977, 179–189.
- BŘEZINOVÁ, Helena: »A Community Incommunicado. On Troubled Communication in Hans Christian Andersen's Fairy Tales«. In: Bom, Anne Klara, Jacob Bøggild and Johs. Nørregaard Frandsen (eds.): *Hans Christian Andersen and Community*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2019, 35–56.
- BRONFEN, Elizabeth: »Scheherazade sah den Morgen dämmern und schwieg diskret: Zu der Beziehung zwischen Erzählen und Tod in den Geschichten von Isak Dinesen (Karen Blixen)«. In: *Skandinavistik* 16 (1986), 48–62.
- DE MYLIUS, Johan: »Hans Christian Andersen and the Music World«. In: Rossel, Sven Hakon (ed.): *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*. Amsterdam et. al.: Rodopi 1996, 176–208.
- ENGBERG, Charlotte: *Billedets ekko. Om Karen Blixens fortællinger*. Copenhagen: Gyldendal, 2000.
- GRAGE, Joachim: »Zukunftspoese – Zukunftsmusik. Hans Christian Andersen und Richard Wagner«. In: Müller-Wille, Klaus (ed.): *Hans Christian Andersen und die Heterogenität der Moderne*. Tübingen, Basel: Francke, 2009, 215–230.
- GROVE, George: *Beethoven and His Nine Symphonies*. New York: Dover, 1962.
- HUGUS, Frank: »The Ironic Inevitability of Death – Hans Christian Andersen's *Lykke-Peer*«. In: de Mylius, Johan et al. (eds.): *Hans Christian Andersen – A Poet in Time. Papers from the Second International Hans Christian Andersen Conference, 29 July to 2 August 1996*. Odense: Odense University Press, 1999, 527–540.

- JOHANNESON, Eric O.: *The world of Isak Dinesen*. Seattle: University of Washington Press, 1961.
- KOESTENBAUM, Wayne: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. London: Poseidon Press, 1993.
- LANGBAUM, Robert: *The gayety of vision. A study in Isak Dinesen's art*. London: Chatto & Windus, 1964.
- NEUMANN, Gerhard: »Anecdotes of Destiny. Zur Struktur von Karen Blixens Novellistik«. In: Peetz, Heike, Stefanie von Schnurbein, and Kirsten Wechsel (eds.): *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2008, 29–57.
- RÄTHEL, Clemens: *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2016.
- SCHMENNEN, Roland: *Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*. Kassel: Bärenreiter, 1998.
- SELBOE, Tone: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*. Odense: Odense universitetsforlag, 1996.
- SELBOE, Tone: »The Infallible Rule of the Irregular. Time and Narrative in Karen Blixen's Tales«. In: Peetz, Heike, Stefanie von Schnurbein, and Kirsten Wechsel (eds.): *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2008, 13–27.
- WECHSEL, Kirsten: »Für einen Dramatiker von zu weiblicher Natur – Hans Christian Andersen als dänischer Theaterdichter«. In: Blume, Svenja, and Sebastian Kürschner (eds.): *Hans Christian Andersen zum 200. Geburtstag: »Mein Leben ist ein schönes Märchen, so reich und glücklich!«* Hamburg: Dr. Kovač, 2005, 115–130.

KLAUS MÜLLER-WILLE
Buchstabentheater. Zum Konzept
einer modernen jüdischen Poetik in
Meïr Aron Goldschmidts *Avrohmche Nattergal* (1871)*

I. Von jüdischen Themen und jüdischer Poetik
in der dänischen Literatur

Gerade angesichts des Desiderats einer europäisch-jüdischen Literaturgeschichte fällt auf, dass sich die skandinavistische Forschung lange Zeit nicht mit dem zentralen Thema von Juden und Judentum in Texten jüdischer und nicht-jüdischer Autoren beschäftigt hat.¹ Dies hat sich – zumindest, was die dänische Literatur angeht, – im letzten Jahrzehnt zum Glück markant geändert. So liegt mit Mogens Brøndsteds posthum erschienenem Arbeitsbuch *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur* [Ahasverus. Jüdische Elemente in der dänischen Literatur] ein ungemein hilfreicher historischer Abriss vor, der allein aufgrund der Fülle der recherchierten Texte verdeutlicht, dass das mangelnde Interesse der Forschung keineswegs auf die Randständigkeit der Thematik zurückgeführt werden kann.² In seiner Arbeit hätte Brøndsted schon auf eine ganze Reihe von Vorstudien verweisen können. In einer wichtigen Anthologie zur dänisch-jüdischen Kunst veröffentlicht Niels Peder Jørgensen schon 1999 einen Artikel, der eine kleine Geschichte jüdischer Rollen in dänischsprachigen Dramen entwirft.³ Gewichtiger ist Tine Bachs fünf Jahre später erschienene Dissertation zu Texten dänisch-jüdischer Autoren, die sie aus einem identitätstheoretischen Blickwinkel zu beleuchten versucht.⁴ Ebenfalls im ersten Jahrzehnt dieses Jahrtausends publiziert Stefanie von Schnurbein drei Aufsätze, in denen sie die außerordentliche

* Erstveröffentlichung: MÜLLER-WILLE, Klaus: »Buchstabentheater. Zum Konzept einer modernen jüdischen Poetik in Meïr Aron Goldschmidts *Avrohmche Nattergal* (1871)«. In: *Orbis Litterarum* 68:5 (2013), 411–441.

1 Zum Desiderat einer jüdisch-europäischen Literaturgeschichte vgl. den Sammelband von Breysach u. Battegay: 2008.

2 Vgl. BRØNDSTED: 2007.

3 Vgl. JØRGENSEN: 1999.

4 Vgl. BACH: 2004.

Relevanz der Thematik für prominente Autoren des dänischen Realismus herauszuarbeiten versucht.⁵

Neben den genannten Studien, die umfassendere Darstellungen bieten, liegt natürlich eine Vielzahl von Einzelstudien vor, in denen unterschiedliche Aspekte der literarischen Darstellungen von Juden und Judentum im Rahmen von Einzelanalysen behandelt wurden. Dies trifft in besonderer Weise auf Texte von zwei der in diesem Aufsatz behandelten Autoren zu. So ist in Studien zu Texten Meïr Aron Goldschmidts selbstverständlich immer wieder auf die religiösen, sozialen und identitätstheoretischen Überlegungen Bezug genommen worden, die dieser mit der Frage nach dem Jüdischen verknüpft.⁶ Besonderen Raum nahm dabei sicherlich sein veröffentlichter Roman *En Jøde* [Ein Jude] ein, in dem der Zusammenhang zwischen Religion und Identität ja indirekt schon durch den Titel aufgeworfen wird.⁷ Auch in der Brandes-Forschung hat man sich schon früh mit dessen durch markante Widersprüche geprägter Auseinandersetzung mit dem Judentum beschäftigt.⁸

Selbstverständlich kann der Forschungsstand hier nur grob skizziert werden. Angesichts der Heterogenität der in einzelnen Studien verfolgten Ansätze ist es auch schwer, generelle Aussagen über die Beschaffenheit der Untersuchungen zu treffen. Dennoch fällt auf, dass sich die meisten Studien auf thematischen Lektüren abstützen und dass die untersuchten literarischen Beispiele quasi als historische oder religionshistorische Quellen verwendet werden, die Zeugnis über Prozesse der Ausgrenzung, Assimilation oder Akkulturation und über entsprechende Identitätskonzepte liefern sollen. Bei der entsprechenden Frage, wie das Jüdische in den jeweiligen Texten inszeniert wird oder welche Rolle als jüdisch gekennzeichnete Aktanten oder Räume spielen, spielt die allzu oft ins Feld geführte ›Herkunft‹ der Autoren eigentlich keine Rolle. Methodologisch gibt es somit auch keinen Grund bei derartigen Analysen zwischen Tex-

5 Vgl. SCHNURBEIN: 2004; dies.: 2006; dies.: 2007.

6 Vgl. BRÖNDSTED: 1965; ders.: 1967; OBER: 1976; KRUSE-BLINKENBERG: 1998; OBER: 2001; BEHSCHNITT: 2008.

7 Vgl. GREENE-GANZTBERG: 1980; KRUSE-BLINKENBERG: 1987; OBER: 1991a; ders.: 1991b; KRUSE-BLINKENBERG: 2000; VAN SUNTUM: 2001.

8 Damit sind selbstverständlich weniger antisemitische Pamphlete gemeint, in denen Brandes als jüdischer Denker verunglimpft wird (vgl. etwa SIMONSEN: 1913), als ernstzunehmende Untersuchung seines komplexen Verhältnisses zum Judentum. Vgl. etwa NATHANSEN: 1929; BAY: 1982; HVIDT: 1988; CLAUSEN: 1994.

ten jüdischer und nicht-jüdischer Autoren zu trennen. Ja, aus guten Gründen hat man sogar bewusst davon abgesehen, die wie auch immer gearteten Eigenheiten eines jüdischen Schreibens zu untersuchen.⁹

Wenn im Folgenden dennoch die Rede von einer ›jüdischen Poetik‹ sein wird, so ist dies allein auf den Wunsch zurückzuführen, den genuin ästhetischen Herausforderungen der Texte gerecht zu werden. Dabei geht es natürlich keineswegs darum, in ein essentialistisches Denken zurückzufallen und generelle Wesenszüge jüdischen Schreibens zu benennen, die biographisch an die Sozialisation oder im schlimmsten Fall sogar an die bloße Geburt der Autoren geknüpft werden. Ganz im Gegenteil ist mir daran gelegen, die singuläre Poetik zu rekonstruieren, die Meir Aron Goldschmidt in einem spezifischen Einzeltext in einem konkreten Dialog mit anderen dänischen Autoren entwickelt, die wiederum in einer konkreten Relation zu einem besonderen lokalhistorischen ästhetischen Kontext stehen. Da die entsprechenden poetologischen Fragestellungen allerdings von Goldschmidt sehr bewusst mit der Diskussion um eine spezifische Tradition einer schriftfixierten jüdischen Hermeneutik verknüpft werden, bietet es sich meines Erachtens an, in diesem Fall an der Bezeichnung einer genuin jüdischen Poetik festzuhalten.

II. Brandes – Goldschmidt – Hertz

Auch wenn sich dieser Aufsatz – wie im Titel signalisiert – im Wesentlichen auf die Interpretation eines Textes abstützen wird, werden Arbeiten dreier dänischer Autoren behandelt, die – obwohl sie eine gänzlich unterschiedliche Haltung gegenüber ihrer sogenannten ›Herkunft‹ einnehmen – gemeinhin als prominente Stellvertreter einer ›jüdisch-dänischen Literatur‹ bezeichnet werden. Stützt man sich auf die vorliegende Forschung ab, dann könnten diese drei Autoren möglicherweise als typische Vertreter ihrer jeweiligen Generation bezeichnet werden. Henrik Hertz, der sich 1832 taufen ließ und in dessen literarischen Schriften sich zumindest keine *expliziten* Auseinandersetzungen mit den Themen ›Juden und Judentum‹ finden lassen, wird häufig mit der scheinbar konfliktlosen Assimilation dänischer Juden in Verbindung gebracht, die den Zeitraum des

9 Selbstverständlich kann in diesem Zusammenhang nicht auf die breite Forschungsdebatte zum Begriff der ›jüdischen Literatur‹ eingegangen werden. Ich begnüge mich stellvertretend auf die Überblicksdarstellung von Andreas Kilcher hinzuweisen, die Möglichkeiten und Risiken der Begriffsverwendung umreißt. Vgl. KILCHER: 2000.

dänischen ›Guldalder‹ kennzeichne. Dagegen zeugen die Texte von Meir Aron Goldschmidt, der sich mit der Behandlung von explizit jüdischen Themen einen Namen macht, von dem Bemühen, das allzu freundliche Bild von der toleranten dänischen Biedermeierkultur kritisch zu hinterfragen und sich gegen den Assimilationsdruck zur Wehr zu setzen. Im Gegensatz zu Goldschmidt wiederum wurde Georg Brandes ein durch und durch ambivalentes Verhältnis zum Judentum attestiert. Denn auch wenn sich Brandes als progressiver atheistischer Denker angesichts antisemitischer Anfeindungen mehrfach und mit Vehemenz dagegen wehrte, als jüdischer Autor wahrgenommen zu werden, zeugen seine Schriften wie sein Briefwechsel von einer fortdauernden Auseinandersetzung mit der Frage nach einer modernen jüdischen Identität.

Die Argumentation dieses Aufsatzes läuft auf die These hinaus, dass Goldschmidt sich in seiner späten Erzählung *Avrohmche Nattergal* mit zwei Texten von Brandes und Hertz auseinandersetzt. Erst in Relation zu diesen beiden Texten können die subtilen poetologischen Reflexionen der Novelle deutlich gemacht werden, die Goldschmidt sozusagen in einem Dialog mit Brandes und Hertz entwickelt.

Um diese These zu entfalten, werde ich zunächst auf einen 1869 von Brandes publizierten Essay eingehen, in dem dieser nicht nur Goldschmidts Novellistik einer grundlegenden Kritik unterzieht, sondern auch ausführlich auf unterschiedliche Konzepte einer jüdischen Literatur eingeht. Meines Erachtens reagiert Goldschmidt mit seiner zwei Jahre später veröffentlichten Novelle direkt auf Brandes' Argumentation. Dabei dreht sich eine der entscheidenden Sequenzen der Erzählung nicht von ungefähr um ein Drama von Hertz. Der Bezug zu Texten von Hertz wird nämlich schon in Brandes' Essay verwendet, um unterschiedliche Formen des jüdischen Schreibens voneinander abzugrenzen. Goldschmidt – so lautet schließlich die zentrale These dieses Artikels – nutzt die Auseinandersetzung mit Hertz' Drama, um eine subtile Gegenthese zu Brandes' Position zu formulieren.

III. »Eine Feder, eine ungeheure Schreibfeder« – Brandes und Goldschmidts Stil

Brandes' Essay geht in eine ganze Reihe ähnlicher Texte ein, in denen sich Brandes kritisch mit Vertretern der Literatur des dänischen ›Guldalder‹ – also den Vertretern von dänischer Romantik und Biedermeier –

auseinandersetzt. Dieser Kontext ist wichtig, da die Frage nach einer modernen dänischen Literatur auch die konkrete Auseinandersetzung mit Goldschmidts Schreiben überlagert.

Schon von Anfang an wird die ambivalente Haltung deutlich, die Brandes gegenüber Goldschmidt einnimmt. So präsentiert er Goldschmidt zwar als *den* Stilisten der dänischen Literatur, der nicht nur durch eine perfekte Sprachbeherrschung, sondern auch durch seinen indirekten Schreibstil – einem konsequenten Schreiben zwischen den Zeilen – auszeichne. Im gleichen Atemzug aber schlägt diese Würdigung in eine massive Kritik um. Bei Goldschmidt verschwinde der Autor hinter seinem Stil – seine Schriften seien inhaltsschwach, konsequent würden Nichtigkeiten aufgeblasen. Mit Rückgriff auf die Etymologie des Begriffs ›Stil‹ fasst Brandes seine Beobachtungen folgendermaßen zusammen:

Naar man paa Frastand iagttager ham, ser man først en Pen, en uhyre Fjerpen, og bag den, i Ly af den, opdager man et Menneske, som, da det er betydeligt mindre end Pennen, staar ganske dækket af den.¹⁰

[Wenn man ihn aus einem Abstand betrachtet, sieht man erst eine Feder, eine ungeheuerliche Schreibfeder, und hinter ihr, im Schatten, entdeckt man einen Menschen, der, da er bedeutend kleiner als die Feder ist, von ihr ganz bedeckt wird.]¹¹

Interessanterweise wird die Dominanz des Stils und die entsprechende inhaltliche Schwäche des Autors von Brandes direkt auf Goldschmidts jüdische Herkunft zurückgeführt, die Brandes explizit in Anspruch nimmt, um Stärken wie auch Schwächen seines Schreibens zu umreißen:

Sin jødiske Æt skylder Goldschmidt sine fleste Fortrin, sin oprindelige jødiske Religiositet skylder han maaske som første Aarsag sin Svaghed.¹²

[Seinem jüdischen Geschlecht schuldet Goldschmidt die meisten Vorzüge, seiner ursprünglichen jüdischen Religiosität schuldet er vielleicht die erste Ursache seiner Schwäche.]

Man beachte die bezeichnende Differenz von Geschlecht und Religion, mit der Brandes operiert. Den negativen Einfluss der jüdischen Religiosität versucht Brandes dabei an der romantischen Haltung Goldschmidts festzumachen, der – wie viele andere Vertreter der dänischen Literatur auch – in Brandes' Einschätzung einem veralteten literarischen Paradigma folge:

¹⁰ BRANDES: 1899, 449.

¹¹ Alle Übersetzungen aus dem Dänischen stammen von mir, KMW.

¹² BRANDES: 1899, 455.

Som Digter har han altid bevaret, hvad han som fremskridende Aand har forladt. Den religiøse Mysticisme, der i hans Barndom gav hans Sind dets Retning, droges ligesom i Kraft af et kemisk Slægtskab til den moderne tyskromantiske Mystik.¹³

[Als Dichter hat er immer bewahrt, was er als voranschreitenden Geist verlassen hat. Der religiöse Mystizismus, der seinem Geist in der Kindheit die Richtung gegeben hat, wurde wie durch die Kraft einer chemischen Wahlverwandtschaft zu der modernen deutsch-romantischen Mystik gezogen.]

In der Tat lässt sich Goldschmidt in vielen seiner Bildungs- und Entwicklungsromane noch auf die große Frage nach dem Wirken einer transzendenten Macht ein. Angesichts der Tatsache, dass Goldschmidt die jüdische Thematik in seinen Texten aber eher mit einer polemischen Sozialkritik verbindet, kann Brandes' literaturhistorische Etikettierung nicht überzeugen. Stefanie von Schnurbein hat mit Recht darauf hingewiesen, dass Goldschmidt letztendlich schon das Konzept einer problemorientierten Literatur vorwegnimmt, als deren Erfinder sich Brandes selbst immer wieder in Szene zu setzen versucht.¹⁴

Gerade angesichts der gesellschaftspolitischen Literaturprogrammatik, die Brandes in den 1870er-Jahren vertritt, ist es auffällig, dass er es nicht bei der Kritik am negativen Einfluss einer jüdisch-mystischen Religiosität belässt, sondern dass er sich sogar polemisch gegen Goldschmidts generelles Interesse für jüdische Themen wendet. Allerdings verwickelt sich Brandes in dem entsprechenden Passus in einen überaus bezeichnenden Widerspruch:

Jeg finder det ikke smukt, naar Forfattere af jødisk Oprindelse, som f. Eks. Hertz, i deres Forfatterliv gør Alt for at bringe deres Afstamning i Glemme, skjuler den næsten som en Skamplet [...]. Men paa den anden Side kan jeg ikke heller finde det indtagende, at en Forfatter idelig kommer tilbage til, at han er Jøde, dels naar han meddeler sig ligefrem, dels idet han som Digter fremstiller Jøder paa alle Maader, af alle Arter, unge og gamle, forfra og i Profil, med Dialekt og uden Dialekt, og koketterer ligesaa stærkt med denne Særegenhed, som Andre frygter for at høre den nævnt. Goldschmidt burde, som jeg engang hørte en aandfuld Jøde udtrykke det, ikke stadigt servere sin Bedstemoder med skarp Sauce.¹⁵

[Ich finde es nicht schön, wenn ein Autor von jüdischer Herkunft, wie z.B. Hertz, in seinem Autorenleben alles unternimmt, um seine Abstammung in Vergessenheit zu rufen, sie nahezu wie einen Schandfleck verbirgt [...]. Aber

¹³ Ebd.

¹⁴ Zum gattungs- und epochensprengenden Potential von *En Jøde* vgl. SCHNURBEIN: 2006.

¹⁵ BRANDES: 1899, 453.

auf der anderen Seite kann ich es auch nicht einnehmend finden, wenn ein Autor ständig darauf zurückkommt, dass er Jude ist, teils wenn er sich geradeheraus äußert, teils wenn er als Dichter Juden aller Art auf alle Weisen darstellt, junge und alte, von vorne und im Profil, mit Dialekt und ohne Dialekt, und mit dieser Besonderheit so sehr kokettiert wie Andere sich davor fürchten, sie erwähnt zu hören. Goldschmidt sollte, wie ich es einmal einen geistvollen Juden habe ausdrücken hören, nicht ständig seine Großmutter mit scharfer Sauce servieren.]

Merkwürdigerweise wird die Kritik an Goldschmidts Interesse für jüdische Themen hier »einem geistvollen Juden« in den Mund gelegt, der diese Kritik auch auf eine jüdisch-humoristische Weise formuliert. Dass gerade auch Goldschmidts Erzählungen von einem solchen Humor leben, erwähnt Brandes nicht. In den Abschnitten, in denen Brandes die Qualitäten von Goldschmidts »jüdischem Stil« zu beschreiben versucht, macht er im Gegenteil darauf aufmerksam, dass sich dieser Stil jeglicher »nationalen Zuordnung« und jeglicher »Begrenzung durch den Stamm« entziehe:

Et vist Fortrin synes den jødisk fødte Skribent at have let Adgang til: Hvor meget end en romansk eller nordisk-germansk Personlighed arbejder paa at frigøre sig fra den nationale Indflydelse, der gør sig gældende i ham og om ham, vil han dog vanskeligt opnaa uden at fornægte sin Natur at overskride sin Stammes Begrænsning. Men den jødiske Aand staar ved Fødselen allerede frit: den romanske og anti-romanske Kultur, Formskønheden og Indholdsværdet, Katolicisme og Protestantisme, klassisk og romantisk Civilisation, Alt er ham lige nært og lige fjært.¹⁶

[Zu einem gewissen Vorteil scheint der jüdische Skribent leicht Zugang zu haben: Wie sehr eine romanische oder nordisch-germanische Persönlichkeit auch daran arbeitet, sich von einem nationalen Einfluss zu befreien, der sich in ihr und um ihr herum geltend macht, wird es ihr doch schwerlich gelingen, die Begrenzungen ihres Stammes zu überwinden, ohne ihre Natur zu verneinen. Aber der jüdische Geist steht schon bei der Geburt völlig frei: die romanische und die anti-romanische Kultur, die Formschönheit wie der Inhaltswert, Katholizismus wie Protestantismus, klassische und romantische Zivilisation, aller ist ihm gleich fern und gleich nah.]

Entsprechend wird Goldschmidt als Autor gelobt, der äußerst heterogene Stilelemente aus völlig unterschiedlichen Traditionen in seinen Schriften aufeinanderprallen lasse:

Goldschmidt har dette Forhold gjort til en Udvælger. Det røber sig allerede i hans Stil. Den er et Kraftuddrag, sammensat af mange Kraftuddrag. Med tydelige Spor af Sagaernes Fortællemaade forener den stærk Paavirkning af Goethe;

¹⁶ Ebd., 454.

den har gammeltestamentariske Udtryk for det Lidenskabelige, jødiske Vendinger i sit Vid og i sin Vemod, Kæmpevisetoner i sin Længsel og sin Romantik. Snart pynter Forfatteren sig med det Ærverdige og Højtidelige i hans Forfædres Religion, snart anslaaer han nynordiske, ja Bjørnsonske Strenge, snart fremstiller han en jysk Bondekarl ligesaa sagligt, som han vilde henstille en Tyrk, men altid svulmer hans Stil i den bløde Bølgegang, der udmærker vor Jordbund, vore Sunde og vort Sprog.¹⁷

[Goldschmidt haben diese Umstände zu einem Wähler gemacht. Das zeigt sich schon in seinem Stil. Dieser ist ein Kraftauszug, zusammengesetzt aus vielen Kraftauszügen. Mit deutlichen Spuren der Erzählweise der Sagas vereint er den Einfluss von Goethe; er hat alttestamentarische Ausdrücke für das Leidenschaftliche, jüdische Wendungen in seinem Witz und seiner Wehmut, Heldenliedöne in seiner Sehnsucht und seiner Romantik. Mal schmückt sich der Autor mit dem Ehrenwerten und Feierlichen aus der Religion seiner Vorväter, mal schlägt er neunordische, ja Björnsonsche Stränge an, mal stellt er einen jüdischen Bauern genauso sachlich dar, als ob er einen Türken beschreiben würde, aber immer schwillt sein Stil in dem weichen Wellengang, der unsern Nährboden, unser Sunde und unsere Sprache auszeichnet.]

Wie schon oben angedeutet, werde ich Goldschmidts Novelle als eine Antwort auf Brandes' Essay lesen. Dabei möchte ich zunächst zeigen, dass die Novelle die Bedeutung eines jüdischen Stils reflektiert. Meines Erachtens versucht Goldschmidt dabei nicht, das von Brandes entworfene Portrait zu hinterfragen. Im Gegenteil wird das Interesse an stilistischen Fragen durch die spezifische Erzählweise der Novelle ausdrücklich betont. Mehr noch: Die Pointe meiner Lektüre läuft darauf hinaus, dass Goldschmidt eine Poetik entwickelt, mit der er dieses Interesse ästhetisch zu begründen versucht.

Die enge Beziehung zu Brandes' Essay schlägt sich weiterhin in einer expliziten Auseinandersetzung mit einem der erfolgreichsten Dramen von Henrik Hertz nieder. Mit der direkten Auseinandersetzung mit Hertz verfolgt Goldschmidt meines Erachtens zwei Ziele. Zum einen greift er Brandes Kritik an Hertz auf, um nochmals über die Bedeutung jüdischer Themen in seinem eigenen Schreiben zu reflektieren und Brandes' diesbezügliche Kritik zu hinterfragen. Zum anderen aber wird die Auseinandersetzung mit Hertz auch für eine Auseinandersetzung mit der dänischen Literatur der Romantik genutzt. In diesem Sinne setzt sich Goldschmidt gegen Brandes' Behauptung einer Wahlverwandtschaft zur romantischen Schwärmerei zur Wehr und versucht die Modernität seines Schreibens zu unterstreichen.

¹⁷ Ebd., 454–455.

IV. »Sass« und »Suss« – Digression und Wortwitz in Goldschmidts *Avrohmche Nattergal*

Im Gegensatz zur Mehrzahl der anderen kurzen Erzählungen, die Goldschmidt in Zeitschriften oder Anthologien veröffentlicht, publiziert er *Avrohmche Nattergal* 1871 als schmales Bändchen, das lediglich 47 Seiten umfasst. Diese Sonderbehandlung überrascht zunächst. Denn auf den ersten Blick unterscheidet sich die Erzählung nicht so sehr von anderen Texten des Autors. Mogens Brøndsted macht zu Recht darauf aufmerksam, dass sich die Novelle wie viele andere Erzählungen Goldschmidts um die Motive von Heimatlosigkeit und Identitätskrisen des jüdisch-dänischen Helden dreht.¹⁸ Diese Krise kommt – ebenfalls wenig überraschend – in einem Vater-Sohn-Konflikt zum Ausdruck, dessen traumatische Folgen das Lebensschicksal des Helden prägen. Auch die sich Jahrzehnte später ereignende »unerhörte Begebenheit« der Novelle kann letztendlich auf die angespannte Relation zum Vater zurückgeführt werden.

Der Vater Reb Schaie Pollok, der vom Erzähler als »einer der Letzen« vorgestellt wird, »die hier mit Kaftan und Pelzmütze und mit langem Bart gingen« und der »somit einem verlaufenen Pollacken« glich, betreibt einen florierenden Pelzhandel.¹⁹ Sein Sohn Avrohm oder Avrohmche dagegen fühlt sich zu Theater und Gesang hingezogen. Als der Vater ihn bei einer privaten Probe überrascht, bei der sich der wenig talentierte Junior in entsprechender Ausstaffierung an einer Opernarie versucht, kommt es zum Eklat. Mit Hinweis auf die lächerliche Darstellung von Juden auf den dänischen Bühnen verbietet der Vater dem Sohn jeden Kontakt zum Theater. Da der Sohn seine Leidenschaft nicht bewältigen kann, sucht er zumindest indirekt mit der Welt des Theaters Kontakt zu halten. Er vermietet eine Theaterloge. Als sein Vater davon erfährt, vertreibt er ihn mit folgenden Worten aus dem Haus: »For Theatrets Skyld vil Du endnu komme til at søge et Søm at hænge Dig paa!«²⁰ [»Wegen des Theaters wirst doch noch einmal einen Nagel suchen, an dem Du Dich aufhängen kannst.«] Diese Prophezeiung erfüllt sich Jahrzehnte später im – wohl keineswegs intendierten – buchstäblichen Sinne.

18 Vgl. BRØNDSTED: 1967, 294–305.

19 »Han var Søn af en Mand, der i Menigheden hed Reb Schaie, med Tilnavnet Pollok, en af de Sidste, der her gik i Kaftan og Pelshue og med langt Skjæg.« (GOLDSCHMIDT: 1994, 125).

20 Ebd., 126–127.

Der inzwischen fast schon 40-jährige Avrohmche verliebt sich im Haus einer befreundeten Familie Sass in das christliche Dienstmädchen. Genauer gesagt bricht diese Liebe erst beim gemeinsamen Besuch eines Theaterstücks aus, zu dem er das Dienstmädchen einlädt. Auf dem Weg aus dem Theater macht er ihr eine öffentliche Szene, da er glaubt, dass sie mit einem jungen Zuschauer flirtet. Ob der Unangemessenheit seiner Reaktion beschämt, fürchtet er einen Skandal und vor allem den Bruch mit der Familie Sass. All dies treibt ihn in eine tiefe Verzweiflung und nach reichlichem Genuss von Alkohol meint er in dem besagten Nagel an der Wand seinen einzigen Ausweg zu erkennen. Zum Glück scheitert der Selbstmordversuch und noch im Krankenhaus erhält er Besuch von der Tochter seiner Freunde, die ihm ihrerseits gesteht, unter der unglücklichen Beziehung zu einem Christen gelitten zu haben. Die beiden werden selbst heiraten und auf diese Weise wird Avrohmche tatsächlich an einem Nagel hängen, nämlich dem der Ehe.

Wie gesagt lädt diese Paraphrase dazu ein, auf die gespaltene Identität Avrohmches zwischen orthodoxem und liberalem Judentum, zwischen dänischem Kulturleben und jüdischen Traditionen einzugehen. Entsprechende Interpretationen der Novelle liegen vor und sollen hier keineswegs grundlegend in Frage gestellt werden.²¹ Allerdings greifen all diese Interpretationen zu kurz und übersehen meines Erachtens die weitreichenden poetologischen Implikationen der Novelle. Diese Implikationen äußern sich schon in der spezifischen Art und Weise, wie die Novelle erzählt wird. Es handelt sich nämlich – und schon mit dieser Behauptung ließen sich wesentliche Erkenntnisse meiner Interpretation zusammenfassen – bei der Novelle um einen Text, der sich überhaupt nicht paraphrasieren lässt, ohne dass man das Wesentliche dieses Textes ignorieren würde: Und damit verweise ich eben auf jenen spezifischen Sprach- und Erzählstil, der Goldschmidts Schreiben im Allgemeinen und die Novelle im Besonderen auszeichnet.

Um zumindest einen Eindruck von diesem Stil zu vermitteln, greife ich zunächst auf die ersten beiden Sätze des Textes zurück: »Dette er Beretninger om en stakkels gammel eller aldrende Jøde, der hængte sig af Kjærlighed, men blev skaaren ned og dog blev hængende alligevel.«²² [Dies ist eine Erzählung über einen armen alten oder ältlichen Juden, der

21 Vgl. BRØNDSTED: 1967, 294–305; BACH: 2004, 167–170.

22 GOLDSCHMIDT: 1994, 123.

sich aus Liebe erhänge, aber heruntergeschnitten wurde und doch trotzdem hängen blieb.] Dieser Anfang der Novelle muss dem Leser zunächst rätselhaft und unverständlich bleiben, denn das Spiel mit der buchstäblichen wie der übertragenen Bedeutung des Wortes ›hænge‹ [hängen], erschließt sich dem Leser erst im letzten Satz der Novelle. Dort spricht Avrohmche selbstironisch davon, dass er erst nach seiner Eheschließung richtig hänge. Die ganze Erzählung ist in sehr auffälliger Art und Weise von solch mehrdeutigen Wortspielen durchzogen. Man könnte sogar behaupten, dass die Erzählung eher von diesen Wortspielen selbst als von der Geschichte über Avrohmche Nattergal handelt. Immerhin wird auch dessen Name selbst für ein doppeldeutiges Wortspiel benutzt. Dies liegt nicht nur daran, dass er den Beinamen »Nachtigall« schlicht seinen mangelnden gesanglichen Qualitäten verdankt und dass sich sein Name entsprechend auf das »merkwürdige Talent der Juden« zurückführen lässt, »mit solchen ironischen Beinamen zu spielen«.²³ Madame Sass treibt das ironische Spiel sogar noch weiter, indem sie die Bestandteile des Namens buchstäblich interpretiert: »Om Natten gal, Dagen ikke klog.«²⁴ [In der Nacht verrückt, am Tag nicht klug.]

Diese spezifische Ambivalenz des Erzählens, die sich schon im Anfangssatz wie im eben auch durch und durch doppeldeutigen Titel der Erzählung andeutet, wird im zweiten Satz um eine weitere Besonderheit der Erzählweise – ihre Ausführlichkeit oder Weitschweifigkeit – ergänzt: »Det ansees for rigtigst at fortælle en saadan Sag omstændelig og begynde med Begyndelsen, nemlig med Leizer Suss.« [Man hält es für das Beste, eine solche Sache umständlich [im Sinne von ›ausführlich‹] zu erzählen und mit dem Anfang zu anzufangen, nämlich mit Leizer Suss.]²⁵ Der Hinweis auf die Ausführlichkeit des Erzählens, mit welcher der Erzähler ein positives stilistisches Merkmal seiner Narration herauszustreichen versucht, ist wieder ironisch konnotiert. Denn durch diese Aussage wird der Leser im Gegenteil mit aller Macht darauf aufmerksam gemacht, dass die durch Ausschweifungen und Abweichungen bestimmte Form des Diskurses keineswegs einer Erzählweise entspricht, die gemeinhin ›als die richtigste angesehen wird‹. So wird der Leser in der nachfolgenden An-

23 »Jøderne have i markværdig Grad Evne til at give den Slags ironiske Tilnavne.« (Ebd., 127).

24 Ebd.

25 Ebd., 123.

fangserzählung auch keineswegs mit einem traditionellen Anfang – sei es der Jugend des Helden oder der Geschichte seines Vaters – konfrontiert, sondern mit dem abweichenden Bericht über eine Figur, die in der ›eigentlichen Geschichte‹ überhaupt keine Rolle spielt. So wird dem Leser die Bedeutung dieser Digression allenfalls beim zweiten Lesen deutlich.

In dem erzählerischen Exkurs wird Leizer Suss vom Erzähler als orthodoxer Jude vorgestellt, der sich sehr streng an die Zeremonien hält und das Amt eines Schochets [Schlächters] zugeteilt bekommt. Leizer Suss heist eigentlich Lazarus. Während der Name ›Leizer‹ vom Erzähler als Übersetzung von Lazarus interpretiert wird, lässt er offen, ob Leizer Suss den jiddischen Beinamen ›Suss‹ [Pferd] seinem Amt oder möglicherweise anderen Charaktereigenschaften verdankt. Dennoch steht genau dieser Name im Zentrum seiner narrativen Abschweifung beziehungsweise am Anfang des Anfangs, den er seinen Leser zu liefern verspricht. Nachdem der Sohn von Leizer Suss nach dessen Tod bei einer Bekleidungsboutique in Altona Karriere macht, schlägt ihm der Geschäftsführer, der ebenfalls auf den Namen Lazarus hört, die Teilhaberschaft am Geschäft vor. Da dieses Geschäft aber weder ›Lazarus & Lazarus‹ noch ›Lazarus & Leizer‹ heißen könne, solle Leizer den Beinamen seines Vaters übernehmen und zu ›Sass‹ umwandeln: »Hvem siger, Du skal holde paa hvert Bogstav i Din Faders Navn, tilmed da han selv aldrig med sin gode Villie bar det!« [Wer sagt denn, dass du auf jeden Buchstaben im Namen deines Vaters achten musst, zumal er diesen Namen nie mit gutem Willen trug.]²⁶ In der Folge nimmt die ganze Familie ›Suss‹ den Nachnamen ›Sass‹ ein, worüber man sich – wie der Erzähler bemerkt – in der Gemeinde zwar lustig machte, was aber ohne Folgen blieb. Nur einer konnte sich an den Namen ›Sass‹ nicht gewöhnen und das ist niemand anders als Avrohmche Nattergal, seines Zeichens Hausfreund der Familie Sass. Nach der langen Abschweifung zu den verschiedenen Namen setzt die eigentliche Erzählung nun ebenfalls mit einem Buchstabenspiel ein. Avrohmche fragt das neue Dienstmädchen der Familie Sass ironisch, ob denn ›Madame Suss‹ zu Hause wäre. Natürlich versteht das Dienstmädchen den ironischen Unterton dieser Bezeichnung nicht, sondern vermeint sich einfach verhöhrt zu haben. Avrohmche Nattergal aber zerbricht sich den Kopf darüber, ob sein (freudscher) Versprecher denn doch eines Tages offenkundig werden könne und beginnt sich von diesem Augen-

²⁶ Ebd., 124.

blick an häufiger mit dem Dienstmädchen zu unterhalten. Die kleine Tragikomödie der Liebesgeschichte nimmt ihren Lauf. Nun verweist die ganze Beschäftigung mit Namen und Namenswechsel natürlich auf die jüdische Thematik, die in der Novelle behandelt wird. Die Geschichte der Familie ›Leizer Suss‹ liest sich wie die Geschichte des assimilierten dänisch-jüdischen Bürgertums, die eben oft in einem Namenswechsel kulminierte, der seinerseits häufig einen Religionswechsel vorbereitet (so gibt beispielsweise Henrik Hertz seinen ursprünglichen Namen Heymann Hertz auf, bevor er sich taufen lässt). In der Erzählung wird angedeutet, dass zumindest Nattergal mit dem Namenswechsel auch eine einschneidende Veränderung des Lebenswandels der Familie ›Sass‹ diagnostiziert:

Nu, da det nye Navn kom tilligemed adskillige nye Meubler og en vis ny ›air‹, ligesom en større Fordring eller Pretension, forekom det ham usikkert, utydelig, at han gled tilside, ikke længer hørte saa fuldstændig til som forhen, at hans ubetydelige Livsstilling blev mere seet end før. Men han kunde ikke gribe det; det var en usikker Fornemmelse, som kom det ene Øieblik og var borte det andet. Derfor kunde han ikke lide Navnet Sass; men han vogtede sig vel for at sige det.²⁷

[Nun, da der neue Name auch mit allerlei neuen Möbeln und einer gewissen neuen ›air‹ kam, ähnlich eines größeren Anspruchs und einer größeren Präntention, kam es ihm unsicher, undeutlich so vor, als ob er zur Seite glitt, nicht mehr so vollständig dazugehörte wie vorher, als ob seine unbedeutende Lebensstellung deutlicher wahrgenommen wurde als früher. Aber er konnte es nicht greifen; es war wie eine unsichere Empfindung, die einen Augenblick kam und im anderen weg war. Deshalb konnte er den Namen Sass nicht leiden; aber er achtet sich davor, das auszusprechen.]

Gewichtiger als all diese vagen Vorwürfe der offensichtlich gekränkten Figur Nattergal ist jedoch die Tatsache, dass Lazarus in seinem Versuch, den Namenswechsel zu bagatellisieren, indirekt gegen ein religiöses Gebot verstößt. Auf diese Weise wird der Namenswechsel noch deutlicher mit einer Abkehr von einem jüdischen Religionsverständnis in Verbindung gebracht. Denn Lazarus' Aussage, dass man nicht »auf jeden Buchstaben im Namen seines Vaters achten müsse« lässt sich natürlich auch auf den unterschiedlichen Wert beziehen, den Buchstaben und eben auch buchstäbliche Bedeutungen in der christlichen und in der jüdischen Schriftexegese besitzen (ganz zu schweigen von der ebenfalls auf den Buchstaben bezogenen Heiligung des Gottesnamens). Im Gegensatz zur christlichen Biblexegese, die immer wieder auf den Gegensatz von Geist

²⁷ Ebd., 125.

und Buchstabe rekurriert, ist die jüdische Hermeneutik von dem Anspruch der Buchstabentreue geprägt.²⁸

Nicht von ungefähr wird an einer anderen bezeichnenden Stelle der Erzählung auf die Tradition der Talmud-Auslegungen verwiesen, in der sowohl die buchstäblichen wie übertragenen Lesarten mit Schriftversessenheit korrespondieren. Kurz vor seinem Selbstmordversuch verwickelt sich der an Liebes- und Weltschmerz leidende Avrohmche in einen grotesken Dialog mit einem Schreinergesellen. Das Gespräch lebt von fortlaufenden kommunikativen Missverständnissen, da die beiden Gesprächspartner dauernd zwischen einem übertragenen und einem buchstäblichen Sprachgebrauch wechseln:

»Feiler De Noget, Hr. Polak?« spurgte han [Snedkersvenden], idet han stak Hovedet ind ad Døren.

Avrohmche greb sig til Hovedet og svarede: »Tandpine - ja, Tandpine! Skrækkelig!«

»Er det en Kindtand?« spurgte Svenden, idet han kom nærmere.

»En Kindtand? Det er værre end en Kindtand! Det er en Schikse! [Christenpige]!« svarede Avrohmche, ligesom lettet ved at kunne udtale sig til et andet Menneske uden at forraade sig.

»Naa, saa er det en Hundetand?«

»Naa, det vil jeg ikke sige. Men jeg er selv som en Hund jeg pines som en Hund, oh, oh!«²⁹

[»Fehlt Ihnen etwas, Hr. Polak?« fragte er [der Schreinergeselle], als er den Kopf zur Tür hereinstreckte.

Avrohmche griff sich an den Kopf und antwortete: »Zahnschmerzen – ja, Zahnschmerzen! Schrecklich!«

»Ist es ein Backenzahn?« fragte der Geselle, als er näher kam.

»Ein Backenzahn? Es ist schlimmer als ein Backenzahn! Es ist eine Schikse! [Christenmädchen]!« antwortete Avrohmche, gleichsam erleichtert darüber, sich einem anderen Menschen anvertrauen zu können ohne sich zu verraten.

»Na, dann ist es ein Hundezahn [Eckzahn]?«

»Na, das will ich nicht sagen. Aber ich bin selbst wie ein Hund, ich leide wie ein Hund, oh oh!«]

Der gesamte Dialog eignet sich gut, um Goldschmidts spezifischen Stil zu beschreiben, der die Leser fortdauernd dazu ermuntert, den Text doppelt zu lesen, das heißt gleichermaßen auf buchstäbliche wie übertragene Be-

²⁸ Zur Schriftversessenheit der jüdischen Exegese vgl. LEGENDRE: 2010 und VOGT-MOYKOPF: 2009. Den wichtigen Hinweis auf die Studie von Vogt-Moykopf, der ebenfalls den poetologischen Konsequenzen des jüdischen Schriftbewusstseins nachzugehen versucht, verdanke ich Johannes Hunziker.

²⁹ GOLDSCHMIDT: 1994, 140 [Fußnote folgt dem Original].

deutungen zu achten. Dem Gesellen gelingt es, Avrohmche dazu zu überreden, seine ›Zahnbeschwerden‹ mit Branntwein zu kurieren. Als dieser den Schnaps in einem Zug runterstürzt, reagiert er allerdings überrascht:

»Der kom ikke Meget til Tandene«, sagde Svenden.

Avrohmche svarede med underlig Latter: »Det kom ikke til Tandene og dog til Tandene!«

»Ja, godt gjør det allenfals«, sagde Svenden, idet han skjænkede sig selv et Glas og tømte det.

»Hvordan skulde det komme til den rigtige Tand?« vedblev Avrohmche.

»Naar det kunde komme til den rigtige Tand, saa var jeg ikke her og De ikke her, og saa behøvedes det ikke.«

Svenden forstod ikke denne dunkle, talmudiske Tale og nøiedes med at svare:

»Prøv da en lille en endnu.«³⁰

[»Da kam nicht viel an den Zahn«, sagte der Geselle.

Avrohmche antwortete mit einem merkwürdigen Lachen: »Es kam nicht zum Zahn und doch zum Zahn!«

»Ja, gut tut es jedenfalls«, sagte der Geselle, indem er sich selbst ein Glas einschenkte und es leerte.

»Wie sollte es an den richtige Zahn gelangen?« fuhr Avrohmche fort. »Wenn es zum richtigen Zahn gelangen könnte, dann wäre ich nicht hier und Sie nicht hier, und dann würde es nicht benötigt.«

Der Geselle verstand diese dunkle, talmudische Rede nicht und begnügte sich damit zu antworten: »Dann nimm noch einen Kleinen.«]

Mit dieser zeichentheoretischen Unterscheidung zwischen ›imaginären‹, ›echten‹ und ›richtigen Zähnen‹ sowie dem wichtigen Hinweis auf den Talmud komme ich zu einer ersten Zusammenfassung: Schon mit dem Titel und den ersten beiden Sätzen seiner Novelle setzt Goldschmidt eine Erzählerinstanz in Szene, die sich eher an Problemen des Stils orientiert als am Fortgang der Geschichte. Die ganze Erzählung lebt von fortlaufenden Wortspielen und vielen Doppeldeutigkeiten. Auch die Figuren verwickeln sich in ihren Dialogen in einen zweiseitigen Sprachgebrauch, was sie wieder und wieder dazu führt, sich über rein sprachliche Phänomene auszutauschen. Die Erzählung lebt solchermaßen nicht nur von Wortspielen, sie wird durch ambivalente Sprachhandlungen selbst vorangetrieben. Entsprechend wird sie auch nicht durch ein unerwartetes Ereignis, eine Verfehlung oder durch eine Intrige, sondern durch einen fast unmerklichen Versprecher in Gang gebracht: »Stormen i Avrohmches Liv skulde endnu komme, og den foranledigedes ved et eneste ufor-

³⁰ Ebd., 141.

sigtigt Ord eller ved uforsigtig Brug af et eneste Ord: Suss.«³¹ [Der Sturm in Avrohmches Leben sollte noch kommen, und er wurde durch ein einzige unvorsichtiges Wort und durch den unvorsichtigen Gebrauch eines einzigen Wortes hervorgerufen: Suss.]

Mit diesem Gespür für die Macht der Sprache oder besser noch für die Macht des einzelnen Buchstabens, schreibt sich Goldschmidt sicherlich in die Tradition einer humoresk-ironischen mündlichen jüdischen Erzählkultur ein, die ebenfalls durch sprachverliebte Digressionen und doppeldeutige Wortwitze geprägt ist und häufig um familiäre Anekdoten kreist.³² Die Ambivalenzen, die diese Erzählform auszeichnen, werden von Goldschmidt schließlich durch die Konzeption der tragikomischen Erzählweise auf die Spitze getrieben. Viele Szenen im Text sind – genauso wie die »bitteren humoristischen Wortspiele«³³ Avrohmches – auch in dieser Hinsicht zweischneidig. Man könnte über sie lachen oder weinen.

Goldschmidts ausgeprägtes Sprach- und Stilbewusstsein gewinnt in dieser Erzählung aber eine besondere Relevanz, da es von metapoetologischen Reflexionen über die Bedeutung von Namen, Buchstaben und Buchstabentreue begleitet wird. Im Folgenden möchte ich zeigen, inwiefern Goldschmidt diese Reflexionen nutzt, um die von Brandes diagnostizierte Dominanz des Stils in seinen Schriften zu rechtfertigen und noch deutlicher an eine spezifisch jüdische Tradition der biblischen Exegese zu binden.

Diese These kann nur anhand eines weiteren Exkurses verdeutlicht werden. Selbstverständlich ist das Drama, das Avrohmche und das Dienstmädchen gemeinsam besuchen und das den Liebesdrang des alternden Helden erst vollends entfacht, von Goldschmidt nicht zufällig gewählt. Es handelt sich um die romantische Tragödie *Svend Dyrings Huus*, eines der erfolgreichsten Stücke von Henrik Hertz.

Im Kontext der in *Avrohmche Nattergal* vorangetriebenen selbstreflexiven Überlegungen scheint der Verweis auf diese hochpathetische und gänzlich ironiefreie Form von Dramatik zunächst eine simple Funktion zu erfüllen. Der spezifische Humor und die Ironie der eigenen Erzählweise wird mit aller Macht vom Pathos der »Guldalder«-Dramatik abgegrenzt, wobei sich der Text nicht zuletzt über das überzogene Konzept

31 Ebd., 128.

32 Vgl. BRØNDSTED: 1967, 282–305.

33 »[Et] bittert humoristisk Ordspil« (GOLDSCHMIDT: 1994, 147).

romantischer Liebeskonzepte lustig macht, die als billige Effekte theatraler Imaginationen entlarvt werden.³⁴ Doch die am Dramentext entfaltete Romantikkritik reicht noch weiter. Mit der impliziten Kritik, die an *Svend Dyrings Huus* geäußert wird, wird in *Avrohmche Nattergal* auch Stellung gegen die implikationsreiche nationalpolitische Poetik der Romantik bezogen. Da sich diese Wendung allerdings erst durch eine sehr aufmerksame Lektüre des Dramas entschlüsseln lässt, sollen zunächst Grundzüge von Hertz' Tragödie vorgestellt werden.

V. Schriftmagie und Volkskörper – Henrik Hertz' *Svend Dyrings Huus* als christliches Nationaldrama

Das 1837 publizierte Drama *Svend Dyrings Huus*, mit dem Hertz Stoffe von mittelalterlichen dänischen Balladen verarbeitet, präsentiert ein Art Aschenputtel-Märchen. Im Zentrum der Handlung steht die Tochter von Svend Dyring Regisse, die sich nach dem Tod ihrer Mutter Helvig den Kränkungen und Peinigungen ihrer Stiefmutter Guldborg und und ihrer Stiefschwester Ragnhild ausgesetzt sieht. Die Konflikte eskalieren als der Ritter Stig Hvid als Gast auf die Burg Dyrings geladen wird. Hvid verliebt sich in Regisse, da diese aber scheu und tugendhaft ist, versucht er sie durch Runenmagie zu verführen. Dafür schneidet er Runen in einen Apfel. Genauer gesagt – und Buchstabentreue ist für die folgende Interpretation gefragt – »ritzt« (dänisch »riste«) er die Runen in den Apfel. Den solchermassen mit magischen Zeichen versehenen Apfel wirft er schließlich Regisse zu, leider aber landet das magische Objekt bei Ragnhild. Diese verwandelt sich von einer eiskalten, berechnenden Verführerin in eine liebestolle Stalkerin, die Stig nun auf Schritt und Tritt verfolgt. Regisse und Stig müssen sich in der Folge nicht nur gegen den Liebeswahn von Ragnhild zur Wehr setzen, sondern auch gegen die ebenfalls mit Runenzauber operierende Guldborg, die auf die vielversprechende Partie zwischen Ragnhild und dem Ritter setzt. Als Ragnhild jedoch im Liebeswahn Selbstmord begeht, richtet sich Guldborgs ganzer Hass auf die unschuldige Regisse. In der entscheidenden Schlusszene wird diese nur durch den Geist ihrer Mutter gerettet, die nochmals als Wiedergängerin erscheint,

34 Dieser Aspekt wird in der Erzählung ausführlich thematisiert, indem sich die Figuren länger über die aufreibende Wirkung des Dramas auf den weiblichen Teil des Publikums austauschen (vgl. ebd., 133–134).

um Guldborg der gerechten Strafe zuzuführen und eine christliche Heilsbotschaft zu verkünden.

In *Avrohmche Nattergal* werden eine ganze Reihe der Motive dieses Stückes aufgegriffen und ironisch gebrochen. So erscheint das Dienstmädchen als bodenständige Post-Figuration von Regisse, denn auch sie wird von einer bösen Stiefmutter aus dem Haus ihres Vaters vertrieben. Sucht man nach solchen motivischen Analogien, so könnte man sogar behaupten, dass selbst der pathetische Suizid der verblendeten Ragnhild im gescheiterten Selbstmordversuch des besoffenen Avrohmche ein tragikomisches Äquivalent findet.

Viel interessanter als diese äußerst vagen Ähnlichkeiten und die entsprechenden ironischen Brechungen scheint mir jedoch eine andere Verbindung zwischen den beiden Texten zu sein. Wie in *Avrohmche Nattergal* kreisen auch die Geschehnisse in *Svend Dyrings Huus* in auffälliger Art und Weise um die Macht der Buchstaben. Das Motiv der Runenmagie wird in zahlreichen Dialogen des Stückes genutzt, um solchermaßen über den verheerenden Einfluss von Schrift auf das Leben der Menschen zu reflektieren. Ja, im entscheidenden Monolog des Stückes verknüpft Ragnhild den Sündenfall selbst mit einer sich in den Körper einlassenden Schrift (was nicht zuletzt auch durch das zentrale Motiv beschriebenen Apfels illustriert wird):

Ragnhild (*Tager Æblet frem og betragter det*)
 Denne Skrift er ikke som de krumme Streger,
 Abbedens Skriver har dig lært.
 At tyde disse Tegn er uendelig svært!
 Det er som en dunkel Trolddom, der leger
 I Skriften og forvirrer Betragterens Sind.
 Hvert Bogstav er saa dybt, saa dybt skaaret ind
 I Æblets brændende Kind;
 Har blandet sig med dets Saft,
 Har suget dets bedste, nærende Kraft.
 Man mærker det vel: denne Skrift vil staae,
 Indtil Æblet selv maa forgaae.³⁵

[Ragnhild (*nimmt den Apfel und betrachtet ihn*)
 Diese Schrift ist nicht wie die krummen Striche,
 die der Schreiber der Abtei dich gelehrt hat.
 Diese Zeichen zu deuten, ist unglaublich schwer!

35 Hertz' Drama *Svend Dyrings Huus* wird hier zitiert nach einer frühen Ausgabe seiner *Samlede Skrifter* – HERTZ: 1854, hier 72–73.

Es ist wie eine dunkle Zauberei, die spielt
 In der Schrift und verwirrt den Geist des Betrachters.
 Jeder Buchstabe ist so tief, so tief eingeschnitten
 in die brennende Wange des Apfels;
 hat sich mit dessen Saft vermischt,
 hat die beste, nährende Kraft daraus gesaugt.
 Man bemerkt es wohl: Die Schrift wird bestehen,
 bis der Apfel selbst vergehen muss.]

Im Kontext dieser biblischen Metaphorik erschließt sich auch die religiöse Aussage des Stückes. Die durch die Runenmagie symbolisierte heidnische Religion wird durch Helvig überwunden, die als eine Art Marienfigur für die Überwindung einer das Leben der Menschen kontrollierenden Schrift durch die Liebe plädiert. Die Schrift wird dabei gleichermaßen mit einem exzessiven Begehren (es ist schließlich von einer brennenden Wange, von Vermischung der Säfte und einem Saugen der nährenden Kräfte die Rede) wie mit einem kalten Gesetzesverständnis in Verbindung gebracht. Dabei zeichnen sich sowohl die mit der Schrift in Zusammenhang gebrachten Exzesse wie die kalte Machtausübung dadurch aus, dass sie als äußere Mächte Einfluss auf das Innere der solchermaßen entfremdeten Menschen ausüben.

Nun gehört die Auseinandersetzung mit der unheimlichen Eigendynamik des Mediums Schrift, die das Lebendige fortlaufend in den Zustand von Absentem verschiebt und gleichzeitig über eine eigene Lebendigkeit zu verfügen scheint, zweifelsohne zu den beliebtesten Themen der selbstreferentiell ausgerichteten Literatur der Romantik.³⁶ Angesichts der Tatsache jedoch, dass das Drama kurze Zeit nach Hertz' Konversion erscheint und dass er sich mit diesem Stück dezidiert als dänisch-christlicher Nationaldichter zu etablieren versucht, erscheint mir diese Auseinandersetzung mit der Macht des Buchstabens noch weitere Funktionen zu erfüllen. Die Dialektik von Geist und Buchstabe steht – wie schon oben erwähnt – nicht nur im Zentrum der christlichen Bibel-Exegese, sie ist auch von ganz wesentlicher Bedeutung für christliche Gemeinschaftskonzepte, die sich gegen jede Form von Differenz und damit insbesondere auch gegen das differenzierende Medium der Schrift zur Wehr setzen.

In ihren Lektüren zu Achim von Arnims Tischrede *Über die Kennzeichen des Judentums* (1811) – »de[n] schlimmste[n] antisemitische[n] Text

³⁶ Stellvertretend dazu vgl. die klassischen Studien von KITTLER: 1987 und KOSCHORKE: 1999.

der deutschen Romantik«³⁷ – haben Günther Oesterle, Birgit Erdle und Ethel Matala de Mazza darauf aufmerksam gemacht, wie eng Schriftkritik, Gemeinschaftsbildung und Antisemitismus gerade in den Volkskörper-Konzepten der Romantik korrelieren. So gelingt es Oesterle nachzuweisen, dass die erschreckenden Ausuferungen des romantischen Antisemitismus im Kern auf eine hermeneutische Polemik zurückzuführen sind, mit der die Romantiker ihren eigenen Zeichengebrauch von einem grundlegend falschen Schriftverständnis abzugrenzen versuchen:

Beide, Philister und Juden, verkörpern gleichermaßen den geistlosen Buchstaben: beiden wird die Eigenart lebendiger Fremdheit und damit die Voraussetzung des »sittliche(m) Zweck(s) der freien Geselligkeit« aberkannt. [...] Die Anwendung der offenbarungsgeschichtlich überkommenen Geist-Buchstabenfigur schließt diejenigen aus, die nicht wandlungsfähig sind. [...] Wenn eine Gesellschaft in Menschen von menschheitlich-lebendigen Geist und Menschen von totem Buchstabenwesen, »erstorbenen(m) Mechanismus« eingeteilt wird, dann entsteht eine Ungleichwertigkeit zwischen ihnen, der mit rechtlichen Gleichstellungsbemühungen nicht beizukommen ist.³⁸

Im Anschluss an diese Überlegungen macht Erdle in einer präzisen Formulierung darauf aufmerksam, dass das Judentum von Arnim vor allem mit einer »Krise der Zeichenordnung« in Zusammenhang gebracht wird, »die auch die Ordnung der sozialen und politischen Topographie stört und destabilisiert«.³⁹ Auch Matala de Mazza geht davon aus, dass Arnim das Judentum über dessen »semiotische Ambiguität«⁴⁰ zu kennzeichnen versuche, die ihrerseits mit »jener sinnverstellenden, ›ver-rückten‹ Praxis der Lektüre in Verbindung gebracht wird, die den Umgang der Juden mit ihren eigenen Gesetzen bestimmt«.⁴¹ Entscheidend für ihre Lektüre sind allerdings die Konsequenzen, die diese Stilisierung des jüdischen Schriftgelehrten für Arnims Konstitution eines politischen Imaginären nach sich zieht. Arnims Antisemitismus zielt in erster Linie darauf ab, eine Medienpraxis (einen spezifischen Umgang mit Schrift) zu diskreditieren, die

37 HÄRTL: 1987, II62.

38 OESTERLE: 1992, 72–73.

39 ERDLE: 1996, 150.

40 MATALA DE MAZZA: 1999, 379.

41 Ebd., 380. Mit der Bezeichnung der »sinnverstellenden, ›ver-rückten‹ Praxis der Lektüre« verweist Matala auf einen wichtigen Aufsatz von Pierre Legendre, der den Vorwurf der jüdischen Schriftbesessenheit aus einer psychoanalytischen Perspektive beleuchtet. Vgl. LEGENDRE: 2010.

das Prinzip einer allein am Geist orientierten Verkörperlichung christlich-nationaler Gemeinschaften von vorne herein unterbinde:

Die jüdische Interpretation der Schrift, die Arnim als opportune Fehllektüre, als entstellende Auslegung und als Missbrauch des Gesetzes diskreditiert, unterliegt in der christlichen Dogmatik selbst einer Ausschließung aus dem Geltungsbereich der theologischen Vernunft. Die Juden bleiben darin von der göttlichen Gerechtigkeit ausgenommen, weil diese als genuin spirituelle Gerechtigkeit verstanden wird [...]. Für die Differenz zwischen dem Christlichen und dem Jüdischen, die Arnims Rede [...] neu zu errichten versucht, bedeutet das aber: Die ›Unlesbarkeit‹ des Juden einerseits und ihre Fehllektüre des Gesetzes andererseits haben ihren intrinsischen Grund in einem religiösen Selbstverständnis, das [...] seine einzige Legitimation im menschlichen und fleischlichen Körper, seine bodenlose Autorität aber in der ›geistlosen‹ Schrift besitzt.⁴²

Kehren wir von diesem Exkurs zum deutschen romantischen Antisemitismus der 1810er-Jahre wieder ins Kopenhagen der 1830er-Jahre zurück, so wird deutlich, dass auch Hertz' Drama um eine entsprechende Medienkritik kreist. Allerdings wird diese Auseinandersetzung mit dem jüdischen Schriftverständnis umformuliert und – in vager Anlehnung auf das in der Volksliteratur überlieferte Motiv der Runenmagie – auf die Kritik eines heidnischen Religionsverständnisses bezogen.

Die Polemik gegen die heidnische Runenmagie dient allerdings auch hier der Profilierung einer christlich-nationalen Semiotik, die den machtvollen und verführerischen Einfluss der ›geistlosen Schrift‹ durch den lebendigen Geist einer sich im freien Miteinander konstituierenden Gemeinschaft zu überwinden verspricht.

Dass die entsprechenden Szenen im Stück tatsächlich in diesem Sinne gedeutet werden können, lässt sich gut anhand einer sehr ausführlichen Kritik belegen, die Johan Ludvig Heiberg 1837 in seiner philosophisch-ästhetischen Zeitschrift *Perseus* veröffentlicht. Von Anfang an nimmt Heiberg das Stück für das Konzept einer populären Nationalliteratur in Anspruch, der es gelänge, alle dänischen Rezipienten ohne Ausnahme im Kunstgenuss zu einer Ganzheit zu vereinen:

Der er Noget i denne Digtning, som maa henrive enhver Dansk; det er det Nationale deri, som tillige er blevet populært, saa at det griber det hele Publicum. Det er ikke skrevet for denne eller hiin Classe, ikke blot for de Dannede, ikke blot for ›den fine Portion‹, men for Alle uden Undtagelse.⁴³

42 MATALE DE MAZZA: 1999, 381.

43 HEIBERG: 1837, 168.

[Es ist etwas in dieser Dichtung, was jeden Dänen hinreisen muss; das ist das Nationale darin, das auch populär geworden ist, so dass es das ganze Publikum ergreift. Es ist nicht für diese oder jene Klasse geschrieben, nicht nur für die Gebildeten, nicht nur für ›die feine Portion«, sondern für alle ohne Ausnahme.]

Natürlich führt Heiberg diese besondere Eigenschaft des Dramas auf dessen besondere ästhetische Qualität zurück. Hertz sei es gelungen, die mündlich tradierte Heldenliedtradition (»de danske Kæmpeviser«) für die Bühne wiederzubeleben und das Publikum somit gleichermaßen mit einem verinnerlichten Äußeren wie mit einem veräußerlichten Inneren zu konfrontieren:

Forunderlig er den Trolddom, som ligger i Folkepoesien og i Folkemusiken. Det er, som om Øret, hvorigjennem deres Indtryk finde Vei, udvidede sig til et universelt Sandse-Organ. I vore danske Kæmpeviser have vi Danske en levende Fornemmelse af vor fædrelandske Natur, af Havet, Bogeskoven og de duftende Enge; vi føle, at disse Sange ere vore, og ingen Andens i Verden, i dem gjenkjende vi danske Følelser og dansk Tænkemaade.⁴⁴

[Der Zauber, der in Volkspoese und in der Volksmusik liegt, ist verwunderlich. Es ist, als ob das Ohr, durch das deren Eindrücke ihren Weg finden, sich zu einem universellen Sinnes-Organ ausdehnt. In unseren dänischen Heldenliedern erhalten wir Dänen eine lebendige Empfindung unser vaterländischen Natur, des Meers, der Buchenwälder und der duftenden Wiesen; wir fühlen, dass diese Lieder unsere sind, und keinem Anderen in der Welt gehören, in ihnen erkennen wir dänische Gefühle und dänische Denkweisen wieder.]

Wieder und wieder greift Heiberg auf die Mündlichkeit und die Musikalität von Hertz' Stück zurück, um die Situation einer auditiven Rezeption hervorzurufen, in der die Zuschauer ihr nach außen gewendetes Inneres scheinbar ohne jeglichen medialen Widerstand wieder verinnerlichen können. Angesichts des Medienbewusstseins, das diesen wie andere Texte des Hegelianers Heibergs prägt, überrascht es nicht, dass er auch relativ ausführlich auf das Motiv der Runenmagie zu sprechen kommt.⁴⁵

Dabei macht er mit Nachdruck darauf aufmerksam, welche Gefahr in diesem Motiv verborgen ist. Es könne den Autor dazu verleiten, die handelnden Figuren des Stückes als bloße Marionetten abzubilden, die über keinen eigenen freien Willen verfügen. Genau dieser Gefahr aber beuge Hertz durch die besondere Anlage seines Stückes vor, in dem die Schrift

44 Ebd., 171.

45 Ebd., 220–234.

keineswegs das Gefühlleben der Figuren reguliere, sondern allenfalls schon vorhandene Gefühle verstärke.

Auch wenn Hertz' Drama und Heibergs Interpretation in erster Linie mit dem Gegensatz von Heidentum und Christentum operieren, ruft ihre explizite Kritik an der Macht des Buchstabens zumindest die antisemitische Profilierung deutscher romantischer Gemeinschaftskonzepte in Erinnerung. Um es ganz deutlich zu machen: Weder bei Hertz noch bei Heiberg kommen antisemitische Tendenzen zum Ausdruck. Hertz erfindet das Motiv der Zauberrunen ja auch nicht, sondern entlehnt es der Volksliteratur. Mit der Überblendung von Sündenfallmythos und Schriftkritik allerdings erhält das Motiv im Kontext seines Nationaldramas dennoch eine spezifisch ideologische Funktion. Gerade Heibergs frühe Interpretation des Stückes macht deutlich, inwiefern die zentrale Idee einer Nationalgemeinschaft an die Praxis einer allein auf den Geist (und damit allein auf das Ohr) bezogenen Rezeption geknüpft ist, die alle bis auf diejenigen einschließt, die sich in ihrer Aufmerksamkeit für die visuell wahrnehmbare Materialität jedes einzelnen Buchstabens eben genau dieser Rezeptionspraxis verschließen.

Die Verschränkung von Schriftkritik und Gemeinschaftsbildung gewinnt im Rahmen der deutsch-dänischen Auseinandersetzungen im Verlaufe des neunzehnten Jahrhunderts noch größere Bedeutung. So verschärft Nikolai Frederik Severin Grundtvig seine (um die Vorstellung des lebendigen Wortes kreisende) Idee einer Volksgeistnation, indem er zwischen einem echten (buchstäblich angeborenen) und einem nur erlernten Gebrauch der dänischen Sprache unterscheidet.⁴⁶ Einen Höhepunkt findet diese Argumentation wohl nicht von ungefähr in dem 1849 in der Zeitschrift *Danskeren* publizierten Artikel »Svar paa Hr. Goldschmidts udfordring til Danskheden« [Antwort auf Hr. Goldschmidts Herausforderung an das Dänentum], in dem Grundtvig letztendlich ein rassistisch grundiertes Konzept von National- oder Muttersprache entwirft.

Dabei wendet er sich explizit gegen Goldschmidts Anspruch, als dänischer Autor wahrgenommen zu werden. Perfiderweise erkennt Grundtvig Goldschmidt diesen Anspruch nicht etwa wegen seiner mangelnden Sprachkenntnisse ab, sondern im Gegenteil wegen seiner perfekten Sprachbeherrschung:

⁴⁶ Ausführlich dazu vgl. SCHRÖDER: 2001.

At Hr. G[oldschmidt] nu heller ikke blot legemlig, men ogsaa aandelig tilhører dette mærkværdige [jødiske] Folk, beviser han især derved, at han skriver Dansk langt bedre end de fleste saakaldte Danske Forfattere, og har vidst at til egne sig vor ældre og nyere Litteratur i en Grad, som det neppe lykkedes nogen Fremmed af et andet Folk men som det jødiske Folk alt for to Aar tusinder siden viste sig mægtige til.⁴⁷

[Dass Hr. G[oldschmidt] diesem merkwürdigen [jüdischen] Volk nicht nur körperlich, sondern auch geistig angehört, beweist er insbesondere dadurch, dass er viel besser Dänisch schreibt als die meisten sogenannten dänischen Autoren, und dass er verstanden hat, sich unsere ältere und neuere Literatur zu einem Grad anzueignen, wie es kaum einem Fremden eines anderen Volkes gelungen wäre. Dahingegen hat das jüdische Volk schon seit zwei Jahrtausenden bewiesen, dass es dazu in der Lage ist.]

Grundtvigs Interpretation zufolge zeuge Goldschmidts Sprachgewandtheit nämlich davon, dass sich dieser das Dänische alleine aus Büchern wie eine tote Sprache angeeignet habe, die er buchstabengetreu als Mittel zur Informationswiedergabe verwende, nicht aber mit dänischem Herz und Geist verinnerlicht habe:

Jeg troer slet ikke, Hr. G[oldschmidt] mener det ilde med os, men troer tvertimod gjerne, hvad han siger, [...], men jeg kan see, at han betragter det altsammen ikke med en Dannemands eller ægte Nordboes, men med en Verdensborgers Øine, hvem det dog igrunden er *ligegyldigt*, om Landet, han boer i, hedder Danmark eller Sleswig-Holsten, om det herskende Tungemaal er *Dansk* eller *Tysk*, naar han kun forstaar det, om Dansk er et *levende* eller et *dødt* Sprog, naar han kan læse de Bøger derpaa, som han ynder, ja, hvem det vilde være *allerkjærest*, om alle tænkte *ligesom han*, havde glemst deres Fæderneland og Modersmaal, betragtede ethvert Sprog kun som et *Middel* til at gjøre sig forstaaelig for hinanden, og hævdede sig over al Folkelighed (Nationalitet) som et snævert og egenkiærligt Begreb.⁴⁸

[Ich meine sicherlich nicht, dass es Hr. G[oldschmidt] schlecht mit uns meint, ich glaube vielmehr gerne, was er sagt, [...], aber ich kann erkennen, dass er dies alles nicht mit den Augen eines Dänen oder eines echten Nordländers betrachtet, sondern mit den Augen eines Weltbürgers, dem es letztendlich doch *gleichgültig* ist, ob das Land, in dem er wohnt, Dänemark oder Schleswig-Holstein heisst, ob Deutsch oder Dänisch die herrschende Sprache ist, solange er sie nur versteht, ob Dänisch eine *lebende* oder *tote* Sprache ist, solange er nur die Bücher darauf lesen kann, die er schätzt, ja, dem es *am liebsten* wäre, wenn alle *genauso* dächten *wie er*, wenn alle ihr Vaterland und Muttersprache vergessen hätten und jede Sprache nur als *Mittel* ansähen, mit dessen Hilfe sie sich füreinander verständlich machen würden, um sich schlieslich über alle Volkstümlichkeit (Nationalität) als eines engen und selbstverliebten Begriffes zu erheben.]

47 GRUNDTVIG: I849, 690.

48 Ebd., 695–696.

Goldschmidt wird von Grundtvig mit anderen Worten als besonders gefährlicher Autor gebrandmarkt, da er aufgrund seiner vermeintlich ›toten‹ (und das heißt hier wortwörtlich auf die Lektüre bezogenen, ›buchstäblichen‹) Verwendung des Dänischen drohe, die Muttersprache als mediale Grundlage der Volksgeistnation in Frage zu stellen.

VI. »*Mahnschten* stegt, *mahnschten* ristet!« – Zum Konzept einer modernen jüdischen Poetik in *Avrohmche Nattergal*

Natürlich kann die Frage nach der ideologischen Funktion von Hertz' Schriftkritik im Kontext dieser Lektüre nicht abschließend beantwortet werden. In diesem Zusammenhang ist lediglich entscheidend, dass Goldschmidt die zitierten Passagen aus *Svend Dyrings Huus* entsprechend interpretiert. Dabei reagiert er zweifelsohne auch auf die besonders wirkungsmächtige Ausprägung eines phonozentrisch fundierten, christlichen Nationalismus in Dänemark. Sicherlich wird er ebenfalls mit Verstörung wahrgenommen haben, dass Grundtvigs perfide Kritik an seinem vermeintlich ›toten‹ Gebrauch des Dänischen noch in Brandes' Polemik gegen den rein äußerlichen Stil seiner Prosa fortlebt. Gerade im Rückgriff auf diese verhängnisvolle Tradition kann man verstehen, wieso Goldschmidt auf die schriftkritische Schlüsselszene von Hertz' Drama reagiert, beziehungsweise wieso er gerade diese Szene im Kontext seiner buchstaben- und schriftverliebten Novelle radikal umkehren wird.

Als die Familie Sass vom Besuch des Dramas nach Hause zurückkehrt, gibt die Mutter der Familie ihre Eindrücke des Theatererlebnisses folgendermaßen wieder:

»Ach, men dejligt er det – skjøndt saadan forliebt, som hun er – naa, det var vel i den Tid! – men det med det stegte Able, det forstaar jeg ikke ...«

»Det stegte Æble!« skreg Avrohmche.

»Naa, *mahnschten*! [l'ige meget, l'igegyldigt] stegt, *mahnschten* ristet! Rister hun ikke et Æble? Hvor bliver det af? Det kommer slet ikke frem ...«⁴⁹

[»Ach, aber schön ist es doch – obwohl so verliebt, wie sie ist – na, das war wohl in dieser Zeit! – aber das mit dem gebratenen Apfel, das verstehe ich nicht ...«

»Der gebratene Apfel!« schrie Avrohmche.

»Na, *mahnschten*! [l'egal ob, gleichgültig ob] gebraten, *mahnschten* gerøstet [l'ristet] im Dänischen doppeldeutig: ›geritz‹ oder ›gerøstet‹! Røstet sie nicht einen Apfel? Wo bleibt der? Das kommt gar nicht heraus ...«]

49 GOLDSCHMIDT: 1994, 134 [Fußnote folgt dem Original].

Die stupide anmutende Fehllektüre der Mutter, welche aus den ›geritzten Äpfeln‹ schlicht ›geröstete‹ macht und welche die verführerischen Zauberrunen somit in prosaische Bratäpfel verwandelt, enthüllt sich bei näherer Hinsicht als subtile subversive Lesart. Indem Goldschmidt die Doppeldeutigkeit des Wortes ›ristet‹ markiert, macht er sich nicht nur über die doch recht billige Apfel-Metaphorik des Stückes lustig, er wendet sich vor allem gegen die Schriftkritik und die eindimensionale Sprach- und Schriftauffassung, die im Stück mit Hilfe eben dieser Metaphorik propagiert wird. Die an der verzehrbaren Materie orientierte Lesart der ›gerösteten Äpfel‹ geht mit anderen Worten mit einem Plädoyer für ein an der Materialität des Buchstabens und eben nicht am Geist orientiertes Lesen einher, das sich nicht an nationaler oder religiöser Einheitsstiftung, sondern im Gegenteil an einer fundamentalen Mehrdeutigkeit der Sprache orientiert, die aus dem konstitutiven Verweisungszusammenhang zwischen den einzelnen Buchstaben resultiert.

Wie gezielt Goldschmidt auf diese Phänomene verweist, wird in einem kurzen Passus deutlich, in dem er den Erzähler über die weitreichenden psychischen Konsequenzen von Avrohmches ausgeprägten Interessen für Ambivalenzen und Doppeldeutigkeiten reflektieren lässt: »Hans Tanke foer i Cirkel omkring Dobbeltheden, vilde ind i Centrum deraf, men skreg af Smerte, inden den naaede saa vidt, og foer ud i Periferien igjen.«⁵⁰ [Sein Gedanke bewegte sich in Zirkeln um diesen Zweispalt [dän. »doppelt-hed«]], er wollte in dessen Zentrum vordringen, schrie aber vor Schmerz auf, bevor er soweit gelangte, und bewegte sich erneut in die Peripherie hinaus.]

Es ist kaum notwendig, darauf zu verweisen, welche weitreichenden Konsequenzen diese Aufmerksamkeit für semiotische Ambivalenzen mit sich bringt. Zumindest trägt sie dazu bei, Grundlagen nationalromantischer Literaturkonzepte zu unterlaufen. Die von Heiberg skizzierte narzisstische Selbstbespiegelung des dänischen Publikums wird durchbrochen, indem die Aufmerksamkeit der Rezipienten von den imaginären Szenarien dänischer Landschaften, dänischer Geschichte und dänischer Gefühle auf die symbolischen Medien – sei es die Theatermaschinerie oder das Alphabet – gelenkt wird, die diese imaginären Szenarien generieren. Sich entsprechend durch jeden einzelnen Buchstaben und die Schrift verführen zu lassen, bedeutet weiterhin – und natürlich wird auch

⁵⁰ Ebd., 139.

dieser Aspekt mit der Anekdote selbst zum Ausdruck gebracht –, die grundlegenden Ambiguität der Sprache selbst poetisch-humorvoll zu nutzen.

VII. Konklusion

Goldschmidt ist in jüngeren Studien zu Recht als einer der wichtigsten Vorläufer des Modernen Durchbruchs in Skandinavien wiederentdeckt worden, der in seinen Schriften schon früh gesellschaftliche Probleme zur Debatte stellt.⁵¹ Brandes überliest diese Tendenzen, indem er Goldschmidt konsequent als mystisch-religiös inspirierten Romantiker darstellt. In diesem Artikel habe ich versucht nachzuweisen, dass Goldschmidt mit der Novelle *Avrohmche Nattergal* eine Art Antwort auf Brandes' Angriffe formuliert. Dabei setzt er sich zunächst gekonnt als Kritiker des dänischen ›Guldalder‹ in Szene. Keineswegs zufällig wird eines der prominentesten dänischen Nationaldramen in der Novelle der Lächerlichkeit preisgegeben. Diesen Punkt könnte man mit Hinweis auf Hertz' Tod im Jahre 1870 untermauern, der in der zeitgenössischen dänischen Presse gleich mehrfach mit dem Ende einer ganzen Literaturepoche in Verbindung gebracht wurde. In diesem Artikel ist es mir allerdings keineswegs darum gegangen, Goldschmidts späte Novelle alleine für die antiromantische Poetik des Modernen Durchbruchs zu vereinnahmen. Meines Erachtens ist es kein Zufall, dass sich Goldschmidts Romantikkritik ausgerechnet auf ein Drama von Henrik Hertz bezieht. Dies deutet darauf hin, dass Goldschmidt auch auf die Frage nach den Eigenarten einer jüdischen Literatur reagiert, die Brandes in seinem Essay über den Gegensatz von Hertz' und Goldschmidts thematischen Interessen zu bestimmen versucht. Die Auseinandersetzung mit der Schriftkritik, auf die Hertz' Konzept einer dänisch-christlicher Nationaldramatik gründet, wird meines Erachtens von Goldschmidt genutzt, um eine dezidiert jüdische Poetik zu entwickeln, die sich eben nicht allein über inhaltliche Momente, sondern über einen anderen Umgang mit Sprache definiert.⁵²

51 Vgl. SCHNURBEIN: 2006.

52 Ich verweise in diesem Zusammenhang nochmals auf die Studie von Vogt-Moykopf, die es erlaubt, die hier vorgelegte Interpretation literaturhistorisch zu rahmen. Vgl. VOGT-MOYKOPF: 2009. Allerdings ging es mir im Gegensatz zu Vogt-Moykopf nicht darum, ein universelles Konzept des jüdischen Denkens zu behandeln, sondern Goldschmidts poetologische Funktionalisierung des jüdischen Schriftverständnisses aus einer ganz spezifi-

Mit seinem spezifischen Humor sowie dem sprach- und medienkritischen Bewusstsein, das insbesondere in den subtilen intertextuellen Bezügen der Novelle zum Ausdruck kommt, nimmt Goldschmidt dabei zentrale ästhetische Positionen der Moderne vorweg, die weit über Brandes' Literaturprogramm der 1870er-Jahre hinausweisen.⁵³

Literatur

Primärliteratur

- GOLDSCHMIDT, Meïr Aron: »Avrohmche Nattergal (1871)«. In Bredsdorff, Thomas (Hg.): *Noveller og andre fortællinger*. Kopenhagen: Borgen, 1994, 123–140 (= Danske Klassikere).
- HERTZ, Henrik: »Svend Dyrings Huus. Romantisk Tragedie i fire Acter (1837)«. In *Henrik Hertz's Samlede Skrifter. Dramatiske Værker* 6. Kopenhagen: Reitzel, 1854, 1–172.

Sekundärliteratur

- BACH, Tine: *Exodus. Om den hjemløse erfaring i jødisk litteratur*. Hellerup: Spring, 2004.
- BAY, Carl Erik: »Georg Brandes som jøde«. In: *Det kongelige biblioteket. Fund og forskning* 26. Kopenhagen: Kongelige Bibliotek, 1982, 107–124.
- BEHSCHNITT, Wolfgang: »Liminale und andere Räume. Grenzräume bei M.A. Goldschmidt und Annette von Droste-Hülshoff«. In: Geisenhanslüke, Achim, u. Georg Mein (Hg.): *Grenzräume der Schrift. Liminalität und Literalität* 2. Bielefeld: Transkript, 2008, 77–94.
- BRANDES, Georg: »M. Goldschmidt (1869)«. In: *Georg Brandes Samlede Skrifter* 2. Kopenhagen: Gyldendal, 1899, 447–468.
- Breysach, Barbara, u. Caspar Bategay (Hg.): *Jüdische Literatur als europäische Literatur. Nationaldiskurse und Europäizität 1860–1930*. München: edition text und kritik, 2008 (= *Schriften der Gesellschaft für europäisch-jüdische Literaturstudien*; 1).
- BRØNDSTED, Mogens: *Meïr Goldschmidt*. Kopenhagen: Gyldendal, 1965.
- BRØNDSTED, Mogens: *Goldschmidts Fortællekunst*. Kopenhagen: Gyldendal, 1967.
- BRØNDSTED, Mogens: *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2007.
- CLAUSEN, Jørgen Stender: *Georg Brandes og Dreyfusaffæren*. Kopenhagen: Reitzel, 1994.

schen diskursiven Konstellation (d.h. in der konkreten Relation zu den behandelten Texten von Hertz, Heiberg, Grundtvig und Brandes) heraus zu erklären.

⁵³ Bezeichnenderweise weist Vogt-Moykopf ähnliche Konzepte einer schrift- und schreibverliebten jüdischen Poetik in der deutschsprachigen Literatur in erster Linie bei Autoren des zwanzigsten Jahrhundert nach. Vgl. ebd.

- ERDLÉ, Birgit R.: »Über die Kennzeichen des Judenthums«. Die Rhetorik der Unterscheidung in einem phantasmatischen Text von Achim von Arnim«. In: *German Life and Letters* 94:2 (1996), 147–148.
- GREENE-GANZTBERG, Vivian: »En jøde og samtidige jødiske skildringer«. In: *Danske studier* 74 (1980), 133–143.
- GRUNDTVIG, Nikolai Frederik Severin: »Svar paa Hr. Goldschmidts udfordring til Danskheden«. In: *Danskeren* 44 (1849), 689–697.
- HÄRTL, Heinz: »Romantischer Antisemitismus. Arnim und die Tischgesellschaft«. In: *Weimarer Beiträge* 33 (1987), 1149–1173.
- HEIBERG, Johan Ludvig: »Om den romantiske tragedie af Hertz: Svend Dyrings Huus. I forbindelse med en æsthetisk betragtning af de danske kæmpeviser«. In: *Perseus. Journal for den speculative Idee* 1 (1837), 164–264.
- HVIDT, Kristian: »Edvard og Georg Brandes opfattelse af deres jødiske identitet«. In: Broberg, Gunnar, Harald Runblom u. Mattias Tydén: *Judiskt liv i norden*. Uppsala: Uppsala universitet, 1988, 209–222.
- JØRGENSEN, Niels Peder: »Teaterjøden«. In: Gelfer-Jørgensen, Mirjam (Hg.): *Dansk jødisk kunst. Jøder i dansk kunst*. København: Rhodos, 1999, 470–480.
- KILCHER, Andreas B.: »Einleitung«. In: Kilcher, Andreas B. (Hg.): *Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, v–xx.
- KITTLER, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1987.
- KOSCHORKE, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1999.
- KRUSE-BLINKENBERG, Lars: »Goldschmidts formål med miljøtegningen i *En jøde*«. In: *Danske studier* 82 (1987), 48–78.
- KRUSE-BLINKENBERG, Lars: *Jøden Simon Levi i M. Goldschmidts roman* Ravnen. *En religionshistorisk studie*. København: Reitzel, 1998.
- KRUSE-BLINKENBERG, Lars: *Assimilationens (u)mulighed I M. Goldschmidts roman* En jøde. *En religionshistorisk skitse*. København: Reitzel, 2000.
- LEGENDRE, Pierre: »Die Juden interpretieren verrückt«. Gutachten zu einem Text (1981)«. In: LEGENDRE, Pierre: *Vom Imperativ der Interpretation*. Wien: Turia & Kant, 2010, 164–188 (= Schriften; 1).
- MATALA DE MAZZA, Ethel: *Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik*. Freiburg i.B.: Rombach, 1999.
- NATHANSEN, Henri: *Georg Brandes. Et Portræt*. København: Arnold Busk, 1929.
- OBBER, Kenneth: *Meir Goldschmidt*. Boston: Twayne, 1976.
- OBBER, Kenneth: »Med saadene følelser skriver man en roman«. Origins of Meir Goldschmidts *En jøde*«. In: *Scandinavica* 30 (1991a), 24–39.
- OBBER, Kenneth: »Meir Goldschmidt og den tysk-jødiske ghettofortelling«. In: *Rambam* 31 (1991b), 82–93.
- OBBER, Kenneth: »Meir Goldschmidt and the main currents in 19th-century Judaism«. In: *Nordisk judaistik* 22:1 (2001), 7–44.
- OESTERLE, Günter: »Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik«. In: *Athenäum* 2 (1992), 44–89.

- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Darstellung von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus«. In: *Nordisk Judaistik* 25:1 (2004), 47–78.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Kampf um Subjektivität. Nation, Religion und Geschlecht in zwei dänischen Romanen um 1840«. In: Barz, Christiane, u. Wolfgang Behschnitt (Hg.): *Bildung und anderes. Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*. Würzburg: Ergon, 2006, III–129.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Hybride Alteritäten. Jüdische Figuren bei H. C. Andersen«. In: Behschnitt, Wolfgang: *Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinrich Anz*. Würzburg: Ergon, 2007, 129–140.
- SCHRÖDER, Stephan Michael: »Zum Begründungszusammenhang von Sprache und nationaler Identität bei N.F.S. Grundtvig und Georg Brandes«. In: Behschnitt, Wolfgang (Hg.): *Aneignung – Abgrenzung – Auflösung. Zur Funktion der Literatur in den skandinavischen Identitätsdiskursen*. Würzburg: Ergon, 2001, 69–100.
- SIMONSEN, Konrad: *Georg Brandes. Jødisk aand i Danmark*. Kopenhagen: Nationale Forfatteres forlag, 1913.
- VAN SUNTUM, Lisa A. Rainwater: »Creating Jewish identity through storytelling. The tragedy of Jacob Bendixen«. In: *Scandinavian Studies* 73:3 (2001), 374–398.
- VOGT-MOYKOPF, Chaim: *Buchstabenglut. Jüdisches Denken als universelles Konzept in der deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2009.

FLORIAN BRANDENBURG

»At Orientaleren skal tale som Orientaler ...«

Zur Problematik von Form und Funktion

›jüdischen Sprechens‹ in

M.A. Goldschmidts *En Jøde* (1845/52)*

Einleitung

In seiner Zeitschrift *Corsaren* veröffentlichte der jüdisch-dänische Schriftsteller Meir A. Goldschmidt im Jahre 1845 eine gemeinsame Rezension zu Carsten Hauchs Roman *Slottet ved Rhinen* und Thomasine Gyllembourgs anonym veröffentlichter Novelle *To Tidsaldere*.

Um seine Kritik an Gyllembourgs Novelle zu verdeutlichen, lässt der Rezensent, dessen Sympathie durchgehend Carsten Hauch und seinem Roman gilt, Figuren aus beiden literarischen Texten in fiktiven Begegnungen aufeinandertreffen:

Vi have gjort det Tanke-Experiment, at lade Hauchs Personer komme og besøge Skikkelserne i »de to Tidsaldere.« Den findige, kraftige og lunefulde Dr. Wagner kommer og seer til Claudine. Han spørger for Ex.: »Hvorledes befinder Frøkenen sig?« Hun svarer ikke; Forf. træder frem og siger: Claudine er meget sørgmodig; det er rørende at see. [...] Et rørende-sørgmodig Ord af Claudine høre vi ikke.¹

Ganz im Sinne einer realistischen Erzählpoetik fordert Goldschmidt die sich selbstentäußernde und bekennde Figurenrede. Soll Claudines Kummer dem Leser glaubhaft und eindrücklich vermittelt werden, so ist für Goldschmidt der Gebrauch von Eigenrede literarischer Figuren unabdingbar. Wie das folgende Zitat jedoch zeigt, gehen Goldschmidts Anforderungen an die Eigenrede in literarischen Erzähltexten deutlich weiter:

Eller Hauchs stille, milde Præst Waldstädten faar Lyst at deeltage i Middagselskabet Anno 1794 hos »Hverdagshistorier«. Det er ret et Selskab for ham [...]. Han kommer ind. Bordselskabet tier. Derimod siger Forf.: Og nu tale de, saa-

* Erstveröffentlichung: BRANDENBURG, Florian: »»At Orientaleren skal tale som Orientaler ...« Zur Problematik von Form und Funktion ›jüdischen Sprechens‹ in M.A. Goldschmidts *En Jøde* (1845/52)«. In: *European Journal of Scandinavian Studies* 44:1 (2014), 103–126.

1 GOLDSCHMIDT: 1845a, 13.

ledes som man taler i Aaret 1794. – – Paa den Maade kunde vi skrive en chine-sisk Novelle. Hvergang Folk skulde tale, sagde vi blot: Og nu tale de Chinesisk.²

Die Grundforderung Goldschmidts scheint eindeutig: Die direkte Figurenrede müsse die spezifische historische und im historistischen Sinne individuelle Eigentümlichkeit der dargestellten Zeit berücksichtigen und zum Ausdruck bringen. In der angeführten Polemik verbirgt sich jedoch andeutungsweise eine zweite Dimension, denn der Verweis auf eine chinesische Novelle kann durchaus eine ethnische Dimension der ästhetischen Diskussion implizieren. Goldschmidts Formulierung bietet einen geeigneten Anlass, eine Reihe weitergehender Fragen zu formulieren, die den Gebrauch der direkten Figurenrede in seinen eigenen Texten zur Diskussion stellt. Die implizite Forderung, dass Figurenrede auch die ethnische Position einer Figur zum Ausdruck bringen müsse, wird schließlich von einem Autor getätigt, der seine jüdische Autorschaft stets markierte.

Ebenfalls 1845 und damit zeitgleich zu oben genannter Rezension veröffentlichte Goldschmidt sein bekanntestes Werk, welches sein Renommee als Schriftsteller bis zum heutigen Tage sichern sollte: Der Roman *En Jøde* erzählt die tragische Lebensgeschichte des Jacob Bendixen, der seine jüdische Herkunft nicht mit seinem Drang, anerkannter Teil der christlichen Mehrheitsgesellschaft zu werden, zu verbinden vermag und nach gescheitertem Bildungsprojekt, gescheiterter Militärlaufbahn und gescheiterter Liebe als idealtypische Verkörperung des antisemitischen Stereotyps des jüdischen Geldverleihers elend zu Grunde geht.

Goldschmidts Roman – und dies wurde bisher in der Literaturwissenschaft völlig übersehen – ist zumindest in der dänischen Literaturgeschichte, wenn nicht sogar im Allgemeinen der erste Roman eines jüdischen Autors,⁴ der in der Figurenrede jiddische Sprache bzw. ein von der Normalsprache abweichendes jüdisches Sprechen inszeniert.⁵ Neben jiddi-

2 Ebd., 13–14.

3 Ich beziehe mich im Folgenden vorwiegend auf die Wiederauflage von 1986, die der zweiten Ausgabe von 1852 folgt; für diese Ausgabe wird in Folge das Sigel EJ verwendet.

4 Mir ist kein früherer Autor bekannt, der jüdische Figurenrede in dieser Weise gestaltet. Hebraismen und drei einzelne sprichwörtliche jiddische Wendungen finden sich zwar auch in Selig Korn's *Der jüdische Gil Blas. Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von einem Unbefangenen* von 1834; die Gestaltung der Figurenrede ist jedoch in Art und Weise nicht vergleichbar mit derjenigen in *En Jøde*.

5 Begriffe wie ›Jude‹ und ›jüdisch‹ wie beispielsweise ›jüdisches Sprechen‹ sind im Rahmen dieses Aufsatzes stets in Anführungszeichen zu denken; behandelt werden

schen Dialogen weist der Text eine Fülle von aschkenasisch geprägten Hebraismen (s.u.) auf und erläutert dem Leser jüdische Begriffe und Traditionen in einem ausgedehnten Fußnotenapparat.

Goldschmidt ist zwar der erste jüdische Autor in der dänischen Literatur, der jüdische Figurenrede in seinen Texten verwendet, jüdische Figuren und ihr spezifisches Sprechen waren jedoch bei Erscheinen des Romans bereits fest in der dänischen Literatur verankert. Juden und Jüdinnen waren in verschiedener Ausprägung bereits integraler Bestandteil des Figurenarsenals, dessen sich dänische Autoren der Mehrheitsgesellschaft bedienen konnten. Und genau dieses Figurenarsenal zeichnet sich nicht immer, aber doch signifikant durch ein spezifisches deviantes Sprechen aus.

Für die deutsche Literatur hat Mark H. Gelber hinsichtlich der Sprache jüdischer Figuren betont, dass »das dargestellte Judendeutsch als ein immer wiederkehrendes wichtiges Element des deutschen literarischen Antisemitismus fungiert hat.«⁶ Ob diese These problemlos auf die dänische Literatur transferiert werden kann, bleibt zu fragen. Fest steht jedoch, dass Goldschmidts Roman nicht eigenständig betrachtet werden kann, sondern hinsichtlich jüdischer Figurensprache unbedingt in einem größeren Kontext verortet werden muss, der zumindest von antijüdischen Stereotypen und Klischees geprägt war.

Um sich also der Frage nach der spezifischen Form und Funktion jüdischer Figurenrede in Goldschmidts Roman *En Jøde* zu nähern, soll in einem ersten Schritt aufgezeigt werden, wie Autoren der dänischen Mehrheitsgesellschaft jüdisches, deviantes Sprechen inszenierten. Hierzu existiert bislang keine systematische Forschung, an die angeschlossen werden könnte. In einem zweiten Schritt können die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse dazu beitragen, eine neue Interpretation der Verwendung jüdischen Sprechens in *En Jøde* vorzuschlagen.

Jüdisches Sprechen in der dänischen Literatur bis 1845

Ziel des folgenden Überblicks soll es sein, herauszuarbeiten, welche gattungsinernen Spezifika jüdischen Sprechens bei Abfassung von Goldschmidts *En Jøde* vorherrschend waren, um dann aufzuzeigen zu kön-

schließlich literarische Figurationen und (imaginäre) Entwürfe des ›Jüdischen‹ durch die Mehrheitsgesellschaften. Zur Frage des authentischen Status dieser Sprachform s.u.

6 GELBER: 1986, 165.

nen, ob und inwiefern diese Konventionen im Roman aufgegriffen, thematisiert und verhandelt werden. Wie zu zeigen sein wird, bietet sich an, dramatische getrennt von narrativen Texten zu behandeln. Der folgende Überblick versteht sich als kurze Skizze und keineswegs als erschöpfend; dementsprechend hält sich die Anzahl der Beispiele begrenzt.

Es sind allen voran die Komödien Ludvig Holbergs (1684–1754), die innerhalb der dänischen dramatischen Literatur hinsichtlich jüdischer Bühnenfiguren einen modellbildenden Einfluss ausübten. Judenfiguren finden sich in *Den ellefte Juni* (1723), *Det arabiske Pulver* (1724), *Diderich Menschen-Schreck* (1724), *Ulysses von Ithacia eller en tydsk Comoedie* (1724) sowie *Huus-Spøgelse eller Abracadabra* (1753). Wie auch bei der sprachlichen Gestaltung anderer, z.B. deutscher Figuren bedient sich Holberg eines sogenannten makkaronischen Stils, wobei eine Grundsprache mit Elementen anderer, z.T. erfundener Sprachen durchmischt wird.⁷ Die jüdische Figurensprache, die nach Wilhelm Feigs die maximale Verfremdung zum Dänischen bei Holberg aufweist, zeichnet sich durch eindeutige Wiedererkennungsmerkmale aus: Neben der Verwendung hoch- und niederdeutscher sowie ggf. jiddischer Elemente (s.u.) gehören dazu insbesondere zwei weitere Charakteristika der Sprachgestaltung. Erstens markiert der Text eine deviante Aussprache der dänischen Wörter durch die jüdischen Figuren. So erscheint beispielsweise »stuere«⁸ statt »store« oder »Spürsmahl«⁹ statt »spørgsmål«. Ein ähnliches Vorgehen findet sich auch bezogen auf deutsche Wörter, so wird z.B. »Bedrieger«¹⁰ statt »Betrüger« verwendet. Typisch ist zudem auch die Verfremdung der französischen Anredeform Monsieur zu »mussie«,¹¹ »messier«¹² oder »mossier«.¹³ Zweitens ist die jüdische Figurenrede durch wiederkehrende larmoyant-deklamierende jiddelnde Interjektionen gekennzeichnet, so besonders auffällig durch »Ach way mir!« / »Ach wei mir!«.¹⁴ Niels P. Jørgensen be-

7 Zur Verwendung des Deutschen bei Holberg sowie zu makkaronischen Formen siehe: PAUL: 2001; FEIGS: 1969; sowie JØRGENSEN: 1999, insbesondere 474.

8 In *Det arabiske Pulver* (HOLBERG: 1843, 297).

9 In *Huus-Spøgelse eller Abracadabra* (ebd., 560).

10 In *Det arabiske Pulver* (ebd., 198).

11 Alleine in *Diderich Menschen-Schreck* fünf Mal (ebd., 367, 368).

12 Siehe *Det arabiske Pulver* (ebd., 185).

13 Siehe *Ulysses von Ithacia eller en tydsk Comoedie* (ebd., 272).

14 In *Diderich Menschen-Schreck* (ebd., 370, 372); in: *Huus-Spøgelse eller Abracadabra* (ebd., 560).

tont in seinem überblickartigen Aufsatz über jüdische Bühnenfiguren die gravierende Wirkung dieser Wendung, die nicht nur in den Aufführungen des Königlichen Theaters, sondern ebenso in der alltäglichen Begegnung mit realen Juden als Ausruf omnipräsent geworden sei.¹⁵

In der Forschung zu Holberg besteht Uneinigkeit, wie die Sprache der durchweg komischen Judenfiguren näher bestimmt werden kann. Allgemein wird angenommen, dass durchaus ein gewisser Realitätsbezug in der Gestaltung der jüdischen Figuresprache bestehen mag, es sich aber keinesfalls um Jiddisch handle.¹⁶ Auszugehen ist folglich von einer Kunstsprache, die für Literatur und Bühne geschaffen wurde.¹⁷

Ebenso herrscht Dissens über die Funktion der Figuresprache. Bestreiten die einen Forscher vehement eine antijüdische Tendenz des Autors bzw. der Texte,¹⁸ mahnen andere zur Vorsicht und betonen, dass in Holbergs Dramen keine edlen und ehrbaren Judenfiguren auftauchten und die intendierte Wirkung des Verlachens sowie die Darstellung der Juden als Sprachverderber durchaus antijüdisch aufgefasst werden könne.¹⁹

Die modellbildende Wirkung der Holbergschen Judenfiguren und deren spezifisches Sprechen zeigt sich bereits bei Peder Andreas Heiberg (1758–1841). In dreien seiner Stücke erscheinen jüdische Figuren: In *Virtuosen No. 1* (1789), *Indtoget* (1791) und *Chinafarerne* (1793). Die sprachliche Ausgestaltung gleicht der Figurenrede in Holbergs Komödien eklatant. Kennzeichnend ist neben der makkaronischen Sprachform die Verwendung besagter Interjektionen sowie die Entstellung und Verfremdung dänischer und deutscher Wörter. der Figur des Philip Moses in Heibergs Stück *Virtuosen No. 1* erscheint jedoch die erste ehrbare Judenfigur innerhalb der dramatischen Literatur Dänemarks und in *Chinafarerne* wiederum erfolgt die erste Gegenüberstellung positiv und negativ gezeichneter jüdischer Bühnenfiguren. Beide Figurentypen unterscheiden sich jedoch nicht hinsichtlich ihrer Sprechweise.

15 JØRGENSEN: 1999, 47f.

16 FEIGS: 1969, 259: »Ein absolutes Phantasieprodukt [...] scheint die Sprache der Holbergschen Juden jedoch nicht zu sein. Als [...] Jiddisch aber [...] ist sie ebenfalls nicht zu betrachten.«

17 Dies bedeutet nicht zwangsweise, dass Holberg mit dieser Sprachgestaltung keine Realitätseffekte intendierte bzw. ggf. erzielte; gefragt werden muss schließlich in erster Linie nach der Imagination jüdischen Sprechens durch die Mehrheitsgesellschaft.

18 Siehe ALBERTSEN: 1984, 22–23; letztendlich auch JØRGENSEN: 1999.

19 FEIGS: 1969, 260, sowie insbesondere PAUL: 2001, 42–44.

Auch Heibergs Sohn, der wesentlich bekanntere Johan Ludvig Heiberg (1791–1860) greift in seinem Vaudeville *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* (1825) auf die genannten sprachlichen Charakteristika jüdischer Bühnenfiguren zurück und folgt damit der seit Holberg etablierten Darstellungskonvention.

Nicht sonderlich anders verfährt Thomas Overskou (1798–1873). Der Kaufmann Ephraim Golz in *Østergade og Vestergade* (1828) ist ganz nach dem Vorbild der komischen Judenfiguren gestaltet: Er verwendet in Häufung deklamatorische Interjektionen, seine Sprache ist eine Mischung aus deutschen, dänischen und weiteren Elemente und mehrfach erscheinen deutsche und dänische Wörter in entstellter Form. Eine Neuerung ist jedoch in der Ausgestaltung der Sprache von Golz' Kindern Joseph und Esperance zu sehen: Trotz einer affektiven Stilisierung unterscheidet sich ihre Figurensprache in Lexik und Grammatik nicht von den nicht-jüdischen Figuren des Stückes. Die spezifisch jüdische Figurensprache in der Tradition Holbergs wird von Overskou folglich eingesetzt, um generatio-nelle Unterschiede zu inszenieren und eine ältere, weniger assimilierte jüdische Generation von einer jüngeren abzugrenzen. Eine deviante Sprechweise wird auf diese Weise als überlebt dargestellt und mit dem Assimilierungs- und Bildungsprojekt einer jüngeren Generation verbunden.²⁰ Dominant bleibt jedoch die Figur des Vaters mit ihrer eigentümlichen jüdischen Bühnensprache.

Nur äußerst wenige dramatische Texte des behandelten Zeitraums folgen der oben skizzierten Darstellungskonvention nicht. Neben den hier zu vernachlässigenden Judenfiguren in Christian Bredahls (1784–1860) *Dramatiske Scener* betrifft dies vor allem die Figurengestaltung bei Adam Oehlenschläger (1789–1850). So wirbt der Bänder verkaufende ›Jødedreng‹ im *Sanct-Hansaften-Spil* (1803) in unmarkiertem Bühnendänisch um Kunden. Noch zentraler, auch für die weitere Argumentation, ist jedoch die Judenfigur in *Aladdin eller den forunderlige Lampe* (1805), die nach dem antisemitischen Stereotyp des schachernden Juden ausgestaltet ist, aber in ihrer Sprache und ihrem Sprechen keine Devianzen zu den anderen Bühnenfiguren des Stückes aufweist.

Als Fazit dieses kurzen Überblicks über die zentralen dramatischen Texte, in denen jüdisches Sprechen inszeniert wird, können wir festhalten,

²⁰ Somit folgt Overskou in Einschränkung Goldschmidts Forderungen nach einer realistischen Darstellung und Verwendung von Figurenrede.

dass in dänischen dramatischen Texten bis 1845 ein recht stabiler Darstellungsmodus vorherrscht. Abgesehen von wenigen, jedoch zentralen Ausnahmen wird jüdische Sprache als deviant markiert. Die Fremdheit jüdischen Sprechens wird dabei durch die Verwendung einer erfundenen Mischsprache erzeugt, die in Lexik, Grammatik und Semantik von der Standardliteratursprache abweicht. Neben dem Einsatz stereotyper larmoyanter Interjektionen werden im Text zudem verfremdete und entstellte Wörter verwendet, die eine spezifisch jüdische Aussprache imaginieren sollen. Die Sprache der durchweg komischen Judenfiguren wird nicht eingesetzt, um niederträchtige Charaktere von den in der Dramatik weniger präsenten edlen Judenfiguren zu unterscheiden; die sprachliche Ausgestaltung beider Figurentypen ist identisch. Einen vollkommen anderen Eindruck hinterlässt eine Betrachtung der Erzählliteratur des gleichen Zeitraums. Hier überwiegen vornehmlich positiv skizzierte jüdische Figuren; während die dramatische Literatur eher arm an edlen Judenfiguren ist, scheint dieser Figurentypus zusammen mit der Figur der schönen Jüdin besonders in der erzählenden Literatur Bedeutung erlangt zu haben. Als zentrale Texte in dieser Hinsicht gelten gemeinhin Bernhard Severin Ingemanns Erzählung *Den Gamle Rabbin* (1827), Steen Steensen Blichers *Jøderne paa Hald* (1828), Thomasine Gyllembourgs *Jøden* (1836) sowie Carsten Hauchs Roman *Guldmageren* (1836).²¹ Diesen Erzähltexten ist gemein, dass die wörtliche Figurenrede in keiner Weise von der Sprache der nicht-jüdischen Figuren abweicht. Werden Fremdheitsmarkierungen vorgenommen, so erfolgen diese ausschließlich durch den Erzähldiskurs. So beispielsweise in Gyllembourgs Erzählung *Jøden*. Hier wird der dem Figurentypus des edlen Juden nachempfundene Branco von seinen negativ skizzierten Verwandten abgegrenzt, indem der Erzähler über deren Sprechweise ausführt: »Dette som blev sagt i den ubehageligste Jødedialekt og med skingrende Stemme, syntes ret at saare Fader Branco's ømfindtlige Ørenerver«. ²² Die direkte Rede der Verwandten unterscheidet sich jedoch nicht von der Sprache aller anderen Figuren der Erzählung.²³ Mit Hilfe dieser indirekten Charakterisierung durch den Erzähler lenkt der

21 Vgl. SCHNURBEIN: 2004.

22 GYLLEMBOURG: 1912, 172.

23 Mit Bezug auf Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855) betonte bereits Mark H. Gelber, dass dieser Verzicht auf eine Markierung von Devianz innerhalb der direkten Rede auffällt, könnten doch gerade auf diese Weise Forderungen realistischen Erzählens eingelöst werden; vgl. GELBER: 1986, 166–167.

Text die Sympathie zu Brancos Vorteil und deutet ein gemeinsames Werteverständnis von Leser, Erzähler und Figur an. Gleichzeitig wird eine normative Differenz zwischen Branco/Erzähler/Leser auf der einen Seite und den materiell orientierten und nur an einer oberflächlichen Assimilation interessierten Verwandten etabliert. Figurensprache strukturiert und inszeniert somit in Teilen der Erzählliteratur die Position von Figuren und Figurengruppen zur dänischen Mehrheitsgesellschaft und deren Selbstverständnis.

Darstellungstraditionen und Konventionsbrüche in *En Jøde*

Auf Grundlage der vorgenommenen Skizzierung gattungsspezifischer Konventionen jüdischen Sprechens lässt sich nun der Frage nachgehen, ob und inwiefern der Romantext diesen Darstellungstraditionen folgt und ob Konventionsbrüche nachzuweisen sind. Erst dadurch wird es möglich sein, Form und Funktion jüdischen Sprechens in *En Jøde* angemessen zu problematisieren.

Eine Untersuchung der jüdischen Figurenrede in Goldschmidts Roman steht bisher aus; dieser Umstand mag erstaunen, denn die Verwendung eines spezifisch jüdischen Sprechens gehört zu den auffälligsten Charakteristika des Textes. Meiner Meinung nach sind zwei Gründe für dieses Forschungsdesiderat vorrangig verantwortlich: Einerseits weicht die jüdische Figurenrede augenscheinlich signifikant von dem inszenierten jüdischen Sprechen in den oben besprochenen dramatischen und narrativen Texten ab; andererseits wurde Goldschmidts literarische Modellierung jüdischen Lebens stets als authentisch gewertet.

Jüdisches Sprechen in *En Jøde*

Die Ausgestaltung jüdischer Figurenrede in *En Jøde* unterscheidet sich deutlich von der Darstellungstradition, die bereits für dramatische dänische Texte bis 1845 nachgewiesen wurde. Während hinsichtlich der dramatischen Figurensprache von einer relativ frei erfundenen Kunstsprache ausgegangen werden muss, ist in Goldschmidts Roman der Versuch unternommen worden, ein realistisches Abbild jüdischen Sprechens zu konstruieren.

Dieser Eindruck wird insbesondere durch den Einbau jiddischer und ›aschkenasisch‹ geprägter hebräischer Elemente²⁴ in die Figurenrede erzeugt, die sich grob vereinfacht folgenden Kategorien zuordnen lassen:

i. Einzelne Begriffe:

a) Hebraismen

i. mit offenkundig religiösem Bezug:

»Schabbos« (EJ 44), »Thauro« (EJ 29), »Gemore« (EJ 38)

ii. ohne konkreten religiösen Bezug:

»Hramor« (EJ 7), »Beheimo« (EJ 7), »Gavo« (EJ 115)

b) jiddische Elemente mit weitgehend nicht-hebräischer und/oder deutscher Herkunft

i. mit offenkundig religiösem Bezug:

»at schmatte« (EJ 103),

ii. ohne konkreten religiösen Bezug:

»at ruddle« (EJ 113)

2. Satzgefüge/Interjektionen:

a) aschkenasisch-hebräisch und weitgehend religiöser Bezug:

»Schema Jisroel!« (EJ 28)/»Adaunoi Elauheinu!« (EJ 28)

b) jiddisch sowie betont deutsche Herkunft der Wörter

i. und offenkundig religiöser Bezug:

»Gebenscht sei Dein Nome« (EJ 8)

ii. und ohne konkreten religiösen Bezug:

»Um Gottes Willen! [...] das fehlt noch! der Jed musz mit den Gojim anfangen« (EJ 48)/»Das Lef thut Anem weh« (EJ 58)

Dominant werden hebräische Textelemente nur innerhalb eines Briefs des Vaters an Jacob (EJ 185–186), welcher einen gesamten Segensspruch enthält; jiddische Elemente deutschen Ursprungs überwiegen hingegen in der Figurenrede des Schlusskapitels.

Erzähldiskurs und erläuternder Fußnotenapparat tragen dazu bei, die jiddischen wie aschkenasisch-hebräischen Textelemente als authentisch zu inszenieren. Der nicht-jüdische Leser ist zum Verständnis dieser Text-

24 Verkürzt erläutert bezieht sich das Adjektiv aschkenasisch auf die Gruppe Juden, die seit der Spätantike zunächst im Rheinland, aber auch in Frankreich, in Teilen Italiens und Englands und später aufgrund von Vertreibung und Verfolgung auch in Mittel- und Osteuropa siedelten; sie verband neben der jiddischen Sprache eine gemeinsame religiöse Tradition. Hebräisch wird in der aschkenasischen Tradition anders ausgesprochen als in der sogenannten sephardischen, die ihren Ursprung auf der iberischen Halbinsel hat.

teile auf die erklärenden Ausführungen und somit ihre Verlässlichkeit angewiesen. In diesem Sinne üben sowohl Erzählstimme wie Fußnotenapparat eine Autorität über Übersetzungsleistungen wie Verstehensprozess aus. Mehrfach wurde deshalb zu Recht auf den ethnographischen bzw. distanzierten Blick von Erzähler und Fußnoten hingewiesen.²⁵ Deutlich wird dieser Gebrauch von Hebraismen auch im Erzähldiskurs: Da die Erzählstimme eben jene spezifischen Begriffe gebraucht, um Praktiken des jüdischen Glaubens zu thematisieren, werden die jiddischen und hebräischen Ausdrücke als original und authentisch verifiziert. Gleichzeitig verzichtet der Erzähler, sofern möglich, auf die aschkenasische Version und verwendet stattdessen die *dänische* Variante der bibelhebräischen Bezeichnung: Während die jüdischen Figuren beispielsweise von der »Thuro« sprechen, gebraucht der Erzähler durchweg das Wort »Thorah«.²⁶ Dies erzeugt Distanz und verstärkt nicht nur den inszenierte Autoritätsanspruch des Erzählers über ein spezifisches Wissen, sondern ebenfalls den Eindruck, dass hier jüdische Sprache realistisch wiedergegeben würde.

Der Text versucht somit durch markiert jüdische Figurenrede Realismuseffekte zu erzielen. Diese Absicht wird auch durch weitere Authentifizierungsstrategien des Autors unterstützt. So betont Goldschmidts bereits in einem Nachwort zur Erstausgabe von 1845: »Hvad angaaer de hebraiske Ord, der er den jødiske Udtale sligt saa nøiagtig som muligt«.²⁷ Es folgt eine Reihe von Beispielen, die das Vorgehen des Autors und seine verlässliche Genauigkeit in dieser Frage aufzeigen sollen: »Derfor er det korte og haarde o sat istedetfor au, ligledes f. Ex. Risches istedetfor Rischaus, Horro [...] istedetfor Ajin horah (ondt Øie) o. desl«.²⁸ Diese Reihung von Beispielen, die das Transkriptionsvorgehen verdeutlichen, setzt sich im Textverlauf fort. Dabei macht Goldschmidt sich (und seinem Drucker) die Mühe, dem Leser kurze Ausführungen zur Wiedergabe einzelner hebräischer Zeichen an die Hand zu geben und informiert über die Berücksichtigung einer korrekten Vokalisation, indem er die hebräischen Vokalzeichen anführt und dabei eine jüdische Aussprache von einer

25 GURLEY: 2007; KJÆRGAARD: 2013; KRUSE-BLINKENBERG: 1987; OXFELDT: 2005.

26 Eine Ausnahme bilden die jüdischen Figuren der Schlusszene; dort wird »Thora« verwendet, da sonst die Mehrdeutigkeit zwischen der Bezeichnung des Pentateuch und der femininen Namensform, hergeleitet vom nordischen Gott Thor, nicht funktionieren würde.

27 GOLDSCHMIDT 1845b, 48f.

28 Ebd.

christlichen abgrenzt. Schließlich rät der Autor seinem Leser, sich nicht die Mühe zu machen, entsprechende Wörterbücher und Grammatiken aufzusuchen, da es sich nicht um eine Schriftsprache handle.

In der zweiten Auflage von 1852 findet sich selbiges Nachwort in einer leicht veränderten Variante.²⁹ Goldschmidt verkürzte den Text und strich die Behauptung betreffend den Schriftstatus der jiddischen Sprache. Auch in einer anderen Hinsicht nahm er durch Ergänzung Korrekturen vor: In der Fassung von 1845 grenzt er christliche (d.h. die im Rahmen der Theologie benutzte) und jüdische Aussprache voneinander ab. 1852 schränkt er seine Behauptung hinsichtlich der jüdischen Ausspracheform ein; jetzt heißt es nicht mehr, dass Juden bestimmte Vokale auf spezifische Weise realisieren würden (»at Jøderne udtale«, EJ 481), sondern dass die Transkription der Aussprache der deutsch-englischen Juden folge (»at de tydsk-engelske Jøder udtale«, EJ 307). Diese Korrektur Goldschmidts, welche seine Aussage auf die aschkenasische Aussprachepraxis des Hebräischen einschränkt, kann als Versuch gewertet werden, seine Autorität über die gewählte Figurensprache zu wahren und vor dem Leser ihren Authentizitätsanspruch zu betonen.

Die problematische Authentizität jüdischer Figurenrede

Die besondere Gestaltung jüdischer Figurenrede in *En Jøde*, die innerhalb der dänischen Literatur einzigartig ist, hat zusammen mit dem Verweis auf die jüdische Autorschaft Goldschmidts das Urteil herausgebildet, dass die Darstellung jüdischen Lebens samt der zugehörigen Redeweise der jüdischen Figuren als authentisch zu bezeichnen sei.

Schon Anja Nathan versuchte 1959 darzulegen, dass Goldschmidts literarische Modellierung jüdischen Lebens in Dänemark realitätstreu sei.³⁰ Auch andere wissenschaftliche Arbeiten gingen seitdem immer von diesem Urteil aus und fragten vorrangig nach der Funktion des Fußnotenapparates oder nach der Bedeutung der Erzählperspektive; sie fokussierten dementsprechend stark auf die Problematik von Übersetzungsleistungen in *En Jøde*. Dabei gehen (zumindest implizit) selbst die Autorinnen und Autoren, die in Goldschmidts Roman eine perfide Variante unzuverlässi-

29 In den 1896 von seinem Sohn herausgegebenen *Poetiske Skrifter* wurde auf dieses Nachwort verzichtet; im Nachdruck von 1986 der hier verwendeten zweiten Ausgabe wurde es aufgenommen.

30 NATHAN: 1959.

gen Erzählens am Werk sehen,³¹ von einem grundsätzlich authentischen Charakter der geschilderten jüdischen Lebenswelt aus und sehen diesen auch in der Figurensprache realisiert.

Dieses unreflektierte Vertrauen in die Authentizität der Figurensprache muss jedoch problematisiert werden. Es findet sich nämlich eine ganze Reihe von Werken nicht-jüdischer Autoren, die eine ähnliche Sprachgestaltung aufweisen wie die jüdischen Figuren in *En Jøde*. Zwar ist kein Text innerhalb der dänischen Literatur bekannt, sehr wohl aber deutschsprachige Werke, die auch in Skandinavien populär waren. Zwei herausragende Beispiele sind Karl Borromäus Alexander Sessas Posse *Unser Verkehr* (1813) und Julius von Voss' Theaterstück *Der travestierte Nathan* (1804). Diese sowie weitere Autoren bemühten sich, zum Teil unter Zuhilfenahme von Wörterbüchern und Grammatiken, eine für das nicht-jüdische Lese- und Theaterpublikum authentisch wirkende Figurensprache zu fingieren. Kontrovers wurde dabei vor allem die Frage einer antisemitischen Intention bzw. eines antisemitischen Potentials dieser Figurenrede diskutiert.³²

In der Forschung ist bis heute umstritten, wie diese Sprache bezeichnet werden kann. Plädiert wurde für Begriffe wie Jiddisch, Deutsch-Jüdisch, Bühnen- und Literaturjüdisch. Zur Diskussion steht hierbei in zweierlei Hinsicht die Frage nach der Authentizität der verwendeten Figurensprache: 1) Während die Bezeichnung Jiddisch/Deutsch-Jüdisch einen natürlichen Status der Sprache zu implizieren meint, betonen die Begriffe Bühnen- und Literaturjüdisch die Künstlichkeit der Sprachform. Matthias Richter hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass letztendlich jegliche Literatursprache eine Kunstsprache sei.³³ 2) Ebenso ist es problematisch, eine jiddische Sprachverwendung bei jüdischen Autoren anhand sprachlicher Kriterien vom Bühnen- bzw. Literaturjüdisch nicht-jüdischer Autoren zu differenzieren. So kommt Florian Krobb in seiner

31 So auf jeweils eigene Weise GURLEY: 2007; KJÆRGAARD: 2013; KRUSE-BLINKENBERG: 1987; OXFELDT: 2005.

32 Zu Sessa und Voss sei u.a. verwiesen auf BAYERDÖRFER: 1989, 103–II; ders.: 2004, 330–332; GELBER: 1986, 169–170; RICHTER: 1995, 155–186. Zur Rezeption von Voss in Dänemark siehe SCHNURBEIN: 2004, 78

33 Zur Problematik Jiddisch/Deutsch-Jüdisch/Literatur- bzw. Bühnenjüdisch siehe: BAYERDÖRFER: 1989, 104–107; ders.: 2004, 324; KROBB: 2005, passim; ders.: 2007, 88–89; NEUBAUER: 2002, 72, sowie insbesondere GELBER: 1986, 186, und grundlegend RICHTER: 1995, 95–II5

Studie zu dem Ergebnis, dass sich die Sprachgestaltung jüdischer und nichtjüdischer Autoren hinsichtlich dieser Figurensprache linguistisch nicht unterscheidet.³⁴ Ergiebiger scheint es darum, nach der konkreten Funktion markiert jüdischer Figurensprache in Texten jüdischer wie nicht-jüdischer Autoren zu fragen.

Formen und Funktionen markiert jüdischer Figurenrede in *En Jøde*

Für Goldschmidts Roman *En Jøde* bedeutet dies, dass in ihm vollzogene literarische Spiel ernst zu nehmen. Denn durch den Fokus auf Übersetzungsleistungen des Fußnotenapparates und der Erzählstimme sowie durch die implizite Annahme einer authentischen Repräsentation jüdischen Sprechens geriet die konkret im Text vorliegende jüdische Figurenrede vollkommen aus dem Blick. Ihr wurde ein lediglich sekundärer Status beigemessen und sie wurde nicht mehr auf Form und Funktion hin befragt.

Dieses Versäumnis führt zur impliziten Annahme, dass die Verwendung markiert jüdischen Sprechens in *En Jøde* homogen erfolgte. Dabei wird übersehen, dass keine einheitliche Sprachverwendung in Goldschmidts Roman existiert: Verschiedene jüdische Figuren bzw. Figurentypen bedienen sich auf sehr unterschiedliche Weise eines jüdischen Sprechens.

Zu beachten sind dabei der Umfang jiddischer und hebräischer Elemente in der jeweiligen Gestaltung der Figurenrede sowie die Verteilung auf (meist religiös bezogene) Hebraismen und deutsch geprägte jiddische Ausdrücke. Anhand dieser Kriterien lassen sich Differenzen herausarbeiten: So fällt auf, dass Jacob Bendixen und Martin Levy nur in äußerst wenigen Sätzen jiddische/hebräische Begriffe verwenden. Für Jacob lässt sich dieses Vorgehen in nur 31 Sätzen nachweisen. Fast ausschließlich sind die benutzten Ausdrücke auf religiöse Praktiken bezogen; Ausnahmen bilden ein von ihm vorgenommene Zitat in einem Brief sowie das Gespräch mit einem polnischen Juden, auf dessen Hilfe Jacob angewiesen ist. Ebenfalls fällt auf, dass es sich fast ausschließlich um Hebraismen handelt; jiddische Elemente mit deutschem Einfluss erscheinen in seiner Figurenrede – obige Zitation ausgerechnet – nur ein einziges Mal.

34 Vgl. KROBB: 2007, 89, sowie umfänglicher ders.: 2005.

Weitaus mehr jiddische bzw. hebräische Ausdrücke finden sich in der Figurenrede von Jacobs Vater Philip (56 Sätze) sowie seinem Onkel Isak (29 Sätze). Mit Bezug auf den Gesamtumfang der jeweiligen Aussagen werden jiddische und hebräische Elemente dominant in der Figurenrede des polnischen Juden Wucziewicz (25 Sätze) und insbesondere innerhalb des Schlusskapitels in dem Gespräch sieben jüdischer Figuren, die sich auf Jacobs Beerdigung bereichern wollen (in dieser kurzen Textpassage allein 53 Sätze). Im Vergleich sticht zudem hervor, dass die im Roman präsentere Figur des Philip ca. 114 einzelne hebräische oder jiddische Wörter verwendet, die eher marginalen Judenfiguren des Schlusskapitels dagegen über 200. In dieser Hinsicht wird die Differenz deutsch-jiddischer Elemente und Hebraismen funktionalisiert: Nicht-dänische Elemente in Philips Figurenrede beziehen sich meist auf eine religiöse Dimension, zudem sind Hebraismen dominant; dies ist besonders auffällig in einem Brief des Vaters an seinen Sohn (EJ 185–186). In der Rede der sieben jüdischen Figuren ist der religiöse Bezug hingegen deutlich weniger präsent und es herrscht vor allem ein deutsches Lexem des Jiddischen vor (EJ 296–302). Der Beginn dieses Gespräches erfolgt ausschließlich in Jiddisch.

Die erste These kann darum lauten, dass die unterschiedlich ausgestaltete jüdische Figurenrede der Milieuzeichnung dient und unterschiedliche Grade an Bildung und Assimilation an die dänische Mehrheitsgesellschaft repräsentiert, wobei Jacob/Levy und die jüdischen Figuren des Schlusskapitels die Extrempunkte bilden.

Die Funktion der Figurenrede erschöpft sich jedoch nicht in einer realistischen Milieuzeichnung. Besonders eindrücklich lässt sich dies an der Sprachgestaltung innerhalb der Familie Jacobs nachvollziehen: Während Vater und Onkel häufig auf Hebraismen zurückgreifen, erscheint in der gesamten direkten Rede der Mutter im Textverlauf nur eine einzige hebräische Wendung: In höchster Sorge um ihren Sohn ruft sie während der geschilderten antisemitischen Pogrome von 1819 »Schema Jisroel« (EJ 74), ein Bibelvers, der zentraler Bestandteil täglicher jüdischer Gebetspraxis ist und hier als Interjektion gebraucht wird. Die übrige wörtliche Rede der Mutter erfolgt in unmarkiertem Literaturdänisch. Dementsprechend konsequent ist auch die Figur der Mutter, welche zudem den überdeterminiert dänischen Namen Jette trägt, die Jacobs Liebe zur dänischen Sprache und Literatur weckt. Auf diese Weise wird nicht nur ein Abstand der Mutter vom religiösen Denken Philips und Isaks betont, sondern ebenso eine entsprechende Nähe zur dänischen Kultur etabliert.

Eine ähnliche Differenz wird auch zwischen den übrigen jüdischen Dorfbewohnern und Vater sowie Onkel etabliert. Während letztere in ihrer Rede vor allem hebräische Elemente mit religiösem Bezug aufweisen, treten in der Figurenrede der anderen Einwohner deutsch geprägte Ausdrücke sowie Begriffe ohne religiösen Bezug stärker hervor. Damit bildet die jüdische Figurenrede nicht nur den jeweiligen Assimilationsgrad ab, sondern inszeniert eine figurespezifische und normativ geladene Nähe bzw. Ferne zur dänischen Kultur, wobei die Sprachgestaltung der jüdischen Figuren der Schlusszene die ausgeprägteste Abweichung zur Normalsprache darstellt.

So ergeben sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den aufgezeigten Darstellungskonventionen der Erzählliteratur und der dramatischen Texte: Im Gegensatz zur Erzählliteratur, die deviante Eigenrede jüdischer Figuren meidet und Fremdheit höchstens durch den Erzähldiskurs markieren lässt, dient in *En Jøde* eine Fülle von jiddischen Textelementen und Hebraismen dazu, ein authentisches jüdisches Sprechen zu inszenieren. Diese Sprachgestaltung weicht deshalb auch massiv von der jüdischen Figuresprache dramatischer Texte ab, bei der es sich um eine erfundene Literatur- und Bühnensprache handelt.

Hinsichtlich der Funktion gleicht sich die Figurenrede in *En Jøde* und der Erzählliteratur jedoch signifikant, indem sie einer mehrstufigen Verortung von Figuren im Spannungsfeld von Nähe und Ferne zur dänischen Kultur dient.

Selbstthematisierung in der Literatur: Dramatischer Modus

Während Goldschmidts Roman in dieser Hinsicht an die Darstellungskonvention narrativer Literatur anschließt, gilt es nun zu fragen, ob auch das dramatische Repräsentationsmodell jüdischen Sprechens in *En Jøde* thematisiert wird.

Auch wenn dies nur in wenigen Textpassagen geschieht, wird doch gerade hier ein Zusammenhang zwischen literarischer Figurenrede und Antisemitismus hergestellt. So findet sich ein Gespräch zwischen Jacob und seinen nicht-jüdischen Studienfreunden über die Situation der Juden im dänischen Staat. Auf Jacobs Gefühl, ausgeschlossen und kein gleichberechtigtes Mitglied der Gesellschaft bzw. der Nation zu sein, reagieren seine Freunde mit Befremden; ihrer Ansicht nach würden Juden nur in wenigen, marginalen Punkten anders behandelt als nicht-jüdische Dänen.

Echauffiert erinnert Jacob daraufhin seine Freunde an bestehende Exklusionen und Diskriminierungen: Juden hätten u.a. keinen Zugang zu Ämtern, die Offizierslaufbahn im Militär sei ihnen verwehrt und auch aus vielen Zünften seien Juden ausgeschlossen. Schließlich kommt Jacob auf die verächtliche Darstellung von Juden in der Literatur zu sprechen:

Naar en dramatisk Skribent ikke veed Andet at skrive om, saa sætter han en Jøde ind i et Stykke og faaer en Bajads til at spille Rollen. Det Nationale træffe de aldrig, ikke engang Udtalen er ægte; men Pøblen leer, og Pøblen – det er en saadan Aften den største Deel af Publicum.

Du er for haard, Bendixen! raabte Fangel; jeg har i Theatret moret mig kostelig over en Jøde, men jeg foragter, Gud forbande mig, ikke Jøderne. (EJ 141–142)

Jacob sieht eben in jener unrealistischen Darstellung von Judenfiguren im Theater mit ihrer charakteristischen Sprachgestaltung ein zentrales diskriminierendes Element. Auf Jacobs Empfindsamkeit reagieren die Studienfreunde mit Unverständnis. Der Leser jedoch wird von Beginn des Romans an in den psychischen Entwicklungsprozess des Protagonisten eingebunden. So werden durch den Erzähler Jacobs erlittene Kränkungen deutlich vermittelt:

Naar hele Klassen sværmede omkring ham og leende raabte Jøde! Eller Ach wai mir! Eller Hep, hep! Fandt han sig med en vis Sløvhed deri, det var som om han hørte hele Verden raabe til sig og han maatte bøie sig for dens Stemme. (EJ 84)

Es ist jene stereotype, in der dramatischen Literatur seit Holberg präsen- te Interjektion, die das Reich des Literarischen verlassen hat und daran be- teiligt ist, Jacob als Juden zu diffamieren. Das Theater bzw. die dramati- sche Darstellungskonvention von Judenfiguren wird damit letztendlich für antijüdische Ressentiments mit in Verantwortung genommen.

»At Orientaleren skal tale som Orientaler ...«

Deutlich vielschichtiger scheint dieser Aspekt in einem anderen Textab- schnitt erneut aufgegriffen zu werden, der abgesehen vom Schlusskapitel zu den komplexesten Passagen des Romans gehört: Bei einem geselligen Abend im Haus eines wohlhabenden jüdischen Händlers erfolgt eine Rezi- tation aus Adam Oehlenschlägers *Aladdin eller den forunderlige Lampe*. Neben der Familie des Händlers sind unter anderem einige jüdische Stu- denten anwesend. Einer der Studenten ergreift das Wort und erhebt schwere Vorwürfe gegen Oehlenschlägers Werk, das seiner Meinung nach

notwendigen poetischen Ansprüchen nicht genüge. Oehlenschlägers *Aladdin* sei voller ästhetischer Fehler. Ähnlich wie Goldschmidt 1845 in seiner eigenen Rezension zu Hauch und Gyllembourg fordert der junge Student eine realistische Gestaltung der literarischen Figuren, die auch in ihrer verwendeten Sprache zum Ausdruck kommen müsse:

Hvad jeg først og fremmest forlanger af en Digter, er Sandhed og Naturlighed. Dermed mener jeg, at f. Ex. en Matros skal tale som en Matros og ikke som Professor, en Hyrde som en Hyrde og ikke som en Grosserer og Skibsrheder – er det ikke rigtigt? (EJ 121)

Nach der Zusicherung der Anwesenden, dass sie dieser poetologischen Forderung folgen würden, konkretisiert der Student seine Kritik an Oehlenschläger: »Naa, saa fordrer jeg ogsaa, at Orientaleren skal tale som Orientaler og have orientalske Skikke.« (EJ 121) Neben der Sprache kritisiert der Student die weitere Darstellung der Figuren in *Aladdin*, ihre Aussagen und Gewohnheiten; so sei beispielsweise ihre Kleidung »kjøbenhavnsk« (EJ 121) und nicht orientalisches und auch die Essgewohnheiten seien für den Orient völlig unrealistisch. Über all dies hätte sich Oehlenschläger informieren können. Abschließend müsse man ein vernichtendes Urteil über die Figuren des Theaterstücks fällen: »Mustapha, Morgiane, Nouredin, Aladdin o.s.v. falde hvert Øieblik ud af deres Rolle som Østerlændere og tale som Kjøbenhavnere.« (EJ 121) Nun zählt allerdings das Stereotyp des Juden als Orientale zu den zentralen, häufig in judenfeindlicher Absicht verwendeten Topoi des 19. Jahrhunderts.³⁵ Dem zeitgenössischen Leser wird bewusst gewesen sein, dass die Bezeichnung Orientale vor allem auch auf Juden angewandt wurde. Genau dies erzeugt in der geschilderten Textpassage eine gewisse Ironie, denn keine der anwesenden jüdischen Personen ist sich bewusst, dass über die Frage der Figurengestaltung in Oehlenschlägers *Aladdin* ihre eigene Position innerhalb des Romans mitverhandelt wird. Auf diese Weise gerät die betreffende Szene in zweierlei Hinsicht zu einer böartigen Karikatur: Zunächst trifft der Vorwurf des Studenten, dass die Orientalen in *Aladdin* aus ihrer Rolle fallen und sich dänisch gebären würden, eine ganze Reihe der in der Textpassage geschilderten jüdischen Figuren. Der Textstrategie gelingt es, die Assimilationsbemühen der wohlhabenden Familie, ihres Personals

35 Das Stereotyp des Juden als Orientale ist historisch mannigfaltig aufbereitet worden; verwiesen werden soll an dieser Stelle nur auf HESS: 2002, insbesondere 174, 177, 197. Für Dänemark siehe zudem THING: 2000; ders.: 2001.

und der Studierenden ins Lächerliche zu ziehen und als äußerlich bzw. als oberflächliche Imitation darzustellen. Genau dieses Scheitern der Assimilation wird jedoch nicht nur, aber vor allem in der Sprache verortet.

So kommentiert der Erzähler ausdrücklich die Art, in der die Rezitation von Ohlenschlägers Aladdin vorgenommen wird: »Contoirtbetjenten forlæste Aladdin med samme Tone som om det havde været hans Principals Kassebog, og med stærk jødisk Accent.« (EJ 119). Ganz in der Tradition jüdischen Sprechens in Erzähltexten wird hier die direkte rezitierende Rede nicht wiedergegeben, sondern lediglich der Erzähldiskurs betont die Devianz.³⁶ Der Familienvater hingegen wird nicht sprachlich markiert, sondern durch sein Verhalten während der Lesung: So schläft er während der Aladdin-Rezitation ein oder berichtet seiner Frau Neuigkeiten, die er an der Börse vernommen hat. Erst als sein Bediensteter Aladdins Ausruf vernimmt, alte Kupferlampen doch gegen neue zu verkaufen,³⁷ erwacht er aus seinem Schlaf und wundert sich über den Handel, der im literarischen Werk angepriesen wird: »Det var da en underlig Handel! Hvad er det for en forrykt Bog, I har der faaet fat i?« (EJ 120). Der Text stellt auch durch die Zeichnung der jüdischen Hausherrin eindeutig klar, dass es ihr an ästhetischer Bildung mangelt. Dies zeigt sich besonders in einem Dialog mit besagtem jüdischen Studenten:

Amor og Pysike? sagde Fruen;
 Om Forladelse Frue! faldt Isaksen ind, det hedder ikke Pysike, men Psyche.
 Det er dog forskrækkeligt, som De hovmesterer mig iaften! Sagde Fruen vred;
 det skrives
 P, s, y og siger det ikke Pys?
 Nei, det siger Psy, Frue.
 Kom og ikke lær mig det! raabte Fruen; [...] Det siger Pys – gjør det ikke Aron?
 Jo, jeg læser det rigtignok altid som Pys, sagde Aron.
 Jeg forsikkrer Dem, der hedder Psy, Frue! (EJ 123)

Der Text inszeniert hier nicht nur das mangelnde Wissen und die unzureichende Bildung der Hausherrin; beides drückt sich in ihrer Figurensprache aus: Wie in dramatischen Texten nicht-jüdischer Autoren werden hierzu falsch wiedergegebene und entstellte Wörter benutzt. Der jüdische Student selbst wird ebenso in keiner Weise positiv gezeichnet, obwohl er über kanonisierte ästhetische Bildung verfügt. Denn sein Vorwurf, dass

36 Ähnlich: »sit monotone foredrag« (EJ 119); »Læsningen kom igjen i Gang, den rullede hen som Hjulene over en Stenbro« (EJ 120).

37 »Hvo vil sælge gamle Kobberlamper for nye?«

Oehlenschläger seinen Aladdin nutze, um mit mythologischem Wissen zu prahlen, trifft – wie obige Textpassage zeigt – ebenso den Studierenden, der die Hausherrin belehren möchte.

Insgesamt wird ästhetische Bildung den geschilderten jüdischen Figuren nicht zuerkannt. Sie wird als oberflächlich und äußerlich dargestellt, als eine imitierende Anpassung an die Kultur der dänischen Mehrheitsgesellschaft, aber ohne jeglichen inneren Nachvollzug und ohne jedes Verständnis. Damit geraten die jüdischen Figuren der Textpassage selbst zu Orientalen, die in ihrem missglückten Versuch, sich dänisch zu gebären, aus ihrer Rolle herausfallen. In diesem Sinne trifft sie (zumal als literarische Gestalten), eben jener Vorwurf, den der Student gegen Oehlenschlägers orientalische Figuren in Aladdin vorbringt, selbst.³⁸

In anderer Hinsicht jedoch – und dies macht die Doppelbödigkeit dieser Szene aus – erfüllen die Figuren durch die zeitgenössische Gleichsetzung von Juden und Orientalen die Ansprüche des Studenten: Oehlenschlägers Text zählt, wie bereits geschildert, zu den wenigen dramatischen Texten, die sich nicht durch eine deviante jüdische Figurenrede auszeichnen und nicht der seit Holberg vorherrschenden dramatischen Darstellungskonvention folgen. So unterscheidet sich die negativ skizzierte Judenfigur in Aladdin in ihrer Sprache nicht von der Rede der übrigen Figuren. Die Erzählstimme in Goldschmidts Roman betont jedoch gerade, dass die Wiedergabe von Aladdin mit »mit starkem jüdischen Akzent«³⁹ (EJ 119) erfolgt.

In gewisser Weise wird somit die Rezitation Oehlenschlägers in *En Jøde* dem Anspruch des Studenten, dass Orientalen orientalisch sprechen sollten, gerecht. Aus dem Blickwinkel des dänischen, nicht-jüdischen Lesers, der mit den Repräsentationskonventionen jüdischen Sprechens in dramatischen Texten vertraut ist, wird die Forderung auf zynisch-ironische Weise erfüllt. Die Figuren der Szene selbst scheinen sich nicht bewusst zu sein, dass die Rezitation genau der dominanten Darstellungstradition jüdischen Sprechens in der Dramatik seit Holberg folgt. Sie bemerken nicht, dass die Lesung im Modus der komischen Bühnenjuden aufgeführt wird, wodurch einerseits ihre ästhetische Unbildung und nicht abgeschlossene Assimilation, andererseits aber auch ihr prekärer Status

³⁸ Die Textpassage löst deshalb auch gerade durch ihre Reproduktion antisemitischer Stereotype und Klischees Unbehagen aus.

³⁹ »stærk jødisk Accent«.

in einer von antijüdischen Repräsentationssystemen geprägten Gesellschaft betont wird.

Konfligierende Darstellungskonventionen jüdischer Figurenrede?

Diese Frage der textinternen Thematisierung einer dramatischen Darstellungskonvention jüdischen Sprechens stellt sich auf andere Weise erneut im Schlusskapitel. Dieses beginnt mit der Schilderung des Trauerzugs des verstorbenen Jacob Bendixen. Anlässlich der Beerdigung treffen besagte sieben jüdische Figuren aufeinander, die die Trauerfeier nutzen wollen, um sich an Almosen zu bereichern.

Die Ausgestaltung der Szene ist in mehrfacher Hinsicht spannend: Zunächst weist die Erzählstimme einen äußerst distanzierten Blick auf die geschilderte Situation auf; dies verwundert, da die Erzählinstanz über weite Strecken des Romans Jacobs Lebensweg mit Empathie verfolgte. Die ungewöhnliche Distanz gilt aber nicht nur dem Verstorbenen, sondern prägt die gesamte Darstellungsweise des Schlusskapitels. Unter anderem wechselt die Schilderung des Trauerzuges, der von antisemitischen Gewaltexzessen begleitet wird, mehrfach in einen komischen Modus:

I nogle af Karetere trængte man paa eengang ind fra begge Sider, saa at det blev en frygtelig Trængsel derinde, man skreg Gevalt og jamrede sig, og undertiden hændte det, at En kom saa hurtig in ad ene Dør, at han fløi ud igjen ad den anden. Kort, det var en gammeldags Jødebegravelse. (EJ 296)

Derartige Momente von Situationskomik prägen im letzten Kapitel weite Teile des Erzähldiskurses. Als weiteres Beispiel mag die Schilderung des plötzlichen Aufeinandertreffens jener sieben jüdischen Figuren dienen: »I en af Kareterne befandt sig syv aldrende Jøder, som efter gjensidig at have trykket og forbandet hinanden, lidt efter lidt kom til Ro.« (EJ 196). Auch als eine der Figuren fast durch den antisemitischen Mob zu Schaden kommt, bleibt der Erzählerkommentar distanziert und bemerkt in der Fußnote zynisch, den hebräischen Fluch (»Aule mit jat!«, EJ 299) des beinahe Verletzten: »Fordærvet Udtale af Aulom at: I Evighed. Her underforstaaes en Forbandelse over dem, der kastede Stenen, eller ogsaa vilde Mausche Ringstedt forsikkre, at han aldrig mere vilde gaae til en saadan Begravelse.« (EJ 299).

Die Situationskomik und der distanzierte Blick verstärken nicht nur die negative Skizzierung der jüdischen Figuren, die sich des ganzen Arse-

nals zeitgenössischer antisemitischer Stereotype bedient,⁴⁰ und ihre Funktion erschöpft sich ebenso nicht in der Vermittlung einer maximalen Distanz zur dänischen Gesellschaft. Meine These ist, dass in der vorliegenden Textpassage innerhalb des Romans komische Judenfiguren nach dem Vorbild der dänischen Bühnenjuden inszeniert werden. Dies bedeutet, dass die Darstellung der jüdischen Figuren hier der dramatischen Repräsentationstradition nachempfunden ist.

Genau dies zeigt sich auch an der Gestaltung der Figurenrede: Die Erzählweise wechselt schlagartig von ›telling‹ zu ›showing‹; die Eigenrede der jüdischen Figuren dominiert die Textpassage signifikant. Für knapp sechs Seiten zieht sich der Erzähler aus der Darstellung weitestgehend zurück. In diesem Sinne kann von einer *Dramatisierung* bzw. von dem Wechsel in einen dramatischen Modus gesprochen werden.

Auf den Umfang jiddischer und hebräischer Elemente innerhalb des Dialoges wurde bereits verwiesen. Ein genauer Blick auf das verwendete Vokabular erscheint jedoch interessant, denn es zeichnet sich ein Unterschied zu den Begriffen ab, die im restlichen Text verwendet werden. In der Figurenrede wird ein Wortfeld dominant, das im Roman bisher keine Verwendung fand: In der kurzen Textpassage wird von den jüdischen Figuren alleine fünf Mal der Begriff »Geschäft« (EJ 298, 300) und vier Mal »Masmatten« (EJ 297, 298, 299) verwendet.⁴¹ Die Verwendung dieses Vokabulars dient nicht nur der negativen Gestaltung der jüdischen Figuren; eben jene Begriffe sind typische Elemente der dramatischen Repräsentation jüdischen Sprechens in der dänischen Literatur und können als kennzeichnend für ihre durchaus judenfeindlichen Textstrategien gelten.

Ganz ähnlich werden in der dramatischen Darstellungstradition in der Figurenrede entstellte Begriffe verwendet, die implizieren sollen, dass bestimmte Konzepte wie beispielsweise Bildung und Sittlichkeit von der betreffenden Figur höchstens äußerlich und zum Anschein vertreten werden oder ihr ganz und gar unvertraut sind. So berichtet eine der jüdischen Figuren im Schlusskapitel, dass ein christlicher Schuldner den Geldverleiher Jacob Bendixen als »Schentelmand« (EJ 298, 299) bezeich-

40 Der Topos der Geldgier wird in der betreffenden Passage vorrangig bedient; vgl. insbesondere EJ 299.

41 Ursprünglich Jiddisch für ›Handel‹, ›Geschäft‹, im Rotwelschen jedoch auch für ›Einbruch‹, ›Diebstahl‹; zentrales Element in der Vorstellung der Mehrheitsgesellschaft einer imaginierten Sprache von ›Juden‹ und ›Zigeunern‹ – beide hier ebenfalls als imaginär aufgefasst.

net habe, worauf die Frage aufkommt, was überhaupt ein »Schentelmand« sei. Diese sprachliche Entstellung erinnert an den Umgang mit dem Wort *Monsieur* in dramatischen Texten seit Holberg und soll zeigen, dass die Konzeption des Gentleman den jüdischen Figuren letztendlich unvertraut und fremd ist.

Auch der Erzähldiskurs greift in betreffendem Kapitel auf Anlehnungen aus dem dramatischen Repräsentationsmodell jüdischer Figurenrede zurück. In oben bereits zitierter Beschreibung des Trauerzuges wird die Reaktion der sich in die Kutschen drängenden Juden in spezifischer Weise kommentiert: »man skreg Gevalt og jamrede sig« (EJ 296). Genau derartige larmoyant-deklamierende Interjektionen sind, wie oben gezeigt, stereotype Elemente der Gestaltung jüdischen Sprechens in den dramatischen Texten. Dies erhärtet meine These, dass hier letztendlich im Rahmen realistischer Erzählliteratur jüdische Figuren im Modus von Bühnenjuden dargestellt werden.

Hinsichtlich der jüdischen Figuren des Schlusskapitels folgt daraus, dass hier die dramatische Darstellungskonvention mit der Repräsentationstradition der Erzählliteratur in Konflikt gerät. In diesem Sinne unterliegen die Figuren einer Doppelkodierung: Im Modus der Darstellungskonvention realistischer Erzähltexte repräsentieren sie den größten normativen Abstand sowohl zu Jacob Bendixen und Martin Levy als auch zur dänischen Mehrheitsgesellschaft. Gleichzeitig ist ihre Gestaltung den komischen Bühnenjuden nachempfunden.

Die Frage nach der Funktion dieser Doppelkodierung ist nicht einfach zu beantworten. Im Rahmen dieses Aufsatzes können vorerst nur drei, möglicherweise gleichberechtigte Vorschläge unterbreitet werden.

1. Durch die Überlagerung zweier gattungsspezifischer Repräsentationssysteme, die dem zeitgenössischen Leser vertraut gewesen sein werden, gerät dieser in eine Art interpretatorischen Notstand. Es ist nicht mehr eindeutig, nach welchem Gattungsmodell die Schlusszene dekodiert werden soll. Die Folge ist eine Verunsicherung, die – zusammen mit der Überlagerung von Situationskomik und der Schilderung des tragischen Endes des Protagonisten – ein deutliches Unbehagen hinterlässt.

2. Das dramatische Repräsentationsmodell jüdischer Figurenrede zielt maßgeblich auf das Verlachen und die Ausgrenzung von Judenfiguren ab; in diesem Sinne lässt sich von einer judenfeindlichen Funktion der Figurengestaltung sprechen, welche in der realistischen Erzählliteratur in dieser Weise nicht nachweisbar ist. Der Gebrauch der dramatischen Darstel-

lungskonvention kann in *En Jøde* dazu funktionalisiert werden, maximale Differenz zur dänischen Mehrheitsgesellschaft und zum Protagonisten zu inszenieren.

3. Beide Repräsentationskonventionen jüdischer Figurengestaltung werden innerhalb des Romans verhandelt; zudem wird das judenfeindliche Potential der dramatischen Darstellungstradition thematisiert und ihr fiktionaler Charakter betont. Der Rückgriff auf die dramatische Konvention im Schlusskapitel führt deshalb auch dazu, beide Repräsentationsmodelle zu verunsichern, weil hier betont Gattungsgrenzen durchbrochen werden und eine gattungsspezifische und eindeutige Darstellung und Funktionalisierung von jüdischer Figurenrede nicht mehr erfolgen kann.

Fazit

Meir Goldschmidts Roman *En Jøde* ist der erste Roman eines jüdischen Autors (zumindest innerhalb der skandinavischen Literaturen), der versucht, eine authentische jüdische Figurensprache zu inszenieren. Im Gegensatz zur Erzählliteratur nicht-jüdischer Autoren, die jüdische Figurenrede ausschließlich im Erzähldiskurs deviant markieren, weicht die Eigenrede jüdischer Figuren in diesem Roman signifikant von der dänischen literarischen Normalsprache ab. Es handelt sich aber bei dieser Sprachgestaltung nicht um jene Kunstsprache, wie sie in der dramatischen Repräsentationstradition begegnet, sondern um den Versuch einer betont authentischen Inszenierung jüdischen Sprechens.

Trotz oder wegen des Authentizitätsanspruches erfüllt die jüdische Figurensprache einerseits Forderungen realistischen Erzählens und dient der Milieuzeichnung wie der Verortung von Figuren im Spannungsfeld von Nähe und Ferne zur dänischen Kultur und Nation. In dieser Funktion knüpft sie an Darstellungstraditionen der Erzählliteratur an. Bemerkenswert ist jedoch, dass in *En Jøde* ebenso die dramatische Repräsentationskonvention jüdischer Figurenrede thematisiert wird; und dies in zweierlei Hinsicht: Erstens werden dramatische Repräsentationen jüdischen Sprechens für judenfeindliche Haltungen in der dänischen Gesellschaft explizit mitverantwortlich gemacht. Zweitens möchte ich behaupten, dass der Text sich im Schlusskapitel von den üblichen Darstellungskonventionen jüdischen Sprechens in realistischen Erzähltexten endgültig verabschiedet und im Rahmen von Erzählliteratur Figuren etabliert, die dem dramatischen Repräsentationsmodell entsprechen. Die Inszenierungen von Figu-

ren, die dem Typus komischer Bühnenjuden nachempfunden sind, erfüllen dabei drei Funktionen:

1) Sie verursachen durch Überschreitung von Gattungsgrenzen ein Unbehagen gegenüber der Erzählstrategie innerhalb des für die Interpretation des Romans zentralen Schlusskapitels.

2) Sie etablieren einen ultimativen Gegenentwurf zum gescheiterten Protagonisten.

3) Sie verunsichern durch eine Doppelkodierung bzw. durch den Zusammenbruch der gattungsspezifischen Figurengestaltung das Vertrauen in die literarische Repräsentation jüdischer Figuren und können jene als fiktiv entlarven.

Literatur

Primärliteratur

GOLDSCHMIDT, Meir A.: »Slottet ved Rhinen, Roman af Hauch, og De to Tidsaldere, Novelle af Fort. til »En Hverdagshistorie««. In: *Corsaren 272* (1845a), 11–14.

GOLDSCHMIDT, Meir A.: *En Jøde*. Kopenhagen: Privatdruck, 1845b.

GOLDSCHMIDT, Meir A.: *En Jøde*. Kopenhagen: Gyldendal, 1986.

GYLLEMBOURG, Thomasine: »Jøden«. In: *Samlede Romaner og Noveller 2*. Kopenhagen: Kunstforlaget Danmark, 1912, 163–226.

HOLBERG, Ludvig: *Den danske Skueplads eller Ludvig Holbergs samtlige Comoedier i eet Bind*. Hg. von A. E. Boye. Kopenhagen: Forlags-Foreningen, 1843.

Sekundärliteratur

ALBERTSEN, Leif Ludvig: *Engelen Mi. En bog om den danske jødefejde*. Kopenhagen: Privatdruck, 1984.

BAYERDÖRFER, Hans-Peter: »»Harlekinade in jüdischen Kleidern«? Der szenische Status der Judenrolle zu Beginn des 19. Jahrhunderts«. In: Horch, Hans Otto, u. Horst Denkler (Hg.): *Conditio Judaica 2. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1989, 92–117.

BAYERDÖRFER, Hans-Peter: »Judenrollen und Bühnenjuden. Antisemitismus im Rahmen theaterwissenschaftlicher Fremdhheitsforschung«. In: Bergmann, Werner, u. Mona Körte (Hg.): *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Berlin: Metropol, 2004, 315–351.

BOGDAL, Klaus-Michael: »Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung«. In: Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart: Metzler, 2007, 1–12.

FEIGS, Wolfgang: »Deutschland, Deutsche und Deutsch in Ludvig Holbergs Komödien«. In: *Nerthus 2* (1969), 249–265.

GELBER, Mark H.: »Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis Gutav Freytag und Thomas Mann«. In: Moses, Stéphane,

- u. Albrecht Schöne (Hg.): *Juden in der deutschen Literatur Ein deutsch-israelisches Symposium*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, 162–178.
- GUBSER, Martin: *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 1998.
- GURLEY, David Gantt: *Meir Aaron Goldschmidt and the Poetics of Prose*. Berkeley: University of California, 2007.
- HESS, Jonathan M.: *Germans, Jews and the Claims of Modernity*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- HORTITZ, Nicole: »Die Sprache der Judenfeindschaft«. In: Schoeps, Julius H., u. Joachim Schlör (Hg.): *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*. Frankfurt a.M.: Piper, 2000, 19–40.
- JØRGENSEN, Niels Peder: »The Stage Jew«. In: Gelfer-Jørgensen, Mirjam (Hg.): *Danish Jewish Art. Jews in Danish Art*. Kopenhagen: Rhodos, 1999, 170–179.
- KJÆRGAARD, Kristoffer: *Opfindelsen af jødiskhed, 1813–1849. Semitisk diskurs og produktionen af jødiskhed som andethed*. Roskilde: Roskilde Universitet, 2013.
- KÖRTE, Mona: »Das ›Bild des Juden in der Literatur‹. Berührungen und Grenzen von Literaturwissenschaft und Antisemitismusforschung«. In: *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 7 (1998), 140–150.
- KÖRTE, Mona: »›Juden und deutsche Literatur‹. Die Erzeugungsregeln von Grenzziehungen in der Germanistik«. In: Bergmann, Werner, u. Mona Körte (Hg.): *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Berlin: Metropolis, 2004, 353–374.
- KÖRTE, Mona: »Judaeus ex machina und ›jüdisches perpetuum mobile‹. Technik oder Demontage eines Literarischen Antisemitismus«. In: Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart: Metzler, 2007, 59–73.
- KÖRTE, Mona: »Literarischer Antisemitismus«. In: Benz, Wolfgang (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: de Gruyter, 2010, 195–200.
- KROBB, Florian: »›Muthwillige Faschingstracht‹: The Presence of Yiddish in Nineteenth-Century German Literature«. In: Sherman, Joseph, u. Ritchie Robertson (Hg.): *The Yiddish Presence in European Literature. Inspiration and Interaction*. London: Routledge, 2005 (= *Legenda Studies in Yiddish*; 5), 22–33.
- KROBB, Florian: »Was bedeutet literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert? Ein Problemaufriss«. In: Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart: Metzler, 2007, 85–101.
- KRUSE-BLINKENBERG, Lars: »Goldschmidts formål med miljøtegningen i *En Jøde*«. In: *Danske Studier* 82 (1987), 58–78.
- NEUBAUER, Hans-Joachim: »Stimme und Tabu. Was das Theater erfindet und was es vermeidet«. In: Benz, Wolfgang, u. Angelika Königseder (Hg.): *Judenfeindschaft als Paradigma. Studien zur Vorurteilsforschung*. Berlin: Metropolis, 2002, 70–78.
- OXFELDT, Elisabeth: *Nordic orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
- PAUL, Fritz: »›Ihr forfluchte Skabhalsen!‹ Deutsche Sprachspiele in Holbergs Komödien«. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2001 (= *Grenzgänge. Studien zur skandinavisch deutschen Literaturgeschichte*; 3), 26–49.

- RICHTER, Matthias: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933)*. *Studien zu Form und Funktion*. Göttingen: Wallstein, 1995.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur des Poetischen Realismus« In: *Nordisk Judaistik/Scandinavian Jewish Studies* 25 (2004), 57–78.
- THING, Morten: »Jøden og orientaleren. Et essay«. In: *Kvinder, Køn & Forskning* 3 (2000), 21–38.
- THING, Morten: *Den historiske jøde. Essays & ordbog*. København: Forum, 2001.

STEFANIE VON SCHNURBEIN

Kampf um Subjektivität – Nation, Religion und Geschlecht
in zwei dänischen Romanen um 1850*

Einleitung

Im Frühjahr 1851 erhält der etablierte liberale Schriftsteller, Journalist und Zeitschriftenherausgeber Meir Aron Goldschmidt einen langen Brief von dem Pseudonym ›Sibylla‹. Ziel des oder der als ›Sibylla‹ posierenden Autor/in ist es, Goldschmidt davon zu überzeugen, dass er in einer kurz zuvor erschienen Rezension Unrecht hatte. Goldschmidt hatte als erster – wenn auch, davon zeugt die sich entspinnde literarische Fehde,¹ nicht als einziger – den ersten Frauenroman Dänemarks kritisiert. Dessen zwanzigjährige Autorin Mathilde Fibiger hatte sich in ihrem 1850 unter dem Titel *Clara Raphael* anonym erschienen Briefroman für die ›Emanzipation der Damen‹ und insbesondere für die Frauenbildung eingesetzt. Goldschmidt behauptet in seiner Rezension, die Auflehnung der Protagonistin gegen die Zwänge, die die Gesellschaft auf Frauen ausübe, sei unrealistisch und letztlich unnötig, da diese Zwänge ohnehin im Einklang mit der weiblichen Natur stünden. Die Frau gehorche also nur ihrem eigenen Gesetze, wenn sie sich in die gesellschaftlich für sie vorgesehene Rolle füge. Sibylla hingegen fordert mit der Romanfigur Clara Raphael, die Frau nicht nur in ihrem Verhältnis zum Mann zu betrachten, sondern sie als selbständiges Wesen zu sehen und ihr vor allem eine ihren Fähigkeiten und Aufgaben angemessene Bildung zu ermöglichen.

Goldschmidts Reaktion ist ambivalent: Er stimmt dem Inhalt nicht zu, druckt den Brief aber in seiner Zeitschrift *Nord og Syd* ab. Zunächst weiß er nicht, ob es sich bei dem Pseudonym Sibylla um einen Mann oder eine Frau handelt. Er antwortet ihr erst ausführlicher, als sie ihr Pseudonym lüftet und sich als die 23-jährige Fanny Lodovica Normand de Bretteville zu erkennen gibt. Die folgende öffentliche Debatte in *Nord og Syd* und

* Erstveröffentlichung: SCHNURBEIN, Stefanie von: »Kampf um Subjektivität – Nation, Religion und Geschlecht in zwei dänischen Romanen um 1850«. In: Barz, Christiane, u. Wolfgang Behschnitt: *bildung und anderes. Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*. Würzburg: Ergon, 2006, III–129.

¹ Die Fehde wird diskutiert in BUSK-JENSEN: 1994, 267–278. Vgl. auch ANDERSEN u. BUSK-JENSEN: 1979.

der private Briefwechsel zwischen den beiden² kann als Serie von Missverständnissen beschrieben werden. Lodovica de Brettevilles Intention scheint aus heutiger Perspektive klar: Sie wirbt um Verständnis für und Verbesserung der misslichen Lage der unausgebildeten, gezwungenermaßen gelangweilten, bürgerlichen jungen Frauen. Von Goldschmidt, dem etablierten Autor und Gesellschaftskritiker erhofft sie sich vor allem, ernst genommen zu werden. Diese Hoffnung scheint sich zu erfüllen, als Goldschmidt die Publikation des Briefes zusagt. Goldschmidts Antwortbriefe allerdings zeigen, dass er den Inhalt der Anliegen Fibigers und Brettevilles keinesfalls verstanden hat. Er hält vielmehr an einem traditionellen Frauenbild fest, demzufolge die Frau in ihrer ›erlösenden Natürlichkeit‹ die Ergänzung des schaffenden Mannes sei und das durch die Verwirklichung der Emanzipationsideen gefährdet werde.

Der weitere Briefwechsel zwischen Goldschmidt und Bretteville und auch die persönlichen Treffen können offensichtlich die Kluft zwischen beider Bedürfnisse nicht ausräumen. Goldschmidt entwickelt nach der Lüftung des Pseudonyms vor allem ein romantisches Interesse an der jungen Autorin. Diese hingegen versucht immer wieder erfolglos, ihren Ideen Gehör zu verschaffen, mit klugen Argumenten zu überzeugen.

Zwei Jahre, nachdem es zwischen den beiden zum Bruch kommt, wiederholt sich nahezu dasselbe Muster: Nun ist es die Autorin Mathilde Fibiger selbst, die mit Goldschmidt Kontakt aufnimmt und um Hilfe bei der Publikation ihres zweiten Romans bittet. Goldschmidt gewährt diese und erhofft sich auch von und mit ihr eine Liebesbeziehung und Heirat, die sie jedoch zurückweist. Stattdessen zieht sie mit ihrer Schwester zusammen, mit der sie den Rest ihres kurzen, als Literatin erfolglosen Lebens verbringt.³

Die hier skizzierten literarisch verhandelten Liebeswirren sind von der bisherigen Forschung entweder als unglückliche Lieben des einsamen Goldschmidt⁴ oder als Zeichen von Goldschmidts Ignoranz und Brettevilles Weitblick⁵ eingeordnet worden. Mein Ziel ist hingegen zu zeigen, dass sie keineswegs von den Werken der Autorinnen und des Autors iso-

2 Der Briefwechsel ist dokumentiert und kommentiert in APPEL: 1979.

3 Die möglichen Gründe für Fibigers Entscheidung diskutiert BUSK-JENSEN: 1994, 278–281.

4 So z.B. BRØNDSTED: 1965.

5 Z.B. in APPEL: 1979.

lierte Geschehnisse sind, sondern sich vielmehr in engem Zusammenhang mit den beiden Debütromanen Fibigers und Goldschmidts betrachten lassen. Fibiger schreibt, wie gesagt, den ersten Frauenroman *Dänemarks*. Kurz vorher, nämlich erstmals 1845, legt Goldschmidt, der selbst jüdischer Herkunft ist, unter dem Titel *En Jøde* [Ein Jude] den ersten Roman der europäischen Literatur vor, der sich mit dem Leben eines jüdischen Protagonisten aus der Innenperspektive beschäftigt. Beide Romane haben in der Forschung Beachtung gefunden.⁶ Noch nie jedoch sind die drei Ebenen, die ich bis hierher aufgezeigt habe, aufeinander bezogen worden: also die Analyse der Romane, die sogenannte Clara-Raphael-Fehde und die halb privaten, halb öffentlichen Briefwechsel zwischen Bretteville und Goldschmidt sowie Fibiger und Goldschmidt. Gerade eine genauere Betrachtung dieser Bezüge aber ist einerseits geeignet, neue Perspektiven in Bezug auf die Romane herauszuarbeiten. Andererseits lässt sich daran aufweisen, welche Positionen und Funktionen die Romane und die Auseinandersetzungen um Literatur und Geschlechterbeziehungen in einem diskursiven Feld einnehmen, das durch die Kategorien Nation, Religion und Geschlecht bezeichnet ist. In diesem Feld und mit Hilfe dieser Kategorien, so meine These, versuchen nämlich die aufgrund ihres Geschlechtes oder aufgrund ihrer Religion und ›Nation‹ Ausgeschlossenen, also Frauen und Juden, eine eigene, bürgerliche Subjektivität und damit zusammenhängend den Status der Autorschaft zu erringen. Weiter möchte ich deutlich machen, dass das skizzierte Feld heiß umkämpft ist, also keineswegs immer auf Solidarität zwischen den ausgeschlossenen Gruppen basieren kann. Und schließlich wird sich damit erweisen, dass das in Auto- und Heterostereotyp häufig als homogen gezeichnete Dänemark gerade in der Zeit, wo es uns am harmonischsten erscheint, nämlich in seinem poetisch-realistischen literarischen ›Goldenen Zeitalter‹ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von auf den ersten Blick leicht zu übersehenden, aber deshalb nicht weniger tiefen Brüchen geprägt ist.

In textnahen Analysen möchte ich also exemplarisch verdeutlichen, in wie hohem Maße die in heutigen theoretischen Entwürfen als ›gender‹ und ›race‹ bezeichneten Identität konstituierenden Kategorien gerade für

6 Zu *En Jøde* vgl. GREENE-GANTZBERG: 1980; KRUSE-BLINKENBERG: 1987; OBER: 1991a; ders.: 1991b; VAN SUNTUM: 2001. Zu *Clara Raphael* vgl. ALBRING-HORMES: 1985; ANDERSEN u. BUSK-JENSEN: 1979; BUSK-JENSEN: 1989; dies.: 1994; HOLST: 1985; THERKILDSSEN: 1972.

eine vermeintlich homogene bürgerliche Gesellschaft relevant sind und wie der Fokus auf ebendiese Kategorien neue Perspektiven sowohl auf literarische Texte wie auf deren Funktion im gesellschaftlichen Kontext erschließen kann.

Der erste dänische ›Emanzipationsroman‹ –
Mathilde Fibiger: *Clara Raphael* (1850)

Der Debutroman der zwanzigjährigen Mathilde Fibiger, *Clara Raphael*, ist ein handlungsarmer Briefroman in der Form von ›Bekanntnissen einer schönen Seele‹. Das Hauptgewicht liegt auf den religiösen und philosophischen Reflexionen der jungen Gouvernante Clara, die erkennen muss, dass sie mit ihren hohen Idealen in der auf Äußerlichkeiten fixierten, geistig beschränkten, spießbürgerlichen dänischen Provinzgesellschaft auf wenig Gegenliebe stößt. Der Roman lebt von scharfsinnigen Beobachtungen dieser Gesellschaft und ihrer Mitglieder sowie von den Debatten, die die junge Protagonistin mit den Autoritäten dieser Gesellschaft führt. Ihre nationalen Gefühle, ihre unorthodoxen religiösen Ideen und vor allem ihre heftige Ablehnung der erzwungenen geistigen Beschränktheit der Frauen bringen sie in Konflikt mit dem Pfarrer und anderen Honoratioren. Im kürzeren Handlungsteil des Romans lernt Clara dann den jungen Baron Axel kennen und verliebt sich in ihn. Ihr fällt jedoch ein, dass sie sich, nach dem literarischen Vorbild der schillerschen Jungfrau von Orléans, ganz ihren sozialen Aufgaben, ihrem Ideal widmen wollte und dafür das Versprechen abgelegt hatte, keusch zu bleiben. So sieht sie ihre Liebe zugrunde gehen. Axel meldet sich nun als Freiwilliger in den Krieg. Clara erkrankt aufgrund der emotionalen Belastung, gewinnt nach dem Sieg der Dänen bei Fredericia jedoch ihren Optimismus und ihre Gesundheit zurück. Die Dankbarkeit über den Sieg und (erst an zweiter Stelle) über Axels Überleben wird gekrönt von dessen Bereitschaft, mit ihr keusch ›wie Bruder und Schwester‹ zusammenzuleben und nur vor der Welt eine Ehe einzugehen.

Das Emanzipationsbestreben der Protagonistin zielt also auf eine geistige Gleichstellung der Frauen, soziale und politische Gleichstellung hingegen bleibt in ihrem Entwurf explizit außen vor. Daher konzentriert sich die Hauptforderung darauf, Frauen geistige Entfaltung durch Bildung zu ermöglichen.

Dem Roman ist vorgeworfen worden, dass die Ausformung von Claras Ideal, für das ›Wahre und Gute‹ zu arbeiten, dem sie immerhin ihre erotische Entfaltung zu opfern bereit ist, recht vage bleibt. Eine Aussage Claras in diesem Kontext lenkt den Blick jedoch darauf, dass die Frage nach dem konkreten Inhalt des Ideals falsch gestellt ist. Wenn Clara meint, »at vort Kjøn ikke existerer endnu« (CR 48)⁷ [dass unser Geschlecht noch nicht existiert], so verweist sie darauf, dass die Bedingungen der Möglichkeit einer ›weiblichen Subjektwerdung‹ überhaupt erst einmal gefunden werden müssen. Diese wiederum – so will ich im Folgenden unter anderem zeigen – liegen für Clara im religiösen Diskurs (den sie auf ihre ganz eigene Art umdeutet, wenn sie beispielsweise die Kindertaufe und das Konzept der Erbsünde ablehnt) sowie damit eng zusammenhängend im nationalen Diskurs. Am Rande sei bemerkt, dass der im Roman aufgestellte unüberbrückbare Widerspruch von geistiger und körperlicher Entfaltung keineswegs auf eine vermeintliche ›Frigidität‹ der Protagonistin oder gar der Autorin zurückzuführen ist. Sexuelle Askese erweist sich hier vielmehr als eine Option, der diskursiven Festlegung der »weiße[n], bürgerliche[n] Frau« zu entkommen, die ansonsten, um es mit Philip Sarasin zu sagen »vollständig in ihrer Funktion als reproduktionsfähiges Geschlechtswesen aufgehe und sich genau darin grundsätzlich vom Mann unterscheide.«⁸ Nur so scheint (übrigens nicht nur in diesem)⁹ Roman die Frau vom ›Anderen‹ des Mannes zum Subjekt werden zu können.

Für Clara bildet, wie für viele ihrer ZeitgenossInnen seit der Romantik, die Trias Religion, Nation und Kunst eine untrennbare Einheit. Die Protagonistin versucht, eine weibliche Subjektivität in genau diesem Kontext zu formieren, also über poetisches Schreiben, über religiöse Identifikationen und schließlich über ihre nationale Begeisterung. Nicht zufällig spielt der Roman 1848 im Kontext des ersten Kriegs um die Herzogtümer Schleswig und Holstein, der für Dänemark siegreich verlief. Die Kriegsergebnisse sowie der nationale Enthusiasmus für die ›Kämpfer fürs Vaterland‹ sind eng mit der Haupthandlung verwoben. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass Clara immer wieder militärische Metaphern für

7 Mit CR versehene Seitennachweise stammen aus: FIBIGER: 1994 [1851].

8 SARASIN: 2001, 194.

9 Der Durchbruchroman der schwedischen Frauenemanzipationsliteratur, Frederika Bremers *Hertha eller ›En själs historia‹. Teckning ur det verkliga livet* (1856), vertritt ähnliche Ideale in Bezug auf Frauenbildung und (der Unmöglichkeit) von Sexualität.

ihren eigenen ›idealen Kampf‹ verwendet. So zitiert sie aus einem Studentenlied über den Kampf für Geistesfreiheit, dann aus einem Soldatenlied, in dem es heißt »at Pigen nu vil med!« (CR 43) [dass das Mädchen jetzt [in die Schlacht] mitkommen möchte]. Damit charakterisiert sie ihre eigene Freiheitssehnsucht im Zusammenhang mit der ›Emanzipation der Damen‹. Oder sie vergleicht einen adeligen Frauenhelden, der ihr Avancen macht, mit den »ehrlösen und verräterischen deutschen Soldaten« (CR 64, 66). Auch ihr religiöser Enthusiasmus hat eine explizit militärische und nationale Komponente. Ihre Identifikationsfigur ist – ganz im Sinne der obigen Bemerkungen zur Funktion der weiblichen Askese – nicht etwa Maria, die biblische Mutter, sondern die Johanna von Orléans in der schillerschen Version (CR 62–63). Die Identifikation mit der zölibatären, kriegerischen Jungfrau – und damit ihr eigener Nationalismus – verspricht zweierlei: Einerseits wird er ihr zur Kompensation für die früh verlorenen Eltern:

Staaer jeg alene? Kun den, der ikke elsker andet end sit eget lille Jeg, er alene. Men naar jeg i Sommer med Hjerteangst gik og ventede paa Efterretninger fra Krigen, og naar de vare gode, med inderlig Taknemmelighed sagde: ›Gud være lovet! Vi have seiret!‹ da følte jeg, at jeg ikke tilhørte mig selv alene, men min Nation, og at jeg ved min Kjærlighed til den virkelig fik Deel i alle dens Bedrifter. Det Slag, Armeen vandt, havde jeg vundet; det, den tabte, havde jeg tabt. Nei, jeg er ikke alene! Gud er min Fader, Danmark min Moder; alle Mennesker ere mine Søskende. Dette er det store Familieliv, hvori jeg har fæstet Rod. (CR 47)

[Stehe ich allein? Nur der, der nichts anderes, als sein eigenes kleines Ich liebt, ist allein. Aber als ich im Sommer mit Herzensangst auf Nachricht vom Krieg wartete, und wenn sie gut waren, mit inständiger Dankbarkeit sagte: ›Gott sei gelobt! Wir haben gesiegt!‹, da fühlte ich, dass ich nicht nur mir selbst gehörte, sondern meiner Nation, und dass ich jetzt durch meine Liebe wirklich teil an allen ihren Geschäften hatte. Die Schlacht, die die Armee gewann, hatte ich gewonnen; das, was sie verlor, hatte ich verloren. Nein, ich bin nicht allein! Gott ist mein Vater, Dänemark meine Mutter; alle Menschen sind meine Geschwister. Das ist das große Familienleben, in dem ich Wurzeln geschlagen habe.]

Eine Familienmetapher tritt also einerseits an die Stelle der als einschränkend erlebten realen Familie, während andererseits die Identifikation mit der kriegerischen Jungfrau für sie zur Befreiung von eben diesen fesselnden konkreten familiären Kräften wird. So vergleicht sie sich später mit einem verheirateten Mann, der zum Militär eingezogen wird und begründet mit dieser Analogie, warum sie selbst es ablehnt, ihr Leben der Sorge für eine Familie zu widmen:

Nei, [...] intet Forhold i Verden kan løse ham fra hans Forpligtelser mod Fædrelandet! Den Kone, som er egoistisk nok til at ville trænge sig imellem sin Mand og hans Ære og Samvittighed, hun gjør sig derved uværdig til at han skulde tage Hensyn til hende. (CR 71)

[Nein [...], kein Verhältnis der Welt kann [den Mann] von seinen Verpflichtungen gegenüber dem Vaterland lösen! Die Frau, die egoistisch genug ist, sich zwischen ihren Mann und seine Ehre und sein Gewissen zu drängen, die macht sich dessen unwürdig, dass er auf sie Rücksicht nimmt.]

Fibigers Clara macht sich hier den zeitgenössischen Familiendiskurs zunutze, um ihn zu ihren Zwecken zu verwenden, wobei sie die Geschlechterpositionen in charakteristischer Weise umkehrt. Die Parallelsierung zwischen geistigem Kampf der Frau um Emanzipation und militärischem Kampf der dänischen Soldaten um die nationalen Interessen Dänemarks findet ihren Höhepunkt am Romanende. Hier wird die Krankheit Claras unmittelbar mit dem lebensgefährlichen und heldenhaften Zug Axels in den Krieg parallel geführt, das Glück über sein Überleben wird überboten von der Freude über den Sieg des Vaterlandes und schließlich erfüllt sich Claras Ideal der Befreiung der Frau dadurch, dass Axel in einer weiteren Umkehrung der Geschlechterordnung gerade so handelt, wie sie es vorher von der idealen Ehefrau gefordert hat: Er erkennt ihr Ideal als höher an als seine persönlichen Wünsche und vor allem sein körperliches Begehren.

Weibliche Subjektwerdung vollzieht sich in *Clara Raphael* also, analog zum männlichen Soldaten, in einem der Familie entzogenen, ja geradezu entgegengesetzten Raum. Das sich formierende weibliche Subjekt ist dabei maßgeblich geprägt von einem militärisch-nationalen Diskurs. Diesen sucht sich die aus ihm a priori ausgeschlossene Andere, die Frau, anzueignen, in ihn versucht sie sich aktiv einzuschreiben.

Es ist nun nicht in erster Linie der nationale Subtext, der Mathilde Fibigers Roman für ihre Zeitgenossen so kontrovers machte. Es ist vielmehr Claras religiöses Aufbegehren, das sie direkt gegen den Pastor argumentieren lässt, und ihre Forderung, Frauen als denkende Menschen anzuerkennen. Hierzu später mehr. Festzuhalten bleibt zunächst, dass unterhalb und verbunden mit der Forderung nach ›Damenemanzipation‹ ein nationaler Diskurs im Roman virulent ist, der zeigt, dass Subjektivität in diesem Kontext nur denkbar ist als die Identität eines bürgerlichen, nationalen Subjektes.

Die intrikaten Zusammenhänge zwischen den Kategorien ›Nation‹, ›Religion‹ und ›Geschlecht‹ bilden nun auch das diskursive Konfliktfeld, in dem Meir Aron Goldschmidts Roman *En Jøde* sich bewegt.

Meir Aron Goldschmidt: *En Jøde* (1845/1852)

Christina von Braun hat mehrfach und mit anderen Autorinnen und Autoren auf den Zusammenhang zwischen Misogynie und Antisemitismus hingewiesen, darauf, dass das Andere des bürgerlichen Subjekts häufig Frauen und Juden gewesen seien und sind.¹⁰ In diesem Kontext kann der Debütroman des liberalen Intellektuellen, Satirikers und Journalisten Meir Aron Goldschmidt diskutiert werden. Goldschmidt verfolgt in *En Jøde* den Werdegang seines Protagonisten Jacob Bendixen von der Geburt in einer dänischen Provinzstadt bis zu seinem Tod. Der begabte, temperamentvolle Junge löst sich während seiner Schulzeit langsam aus dem engen jüdischen Herkunftsmilieu und von der jüdisch orthodoxen Religion. Er studiert Medizin, hegt Hoffnung auf Anerkennung und Akkulturierung in der dänischen Gesellschaft und auf die Ehe mit einer Bürgerstochter. Deren Name Thora spielt doppeldeutig sowohl auf die jüdische heilige Schrift wie auf die nordische Gottheit Thor an und verweist damit auf den letztlich unheilbaren Zwiespalt des Protagonisten zwischen jüdischer und dänisch-nationaler Kultur. Obwohl Thora Jakobs Gefühle erwidert, entwickelt sich ihre Beziehung unglücklich wegen der Ambivalenz von Thoras Familie Jacobs Judentum gegenüber und wegen Jacobs eigener Überempfindlichkeit. Jakob verlässt Dänemark, um als Soldat im Ausland zu beweisen, dass er einer Ehe doch würdig sei. Zurückgekehrt nach Dänemark findet er Thora jedoch verheiratet und gleichzeitig in eine Affäre mit einem anderen Rivalen verwickelt. Er schreibt ihr einen Brief, in dem er zu erkennen gibt, dass er von dieser Affäre weiß, woraufhin sie erkrankt und stirbt. Er verlässt die Hauptstadt und beendet sein Leben als Karikatur eines jüdischen kleinlichen Wucherers in seinem Heimatort, wo er nicht viel später beerdigt wird.

En Jøde schildert also den Lebensweg eines Juden, der aufgrund von Diskriminierungen an der Aufgabe der Akkulturation in der dänischen Gesellschaft scheitert, der trotz seiner vielversprechenden Anlagen nicht in der Lage ist, sein Ideal zu verwirklichen und, ohne seine Herkunft zu

¹⁰ Vgl. BRAUN: 1992.

verleugnen, als respektierter Bürger zu leben. Der Konflikt, in dem er sich befindet, wird dabei im Sinne des Sprachgebrauchs der Zeit ausdrücklich als Konflikt zwischen zwei ›Nationen‹ bezeichnet.

Die Entwicklung zum Subjekt ist also für Goldschmidts Jacob, wie auch in *Clara Raphael*, eng gebunden an eine nationale Identität, die in diesem Falle dem Juden abgesprochen wird. Welchen Erkenntniswert aber hat die Kategorie ›Geschlecht‹ in diesem Kontext?

George Mosse¹¹ stellt das, was er ›respectability‹, also Respektabilität oder ehrbare Bürgerlichkeit nennt, explizit in einen Geschlechterkontext, wenn er folgende Bedingungen formuliert, die zum Erreichen derselben notwendig sind: Ehe, Vaterschaft, männliche Stärke und Wehrhaftigkeit. Goldschmidts Jakob Bendixen, so wird im Folgenden zu zeigen sein, scheitert an eben denselben Problemkomplexen.

Auch für Jacob stellen Eheschließung und Familiengründung das zentrale Zeichen der bürgerlichen Männlichkeit dar. Die Verbindung mit Thora verspricht ihm genau diese. Jacobs jüdischer Freund Levy erkennt gleich zu Anfang die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens. Er rät ihm zur Entscheidung für eine Seite – zur Taufe oder zur Heirat einer jüdischen Frau (EJ 230–232).¹² Mit der an ihn gestellten Forderung, sich entweder taufen zu lassen oder auf Thora zu verzichten, gerät Jacob in einen ausweglosen Double-Bind. Die Taufe würde einen Verrat an seinem Ideal des Gottes bedeuten, der über den Religionen steht, hatte er sich doch gerade erst von der jüdischen und damit von jeglicher religiösen Orthodoxie abgewendet. Und ein solcher Verrat würde ohnehin nur die angebliche ›Charakterlosigkeit‹ des Juden bestätigen. Paradoxerweise ist ihm also gerade durch seinen männlich-heroischen Charakter der Zugang zur bürgerlichen Männlichkeit versperrt.

Die andere Möglichkeit, die der pragmatische Freund Levy vorschlägt, ist die Heirat einer jüdischen Frau und so quasi die Erlangung einer spezifisch jüdischen Männlichkeit. Im aus der Romantik kommenden Liebesdiskurs, dem Goldschmidt anhängt, wäre ein solcher willkürlicher Wechsel des Liebesobjekts natürlich auch kein Zeichen eines standhaft männlichen Charakters.

Letztlich ist es aber nicht der religiöse Konflikt, sondern der Ausschluss aus dem Militär, der Jacob den Zugang zu Thora versperrt. Auch

¹¹ MOSSE: 1985.

¹² Goldschmidt wird im Folgenden zitiert nach: GOLDSCHMIDT: 1896.

dieses Dilemma erscheint ihm schon immer auferlegt: Seine Charakteranlagen kennzeichnen ihn von Geburt an als heldisch, tapfer und wehrhaft, als Jude werden ihm gerade diese Eigenschaften qua seiner Zugehörigkeit zu diesem angeblich feigen Volke der ›Drückeberger‹ gerade abgesprochen. So führen die heldenhaften Anlagen nur dazu, dass bei einem Pogrom, wo sich das Kind Jacob mit einem Messer wehrt, »Blod mellem ham og de Kristne« (EJ 106) [Blut zwischen ihm und die Christen] kommt. Die hier symbolisch angelegte, nicht zu umgehende Feindschaft mit den gleichzeitig verhassten und bewunderten Dänen wird wenig später explizit auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau bezogen. Bei seiner Bar Mitzwah erhält Jacob als zu lesenden Thora-Spruch die biblische Passage über Gottes Verfluchung der Schlange: »Og jeg vil sætte Fjendskab mellem Dig og Kvinden [...]« (EJ 111) [Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe [...]]. Wenn wir uns daran erinnern, dass das Wort ›Thora‹ schon die zukünftige christliche Geliebte assoziiert, wird hier die Bar Mitzwah gleich zweifach zur prekären und letztlich scheiternden Initiation in die Männlichkeit.

Diese Kindheitskonflikte nun setzen sich in nahezu brutaler Logik im Erwachsenenalter fort, und sie sind fast überdeutlich in den Kontext des scheiternden Kampfes um Männlichkeit gestellt. Jacobs Hauptproblem liegt nämlich darin, dass er als Jude aus Beamtentum und Militär ausgeschlossen ist. Dies sind genau die Posten, die in der europäischen Gesellschaft seiner Zeit als die männlichsten gelten – und auch als diejenigen natürlich, die die Nähe des Mannes zum Staat, zur Nation am stärksten bekräftigen.

Der Konflikt setzt sich auf der persönlichen Ebene fort. Beide seiner Rivalen um die Gunst Thoras sind Leutnants. Als Leutnant Engberg nun Thora Avancen macht und Jacob direkt beleidigt, fordert Jacob ihn, wie es sich für einen ehrenhaften Mann der Zeit gehört, zum Duell, was jener aber mit den Worten ablehnt: »Megen Tak for den tiltænkte Ære; men som Officer ... De indser nok ... duellere med en Jøde ...« (EJ 311) [»Vielen Dank für die beabsichtigte Ehre; aber als Offizier ... Sie verstehen wohl ... sich mit einem Juden zu duellieren ...«]. Judendiskriminierung, so kann man schließen, verhindert also die Integration in Nation und Bürgertum und damit auch die Ausbildung einer vollständigen Männlichkeit.

Die oben zitierte Szene, in der Leutnant Engberg Jacob die Satisfaktion verweigert, führt nun dazu, dass Jacob das Land verlässt. Er will sich, Thora und seinem Rivalen beweisen, dass er unter vermeintlich toleran-

teren Bedingungen doch zum wahrhaft männlichen Krieger und Freiheitskämpfer werden kann. Er zieht zunächst nach Paris, gelangt jedoch zu spät dorthin – die Revolution, in der er ›Kampf und Gefahr‹ bestehen, ›Ehre und Berühmtheit‹ erlangen will, ist gerade vorüber. So meldet er sich als freiwilliger Unteroffizier für den Krieg in Algerien. Er hofft, in der Schlacht das zu erleben, was ihm ein polnischer Kamerad als eine Art Männlichkeitsrausch schildert:

[...] den bakkantiske, blodtørstige Gru og den unævelige Følelse af sin Manddomskraft, den opfylder En, naar hvert Sekund kan bringe Døden og man styrter sig imod Fjenden. Det første Slag ligner den første Kjærlighed, man forgaar næsten i sin egen Følelse [...]. (EJ 342)

[...] das bacchantische, blutdürstige Grauen und das unbeschreibliche Gefühl seiner Manneskraft, das einen erfüllt, wenn jede Sekunde den Tod bringen kann und man sich dem Feind entgegenstürzt. Die erste Schlacht gleicht der ersten Liebe, man vergeht fast in seinem eigenen Gefühl [...].]

Als es jedoch endlich zu dieser ersehnten ›ersten Schlacht‹ kommt, versagt Jacob, wie schon zuvor in der ›ersten Liebe‹. In der Nacht vorher nämlich erhält er die Nachricht vom Tod seines Vaters. Die angreifenden Beduinen in ihrer weißen Kleidung erinnern ihn an Juden – assoziiert werden die Totengewänder der männlichen Juden, die hier insofern überdeterminiert erscheinen, als diese Gewänder auch von jüdischen Männern am Jom-Kippur-Tag getragen werden, dem Fest, an dem, so hat der Leser früher erfahren, die heldenhafte Verteidigung des Tempels gegen die Römer gefeiert wird (EJ 138).

Det var for ham, som om hans Fader var hist, iført Ligskjorten, som om alle hellige Jøder vare der, nylig opstandne af Graven. I dette Øjeblik lød Signalet til Angreb; men, om det end havde gjældt hans Sjæls Salighed, kunde han ikke have givet Ild paa disse Væsener. (EJ 345)

[Es war für ihn, als sei sein Vater hier, in sein Leichenhemd gekleidet, wie es alle heiligen Juden waren, die kürzlich aus dem Grab auferstanden waren. In diesem Augenblick tönte das Angriffssignal; aber er konnte nicht auf diese Wesen feuern und hätte es seine Seele gegolten.]

Wie schon so oft verhindert also paradoxerweise die Assoziation einer Tradition jüdischen Heldentums, kombiniert mit dem übermächtigen Bild des Vaters, dass Jacob selbst zum Mann und Helden wird.

Die letzte Station auf Jacobs Suche nach Kriegsruhm und Ehre führt ihn in die Befreiungskämpfe nach Polen – einen Krieg, den er als gerechten Krieg empfindet, handelt es sich doch um einen nationalen Unabhän-

gigkeitskampf (EJ 355). Nach einer Brustverletzung, die metaphorisch mit der Nachricht von Thoras Heirat verbunden ist, wieder genesen, kehrt er nach Dänemark zurück. Zunächst scheint sich seine Hoffnung auf Anerkennung als männlicher Held endlich zu erfüllen (EJ 366–367). Seine Kameraden richten ein Fest für ihn aus, wo er im Lorbeerkrantz als Held gefeiert wird. Der Kranz jedoch verliert seine Blätter, sein Rivale erhält zufällig den Platz darunter, und Jacob endet als Parodie des Helden. Die kriegsunerfahrenen dänischen Leutnants hingegen werden ohne weiteres als ›richtige Männer‹ akzeptiert.

Damit kann vorläufig der Schluss gezogen werden, dass Jacobs Scheitern an der Assimilation letztlich seine Unfähigkeit bedeutet, eine im Sinne seiner Zeit vollwertige männliche Identität zu entwickeln. Ich deute dies als die frühe Analyse eines antisemitischen Diskurses, in dem die fiktiven Größen Rasse und Geschlecht in einer Weise vermischt werden, in der die Zugehörigkeit zu einer ›niederen‹ Rasse mit dem Mangel an (höher bewerteter) Männlichkeit einhergeht.¹³ Mit der Charakterisierung seines jüdischen Protagonisten als unvollständigen Mann verweist Goldschmidt vor auf ein Stereotyp, das des verweiblichten Juden, das erst im antisemitischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit medizinischen und psychiatrischen Diskursen eine stärkere Wirkung entfalten sollte.¹⁴

Ein weiterer Schauplatz für Jacobs ›Kampf um Anerkennung‹ – ebenfalls mit der Geschlechterproblematik und auch mit der Thematik von *Clara Raphael* verbunden – ist sein Streben nach Bildung. Jacob teilt mit anderen literarischen Judengestalten seiner Zeit die ambivalente Haltung der christlichen Welt gegenüber. Er fühlt sich von deren Idealen und Möglichkeiten sehnsuchtsvoll angezogen, durch deren Diskriminierung jedoch abgestoßen und ausgeschlossen. Seine Sehnsucht ist allerdings nicht primär religiös motiviert, sondern durch sein Streben nach Anschluss an die bürgerliche Kultur und Bildung. Er scheitert letztlich an kulturellen Unvereinbarkeiten und den subtilen Ausschlussmechanismen der dänischen bürgerlichen Gesellschaft.

Ich möchte vorschlagen, auch die Bildung, die Goldschmidt Jacob erlangen lässt, als Teil seines Strebens nach Männlichkeit zu interpretieren.

¹³ Vgl. hierzu GILMAN: 1985a; ders.: 1985b.

¹⁴ Zum Zusammenhang zwischen Misogynie und Antisemitismus um die Jahrhundertwende vgl. BRAUN: 1992.

Unter anderem, um dies plausibel zu machen, möchte ich nun den Bogen zurück schlagen zu den intertextuellen Verbindungen zwischen Goldschmidts Roman und seinen Artikeln und Briefwechseln im Zusammenhang mit der literarischen Fehde, die sich nach der Publikation des Romans *Clara Raphael* entspann.

Konkurrenz um Anerkennung – zum Zusammenhang zwischen den Romanen und literarischen Debatten

Um es vorweg sicherheitshalber klarzustellen: Weder *Clara Raphael* noch *En Jøde* sind autobiographische Romane, und sie sind auch nicht mit Hilfe der Biographien ihrer Autorinnen bzw. ihres Autors zu erklären. Umgekehrt jedoch können die aus den Romananalysen gewonnenen Erkenntnisse durchaus dazu beitragen, die anfangs geschilderten scheitern den halb privaten, halb öffentlichen Kommunikationsversuche zwischen Bretteville und Goldschmidt sowie Fibiger und Goldschmidt zu verstehen. Um diese Wechselwirkungen zwischen Briefen und Romanen soll es in den folgenden abschließenden Bemerkungen gehen.

Beim anfangs dargestellten Briefwechsel zwischen Bretteville und Goldschmidt erscheint es auf den ersten Blick verwunderlich, dass Goldschmidt so wenig Sympathie für die Forderungen von Bretteville und Fibigers Clara für die ›Emanzipation der Damen‹ aufbringen kann. Zunächst, so sollte man meinen, wäre es nur logisch, wenn sich sowohl Bretteville als auch Fibiger gerade deshalb an Goldschmidt um Unterstützung wenden, weil dieser als progressiver, liberaler und fortschrittlicher Denker und Publizist bekannt war. Schließlich gehörte er selbst zu einer marginalisierten und diskriminierten Gruppe. Auch die Ideale, die Goldschmidts Protagonist Jacob und Fibigers Clara in Bezug auf eine moderne Vernunftreligion, die Einheit von Poesie und Religion und anderen emanzipatorischen Ideen vertreten, sind sehr ähnlich. Ich möchte im Folgenden die These vertreten, dass die Kommunikationsschwierigkeiten und Missverständnisse zwischen Goldschmidt und den beiden Frauen unter anderem daher rühren, dass die Parteien in ein Konkurrenzverhältnis um das geraten, was ich im Titel plakativ ›Kampf um Subjektivität‹ genannt habe.

Der kleinste gemeinsame Nenner, auf den die Bemühungen von Bretteville, Goldschmidt und Fibiger zu bringen sind, ist ihr Wunsch, in der bürgerlichen Öffentlichkeit gehört zu werden, eine literarische Stimme, den Status des ›Autors‹ zu bekommen, und damit Anerkennung als

›bürgerliches Subjekt‹ zu erreichen. Dies ist Bretteville und Fibiger als Frauen, also wegen ihrer Geschlechtszugehörigkeit, Goldschmidt als Juden, also wegen seiner ›mangelhaften‹ dänischen Nationalität, zunächst zumindest partiell versagt. Die Romananalysen haben gezeigt, dass die Anerkennung als Subjekt über das Einschreiben in die Kategorien ›Nation‹ und ›Männlichkeit‹ verläuft – anders gesagt, das bürgerliche Subjekt ist männlich und national. Eines der vornehmsten Mittel, sich in diese Diskurse einzuschreiben, ist sowohl für Fibigers Clara als auch für Goldschmidts Jacob das Bestreben, Bildung zu erlangen, von der sie ursprünglich ausgeschlossen sind. Diese Bildungsbestrebungen können ohne Zweifel auch auf die beiden Autorinnen und den Autor bezogen werden.

Die Missverständnisse und Ambivalenzen zwischen Goldschmidt und den beiden Autorinnen gewinnen aus dieser Perspektive eine neue Dimension. Ich möchte behaupten, dass Goldschmidts mangelnde Sympathie für Brettevilles und Fibigers Programm der Frauenbildung unmittelbar mit seinem erotischen Interesse an diesen Frauen zusammenhängt. Ebenso wie sein Protagonist Jacob braucht er nämlich eine Frau, die das bürgerliche Ideal erfüllt, die den Mann ergänzende ›Andere‹ zu sein und ihn so erst wirklich zum Mann macht. Dies geht aus seinen Beiträgen zur Clara-Raphael-Debatte und seinen Briefen an Bretteville deutlich hervor. Hier stellt er die Frau in ihrer Weiblichkeit als einen Gegenstand der Ehrfurcht dar. Er fürchtet, die Verwirklichung der Emanzipationsideen würde die Frau aus einer »Blume« zu einem »Roggenacker« machen, trocken, gelehrt und vermännlicht.¹⁵ Wahrer Fortschritt für ihn ist hingegen der Fortschritt in der Frauenanbetung.¹⁶ Der zivilisierte Mann solle schaffen und der Frau den Ertrag bringen. Dafür sucht er in der Frau »erlösende Natürlichkeit«. ¹⁷ Schließlich stellt er noch die Berechtigung der weiblichen Klage über ihr inhaltsloses, oberflächliches Leben in Frage. Er tut dies, indem er es mit der Neigung des Mannes zur Melancholie kontrastiert, die ihm weitaus schlimmer erscheint:

Kjender De noget til de mørke Timer, der komme efter Begeistring, efter Anstrængelsen, kjender De til denne Modløshed og Fortabthed? Og hvor mangen Mands Sind troer De ikke visner hen endog uden denne Afvexling, i værre Ensformighed end den, hvorunder Kvinder ofte sucke!¹⁸

15 »... ville forvandle Kjønnen fra en Blomsterhave til en Rugmark ...« (APPEL: 1979, 60).

16 Ebd., 59.

17 »Hvor er den frelsende Naturlighed at hente?« (Ebd., 63).

18 Ebd., 64.

[Wissen Sie etwas von den dunklen Stunden, die nach der Begeisterung kommen, nach der Anstrengung, kennen Sie diese Mutlosigkeit und Verlorenheit? Und wie viele männliche Geister glauben Sie welken nicht dahin sogar ohne diese Abwechslung, in schlimmerer Einförmigkeit als der, unter der Frauen oft seufzen!]

Die Ablehnung der Frauenbildung als der Natur der Frau widersprechend und die Aufwertung des Männlich-Heroischen, die Aussagen des liberalen Goldschmidt, dass die Frau nur als Ergänzung des Mannes existieren soll, kann so auch als Überkompensation der Tatsache gelesen werden, dass dem Juden wahre Männlichkeit nicht zugestanden wird, die er insbesondere durch Bildung zu erreichen sucht.

Wie seinem Protagonisten Jacob bleibt auch dem Autor Goldschmidt die Ehe als Zeichen der bürgerlichen, männlichen Subjektwerdung versagt. Er geht lediglich eine Pro-forma-Ehe mit einer Geliebten niederen Standes ein, um den gemeinsamen Sohn zu legitimieren, seine Verbindungen zu dänischen, christlichen Frauen des Bürgertums führen hingegen in keinem Fall zur von ihm ersehnten Eheschließung. Den Status des Autors hingegen erlangt er in ganz besonderem Maße, wird er doch mit seinen späteren Romanen zum Begründer des dänischen Entwicklungsromans. Allerdings hat diese ›Autorschaft‹ einen Preis: Er verstummt hier ›als Jude‹. In seinem nächsten Werk, *Hjemløs* [Heimatlos], erschienen zwischen 1853 und 1857, macht er einen Nicht-Juden zum Protagonisten, weil er glaubt, die allgemein-menschlichen Themen des Romans nicht mit einer jüdischen Hauptfigur ausdrücken zu können.¹⁹ Später gibt er den Plan auf, einen großen Roman über die Geschichte der Juden in England zu schreiben, und publiziert anstelle dessen 1865 den Roman *Arvingen* [Der Erbe], in dem nun überhaupt keine jüdische Figur mehr zu finden ist.

Doch zurück zum Verhältnis zwischen Goldschmidt, Bretteville und Fibiger: Die Frauen suchen also Anerkennung als denkende, gebildete Subjekte beim zweifellos gesellschaftlich und literarisch anerkannten, hochgebildeten Goldschmidt und hoffen auf seine Hilfe, eine eigene, literarische Stimme, einen Status als Autorinnen zu gewinnen. Dass es ihnen in erster Linie um Autorschaft geht, wird nicht nur deutlich in der Bitte Fibigers an Goldschmidt, sie bei der Publikation ihres Romans zu unterstützen, sondern auch in Brettevilles enttäuschem Abschiedsbrief, in dem es heißt: »Det var æsthetisk litterairt vi skulde talt, det var om [...] min lille paabegyndte Bog [...]. Jeg søgte Aanden, den fandt jeg jo ogsaa,

19 Vgl. OBER: 1976, 73.

lad mig da ikke tabe, ikke miste den [...]« [Wir hätten ästhetisch literarisch sprechen sollen, es ging um [...] mein kleines, gerade begonnenes Buch. [...] Ich suchte den Geist, den fand ich auch, lass mich ihn doch nicht verlieren [...].] Der Brief endet noch einmal mit einem Appell an den gemeinsamen Wunsch nach Autorschaft, nämlich mit einem expliziten »Farvel til Digteren« [Lebewohl an den Dichter].²⁰

Goldschmidt hingegen braucht die Frauen eben nicht als ›Dichterinnen‹, als Autorinnen, sondern vielmehr gerade in ihrer Funktion als traditionelle Frauen, ohne ›männliche‹ Bildung und eigene Stimme. Dies ist die Voraussetzung für ihn, selbst zum vollwertigen bürgerlichen Mann zu werden. Die Gemeinsamkeit, die beide verbindet, nämlich die Kritik an orthodoxer Religion, die Frauen wie (jüdische) Männer von dieser Subjektkonstituierung abhält, gerät dabei in den Hintergrund und kann nicht zur Basis einer Solidarisierung werden. Bretteville scheint diesen Zusammenhang zwischen Goldschmidts Streben nach Männlichkeit und seinem Frauenbild im Übrigen zu erkennen, und sie wirft ihm genau diese ›Ver-geschlechtlichung‹ als Verrat am gemeinsamen ›geistigen Ideal‹ vor, wenn sie aufgebracht schreibt, »De blev Mand mer end Aand« [Sie wurden mehr Mann als Geist]. Im Übrigen taucht im selben Absatz der metaphorische Verweis auf das Ideal der Jungfräulichkeit, die zur Voraussetzung der geistigen Betätigung der Frau wird, auch bei Bretteville auf, wenn sie Goldschmidt vorwirft: »De slukkede Vestas evige Lampe« [Sie haben Vestas ewige Lampe gelöscht].²¹

Trotz ihrer Bemühungen erreichen die beiden Frauen den Status des ›Autors‹ nicht. Brettevilles Schreiben bleibt auf der Ebene des nur ausnahmsweise veröffentlichten, eher privaten Briefs. Fibigers Erfolg bleibt kurz und auf ihren ersten Roman beschränkt, der bezeichnenderweise, so könnte man sagen, das ›private‹, ›weibliche‹ Medium des Briefes nutzt. Ihr dritter Roman *Minona*, aus heutiger Sicht viel komplexer und interessanter, wird in der zeitgenössischen Rezeption zum völligen Fiasko, Fibiger verstummt als Autorin.

So weit also zum Zusammenhang zwischen Goldschmidts Konflikten und seiner Rolle in den Begegnungen mit Frauen. Es bleibt jetzt noch die Frage, ob dieses Verhältnis auch umgekehrt gilt, oder ob es lediglich Goldschmidt ist, der in diesem ›Kampf um Subjektivität‹ seinen ›Konkurren-

20 APPEL: 1979, 71.

21 Ebd., 65.

tinnen« mit großen Ambivalenzen gegenübertritt? Diese Frage lässt sich nur indirekt beantworten, ist doch weder von Bretteville noch von Fibiger bekannt, ob sie sich jemals über Goldschmidts Judentum geäußert haben. Wichtig ist jedoch der Umstand, dass Mathilde Fibiger in ihrem Roman *Clara Raphael*, wie anfangs gezeigt, die Subjektwerdung ihrer Protagonistin so deutlich an ihre Teilnahme an der ›Nation‹ bindet. Könnte das, was in der biographischen Forschung zu Goldschmidt als »Kälte«, »Erstarrung« und »Liebesunfähigkeit« Brettevilles und auch Fibigers Goldschmidt gegenüber²² apostrophiert worden ist, auch mit einer unterschwelliger Ablehnung oder Ausgrenzung des Juden als Partner zusammenhängen? Für die beiden Frauen kann das anhand der Quellen nicht verifiziert werden, obwohl mir scheint, dass es ihnen tatsächlich eher um eine Kritik an Goldschmidts Frauen- und Eheideal ging. Wichtiger erscheint mir jedoch in diesem Zusammenhang, dass es durchaus nicht unwahrscheinlich ist, dass Goldschmidt selbst ihre Zurückweisung in diesen Kategorien interpretiert. Anlass dazu gibt es genügend in seiner eigenen Biographie. Sein Biograph Mogens Brøndsted etwa erwähnt folgende Episode im Vorfeld der Entstehung von *En Jøde*. Goldschmidt war 1844 auf einer nationalen Versammlung als Jude bei einem anderen Juden einquartiert worden, was er zu Recht als Infragestellung seiner Zugehörigkeit zur dänischen Nation interpretierte. In der Folge stellte er sich ans Rednerpult, um sich dort selbst als Juden zu ›outen‹ und die verzweifelt-provokative Frage zu stellen: »Hvad vil jeg imellem jer?«²³ [Was will ich unter Euch?]. Auf diesem Treffen nun lernte er eine junge Frau kennen, die »brændte for den nationale sag«²⁴ [für die nationale Sache brannte]. Die Beziehung scheint sich, folgt man Brøndsted, in ganz ähnlichen Konfliktbahnen bewegt zu haben wie diejenige Jacobs zu Thora und endete mit einem Bruch.

1848, in dem Jahr des Kriegs um Schleswig-Holstein, in dem *Clara Raphael* spielt, bekam Goldschmidt den Ausschluss als Jude aus der dänischen Nation erneut schmerzhaft zu spüren. So hatte er in seiner Zeitschrift *Nord og Syd* die Frage nach seiner eigenen Zugehörigkeit zur dänischen Nation gestellt. Von der Gallionsfigur des dänischen liberalen Nationalismus, N.F.S. Grundtvig, der bis heute als wichtigster Vordenker der dänischen Toleranz und Integrationsfähigkeit gilt, erhielt er daraufhin

22 Vgl. v.a. BRØNDSTED: 1965.

23 Ebd., 66.

24 Ebd.

die unmissverständliche Antwort, Goldschmidt sei, »folkelig talt, en Giæst iblandt os« [volklich gesprochen, ein Gast unter uns]. Als »fuldkommen Dansker«²⁵ [vollkommener Däne] zu gelten, sei eine »Grille«, denn er habe mit diesem Volk »hverken Aand eller Hierte tilfælles« [weder Geist noch Herz gemeinsam.]²⁶

Wie gesagt, es ist aus den vorhandenen Quellen nicht nachzuweisen, dass Goldschmidts Judentum für die Zurückweisung durch Bretteville und Fibiger überhaupt eine Rolle spielte. Dass er es selbst in diesen Kategorien gedeutet haben mag, scheint mir hingegen vor dem Hintergrund der gerade skizzierten persönlichen Erfahrungen, die auf ihre Weise im Roman reflektiert sind, sehr wahrscheinlich.

Wie dem auch in diesem Einzelfall sei – mein Anliegen ist letztlich allgemeinerer Art: Mir ging es darum, deutlich zu machen, wie stark die Kategorien Geschlecht und ›Nation‹, also das, was man in neuerer Theorie *race* nennen würde, aufeinander bezogen sind. Die Analogsetzung von Frauen und Juden ist, wie die Beispiele gezeigt haben, bereits zur Jahrhundertmitte angelegt. Sie spielt sich innerhalb der Diskurse Bildung und Religion ab. Es handelt sich um eine Idee, die wenig später, in der Verbindung mit evolutionistischem Denken und anatomischen Diskursen an Virulenz gewinnt und im explizit rassenbiologischen Antisemitismus gipfelt.²⁷

Darüber hinaus illustriert das heute dargelegte Beispiel, welche Problematiken sich ergeben, wenn marginalisierte Gruppen sich durch Einschreiben in eine dieser etablierten Identitätskategorien Anerkennung zu verschaffen suchen. Immer nämlich scheint dieses Bestreben nach Anerkennung und Gehör Ausschlüsse zu produzieren und gemeinsame kriti-

25 GRUNDTVIG: 1849, 690.

26 Ebd., 692.

27 Die Vorstellung, der Jude sei ob seiner Beschneidung ein mangelhafter Mann, die GILMAN: 1993, 85–146, für diese diskursiven Verbindungen für so typisch hält, spielt in diesem Kontext offenbar noch keine zentrale Rolle. Ein Umstand, auf den KRUSE-BLINKENBERG: 1987, 61–62, verweist, könnte allerdings darauf hindeuten, dass solche Vorstellungen bereits latent virulent sind: Blinkenberg beobachtet, dass die Beschneidung Jacobs der einzige jüdische Ritus ist, der im Roman nicht ausführlich in einer Fußnote geschildert und erklärt wird. Das Wort ›beschneiden‹ (omskære) werde nicht verwendet, die »håndgriblig ydre handling, udført med en kniv på det mandlige lem« [handgreifliche äußerliche Handlung, mit einem Messer am männlichen Glied ausgeführt] (ebd., 62) werde bewusst verschleiert und zwar nicht aus sexueller Scham, sondern die ›Brandmarkung des Juden‹ zurückzunehmen.

sche Impulse, in unserem Fall etwa ein ›fortschrittlicheres‹ Religionsverständnis, auszublenden.

Literatur

Primärliteratur

- FIBIGER, Mathilde: *Clara Raphael – Minona*. Hg. v. Lise Busk-Jensen. København: Borgen, 1994 [1851].
- GOLDSCHMIDT, Meïr Aron: *En Jøde*. Hg. v. A. Goldschmidt. (= M. Goldschmidts poetiske Skrifter; 1). København: Gyldendal, 1896.

Sekundärliteratur

- ALBRING-HORMES, Michaela: »Mathilde Fibiger: ›Clara Raphael‹«. In: *Arbeiten zur Skandinavistik*. Frankfurt a.M.: Lang, 1985, 569–585.
- ANDERSEN, Tine, u. Lise BUSK-JENSEN: *Mathilde Fibiger – Clara Raphael. Kvindekamp og kvindebevidsthed i Danmark 1850–1870*. København: Medusa, 1979.
- APPEL, Gotfred: *En brevveksling om kvindens stilling i samfundet. 1851. Lodovica de Bretteville og Meïr Goldschmidt*. København: Futura, 1979.
- BRAUN, Christina von: »Der Jude‹ und ›Das Weib‹. Zwei Stereotypen des ›Anderen‹ in der Moderne«. In: Heid, Ludger, u. Joachim H. Knoll (Hg): *Deutsch-jüdische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Bonn: Burg, 1992, 289–322.
- BRØNDSTED, Mogens: *Meïr Goldschmidt*. København: Gyldendal, 1965.
- BUSK-JENSEN, Lise: »Den høieste Virkelighed selv«. Romantikens kvindelige tekst«. In: *Edda* 89:2 (1989), 155–170.
- BUSK-JENSEN Lise: »Efterskrift«. In: Fibiger, Mathilde: *Clara Raphael – Minona*. København: Borgen, 1994, 249–302.
- GILMAN, Sander L.: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1985a.
- GILMAN, Sander L.: »Sexology, Psychoanalysis, and Degeneration. From a Theory of Race to a Race to Theory«. In: Chamberlain, J. Edward, u. Sander L. Gilman (Hg): *Degeneration. The Dark Side of Progress*. New York: Columbia University Press, 1985b, 72–96.
- GILMAN, Sander L.: *Freud, Identität und Geschlecht*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995.
- GREENE-GANTZBERG, Vivian: »En Jøde‹ og samtidige jødiske skildringer«. In: *Danske Studier* 75 (1980), 133–143.
- GRUNDTVIG, N.F.S.: »Svar paa Hr. Goldschmidts Udfordring til Danskheden«. In: *Danskeren* 44:2 (1849), 689–697.
- HOLST, Lisbet: »Kvindesag og kvindehelt. Den kvindelige udviklingsroman o. 1850«. In: Palmvig, Lis (Hg): *Lysthuse. Kvindelitteraturhistorier*. Charlottenlund: Rosinante, 1985, 169–200.
- KRUSE-BLINKENBERG, Lars: »Goldschmidts formål med miljøtegningen i ›En Jøde‹«. In: *Danske Studier* 82 (1987), 58–78.

- MOSSE, George L.: »Jewish Emancipation. Between *Bildung* and Respectability«. In: Reinharz, Jehuda, u. Walter Schatzberg (Hg): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*. Harvard, London: Brandeis University Press, 1985, 1–16.
- OBER, Kenneth H.: *Meir Goldschmidt*. Boston: Twayne, 1976.
- OBER, Kenneth H.: »Med saadanne Følelser skriver man en Roman. Origins of Meir Goldschmidt's *En Jøde*«. In: *Scandinavica* 30 (1991a), 25–39.
- OBER, Kenneth H.: »Meir Goldschmidt og den tysk-jødiske ghetto-fortelling«. In: *Rambam* 31 (1991b), 82–93.
- SARASIN, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- THERKILDSEN, Helge T.: »Clara Raphael. Om Mathilde Fibigers novelle ›Clara Raphael. Tolv Breve‹«. In: *Kritik* 22 (1972), 15–26.
- VAN SUNTUM, Lisa A. Rainwater: »Creating Jewish Identity through Storytelling. The Tragedy of Jacob Bendixen«. In: *Scandinavian Studies* 73:3 (2001), 375–398.

STEFANIE VON SCHNURBEIN

Writing from the margins.

New voices in literature, social critique
and the novel around 1850*

Within a short period of time around 1850 four novels were published in Denmark, Sweden and Norway in which the intellectually and socially marginalized groups of bourgeois women and Jews made their first serious and publicly acknowledged attempts to gain a literary voice and through it recognition as complete bourgeois subjects. Obviously, these literary endeavors had their forerunners and a context in literary cultures which prepared for their success. In a European context, enlightenment and revolutionary ideas gave rise to the emergence of women novelists such as Sophie Mereau and Bettina von Arnim in Germany, Germaine de Staël and George Sand in France, and Jane Austen in England who examine contemporary bourgeois women's social conditions, practices of marriage and ideals and ideologies of love in their works. In Scandinavia these questions are taken up by both male and female authors. In his provocative short story *Det går an* (1839) [It's acceptable]¹, the Swede Jonas Love Almqvist radically questioned the patterns of bourgeois marriage and the economic dependence of women. The popularity and success of Thomasine Gyllembourg's *Hverdags-Historier* [Everyday stories] in Denmark, and of Fredrika Bremer's family novels in Sweden, both written beginning in the 1820s on, prove that women writers were able to gain recognition in an expanding literary market – in the case of Bremer even on an international scale. The latter was praised as a Swedish Jane Austen and considered a model for later writers such as George Sand and the Brontë sisters.

Their poetic realist prose work stands for an emerging interest in ›lower‹ subjects such as everyday and family life. In the case of Denmark, it emerges at the same time as an interest in other marginalized themes, characters and regions, such as the wild and remote heath of Jutland and

* A slightly modified version of this article is accepted for publication in: *Nordic Literature. A Comparative history 2. Temporal Nodes*. Ed. by Steven Sondrup et. al. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

1 Translation published as *Sarah Videbeck*, 1919.

its picturesque inhabitants as it was portrayed by Steen Steensen Blicher, or the exoticized gypsies and Jews who were ›discovered‹ by a younger generation of novelists such as Hans Christian Andersen in the first part of the 19th century. Whereas the establishment of a realist Scandinavian prose literature, especially of the novel, was well on its way in Denmark around 1850 and the genre was embraced by both male and female authors, the breakthrough of the novel came later in Sweden and Norway and was initially promoted almost exclusively by writing bourgeois women. Both Fredrika Bremer and Camilla Collett are considered the first novelists in their respective countries. With the exception of Fredrika Bremer who experimented with female perspectives and narrators and feminist emancipatory messages in her earlier novels as well, the aforementioned poetic realist prose works, including the ones of Gyllembourg, aimed at harmonizing the conflicts that arise through the confrontation of a male bourgeois, Christian subject with representatives of the ›Other‹, mainly through successful love-plots ending in harmonic marriages. The shift around 1850 relates to the fact that the previously marginalized groups of women and Jews start voicing their ›indignation‹ in literary form, that they start examining the repressive conditions which prevent them from becoming full individuals or bourgeois subjects themselves. Thus, not long after the establishment of the novel as a genre, in all three countries the first novels of emancipation appeared.

The twenty-year-old Danish governess Mathilde Fibiger published her epistolary novel *Clara Raphael* in 1850. The protagonist Clara's letters to her friend emphasize the young governess' religious and philosophical musings: She has to recognize that her high ideals are not well received in the superficial, spiritually and intellectually impoverished bourgeois society of provincial Denmark. Her national sentiments, her unorthodox religious ideas and mainly her fierce rejection of women's forced spiritual and mental limitations bring her into conflict with the minister and other authorities. In the shorter and more narrative second part, Clara meets the young baron Axel and falls in love with him. However, she remembers her vow to follow her literary model, Schiller's virgin of Orleans, to concentrate exclusively on her ideal and to remain chaste. As a consequence, she sees her love vanish: Axel goes to war as a volunteer. Clara falls ill because of the emotional strain, but gains back her health and her optimism after Denmark's 1849 victory against German troops in Fredericia. Her gratitude for this victory and for Axel's survival (in this order) is

made perfect by his suggestion to live chastely with her »like brother and sister« and only marry to satisfy the morals of their society.

The Norwegian Camilla Collett's *Amtmandens Døtre* [The District Governor's Daughters] from 1854/55 (revised and expanded editions appeared in 1860 and 1879) attacks young girls' and women's restricted intellectual and social life as well and fiercely criticizes the marriage market by depicting the development of the young girl Sophie and the emerging love between her and her brother's teacher Georg Cold. A series of misunderstandings and restrictions in the protagonists' personalities lead to a failure of this love and Sophie ends in a marriage of convenience with a pastor more than double her age, a widower, and father of four – a solution that is depicted in strong death and funeral images. Sophie's development is contrasted and supported by the stories of her sisters' and other women's depressing or outright disastrous and lethal love-affairs and unhappy marriages.

In 1856, the already well-established Swedish novelist Fredrika Bremer published *Hertha*, an attack on women's economic dependency on men and fathers and at the same time a utopian literary vision of a new Christian humanism led by a »new Eve«. The graceless, intellectually independent protagonist's emerging love for the young engineer Yngve, the ideal man of the future, is impeded by her despotic and financially irresponsible father. Marriage only ensues after several years when Yngve is terminally ill; he dies shortly after the wedding. Hertha's ideal life goal, an ambitious school project for girls in collaboration with Yngve, thus fails. However, she does live the last years of her life before her early death of breast cancer as a highly respected and idealized leader of such a school which makes her into a prophetic figure of a better future.

The Danish-Jewish journalist, satirist and intellectual Meïr Aron Goldschmidt had published his debut novel *En Jøde* [A Jew] in 1848; a second, expanded edition appeared in 1852. *En Jøde* was the first novel in European literature to depict a European Jewish childhood from an inside perspective, and the first Scandinavian novel to deal with problems of Jewish emancipation, acculturation and early anti-Semitism from a Jewish point of view, astutely analyzing the psychological effects of hidden, but nonetheless virulent anti-Jewish sentiment on a young boy and man. The novel focuses on the search of its protagonist Jacob for acculturation in Danish society, his love for the Danish bourgeois woman Thora which is impeded by her family's anti-Jewish sentiments, and his futile search for a

heroic, military life from which he is barred as a Jew. His high aspirations fail due to the mechanisms of exclusion and he ends as the caricature of a Jewish usurer.

It seems important that all authors made use of the novel – a still fairly young genre which required less formal knowledge and education than the more established drama and poetry – to voice their indignation and forward their critique, thus also establishing it more firmly as a serious literary genre and at the same time exploring and expanding its limits. Of course, the novel is not the only critical genre of the era or even the aforementioned authors. Most of them wrote essays and articles as well, Goldschmidt in the various journals he edited, Collett and Bremer in a number of established media. This points to the fact that the essay was another genre conducive to giving space to marginalized voices. However, it was quite obviously the novels and not the essays which sparked the strongest public reactions and gained most popularity immediately after their publication. They occasioned enraged and polemic reviews and controversial public debates, the most vivid of them being the so-called ›Clara Raphael Controversy‹ in which Goldschmidt actively participated. This demonstrates that, although they might look fairly conservative in their political and social agendas from a modern perspective, the novels were perceived as outrageously provocative.

As most poetic realist literature of the time, the novels stretch between romantic idealism and realism. However, their focus sets them clearly apart from this contemporary context. Their central question, the problem they set under debate is that of the conditions for becoming a complete subject in the sense of the bourgeois ideals of the era. They do not overtly question the romantic ideals of love, heroism and the nation, but demonstrate which social mechanisms make it impossible for women or Jews to achieve them. The accusations against society and its discriminating legal and economic practices and prejudices point in the direction of realism. By paying attention to these marginalized groups and voices, it can be demonstrated that an era which was considered minimally innovative and rather static and conservative in previous literary historical writing has made an independent contribution to literary culture both with regards to the development of genre and to the representation of social groups in literature.

In spite of the considerable differences in style, theme, and genre, ranging from an epistolary novel in the case of *Clara Raphael* to various

appropriations of the *Bildungsroman*, the common denominators between the four novels are manifold. They are all focused on the possibilities and limits that their protagonists face in developing and realizing their intellectual potential. In accordance with bourgeois ideals of their era, they put this in terms of the concept of *dannelse* or *bildning* (the Scandinavian equivalents to the German *Bildung*), invoking a unique combination of education and self-realization. Furthermore – and this sets these novels clearly apart from later engagements with literary treatments of emancipation which tend to reject religion – they all engage in contemporary theological discourse. They take issue with the religious dogmas of their era and place a high value in finding alternative solutions for the problem of the divine which are in accordance with their ideals of emancipation. They invoke theocentric paradigms and re-formulate them in different ways in order to serve the anthropocentric goal of gaining authority and subjectivity through a literary voice. These religious messages are the key to understanding the novels' protest against social mechanisms of repression and domination.

With the same intentions, the novels engage with the discourses and ideologies of love as well as with the existing gender system. Moreover, they invoke the paradigms of the nation and ideals of the national. Here, however, the tendencies of the women writers and the Jewish writer diverge due to the different mechanisms of exclusion the respective groups are subject to. Whereas the Jew is excluded by a logic of the national that does not acknowledge him as a member of the (in this case Danish) nation, the women are excluded by a gender system that grants subjectivity only to the bourgeois man. Thus, in his attempt to gain a place within the nation, the Jewish author seeks approval through a traditional gender system whereas the women try to inscribe themselves into a national discourse in order to gain recognition for their sex.

Religion and nation

In all four novels religion is depicted as a major force which dominates society's and the protagonists' lives. The women's novels dwell extensively on the exclusionary and repressive effects of a conventionalized and spiritually empty patriarchal orthodox Protestantism, *En Jøde* on Protestant anti-Semitic sentiment. This however does not lead to a rejection of religion as such. On the contrary, all the protagonists are driven by a strong

desire for a more humane and inclusive religion, trying to re-formulate, rewrite, re-appropriate theological discourse for their own purposes. Most prominently, this can be seen in *Hertha* and *Clara Raphael* which configure a ›new woman‹ as the prophet and saviour of a new ideal human society. Here, re-formulating religious ideals becomes the most prominent vehicle for formulating a new female subjectivity. All four authors engage with and re-write the story of the fall from Eden. Jacob in *En Jøde* is attracted to Protestantism's sensitivity which for him contrasts with the Jewish orthodox adherence to empty ritual. He consequently favors a theistic solution of a God beyond formal religion rejecting both Christian and Jewish orthodoxy. His failure in reaching this religious goal as well is foreshadowed in the novel's motto taken from Genesis quoting the consequence of Adam's and Eve's violation of divine law: »Og Fjendskab vil jeg sætte imellem Dig og Kvinden og imellem Din Æt og hendes Æt. Den skal knuse Dit hoved, og Du skal saare dens Hæl.« [I will put enmity between you and the woman, and between your offspring and her offspring; he shall bruise your head, and you shall bruise his heel.] This biblical passage reappears at Jacob's Bar Mitzwah where he is to read it to the gathered congregation that is to accept him as an adult in their midst. This coincidence and his stumbling on the way back into his seat prophetically contextualize the defeat of his life in his failing relations with women and give it a religious framework.

As a young girl, Sophie in *Amtmandens Døtre* finds religious sentiment in nature, and later on in her conversations with her future husband Rein who quite in contrast to the negative imagery around her marriage embodies the ideal of a good, divine father. The rather gentle re-reading of the fall is also put into Rein's mouth: He considers Adam weaker than Eve, because he only had to struggle with a woman whereas she had to take on the devil herself (*Amtmandens Døtre* 105). Hertha initially rejects religion, but is converted to a personal faith by a man, her beloved Yngve. In response to Hertha's intellectual struggles with Eve's being punished for her hunger for knowledge, Yngve enlightens her that it is not this intellectual endeavour which is sanctioned, but rather, humans putting their ego in the center of attention. After this enlightening exegesis, Hertha herself formulates her vision of the emergence of a new Eve (*Hertha* 238–240). Clara Raphael's engagement with religion is the most radical: she engages in vehement arguments with the pastor and other authorities. Squaredly rejecting the logic of original sin, she believes in the conquering

of sin through individual struggle and claims a direct connection to the divine which needs no (male) mediator, following the model of Schiller's virgin of Orleans (*Clara Raphael* 52–53).

The solutions that the three protagonists of the women's novel draw from their critical engagements with the key biblical passage that has traditionally been used as an argument for the subjugation of women both in Christian and Jewish discourse, take similar directions as well. Not only do they favour a religiosity which combines an inner connection with the divine through prayer and inspiration with working for a social ideal (in Clara Raphael's case) or a call for social engagement in charity work, mainly in educating the young, poor and disenfranchised; they also tie this particular form of religiosity effectively to a discourse of the national thus allying themselves with the voices of nationality. In *Amtmandens Dotre* this happens indirectly via a gradual replacement of images. As noted above, Sophie connects her own faint religious sentiment with her experience of nature. The image of the grotto, a symbolically over-determined natural space which stands for her inner self and her conflicts,² and in which the imagery of symbolic death and funeral are enacted, is later replaced by the cultivated landscape of Rein's parsonage – a landscape that stands for the active, practical and social Christianity of her future husband. From the beginning this sphere is marked as ideally national. Upon Sophie's first visit to Rein's property, the narrator takes the word and praises the weeping birches Sophie encounters here as »dette sande nationale Træ« [this truly national tree]³ whose »Ynde« [gracefulness] is »reent kvindeligh, men den har en Dronnings Kvindelighed« (*Amtmandens Dotre* 85) [purely feminine, but has a queen's femininity]. Thus, the religiosity favored in the novel's second part is ascribed both national and female qualities. This coalition of the national, the female and the practically engaged is repeated in a dream by Sophie's sister Amalie and comes true in a literal way: Sophie in the dream and upon the conclusion of the novel replaces two pictures of the foreign male ideals of Goethe and Byron with the portrait of her great grandmother which had

2 The significance of the grotto is one of the most discussed and interesting topics in the literature on *Amtmandens Dotre*. A summary of the early debate in English can be found in GARTON: 1993, 37–40. For more recent contributions to the topic cf. HEITMANN: 1998, and LANGÅS: 2004, 76–80.

3 English translation here and following: SvS.

adorned her girl's chamber at home, thus replacing a male, literary, international, romantic genealogy with a practical, female and national one.

The alignment of religious and national discourse in *Hertha* is achieved through the elaborate symbolic structure which engages images of Norse mythology in order to frame Hertha's struggles and ideals.⁴ This ranges from names (Hertha, the Tacitean earth goddess, Yngve, the eddic god of fertility) to the invocation of images (of the Valkyrie, the Norn, of Iduna and the seeress Wala for Hertha, of Balder for Yngve). These images are always already intertwined with Christian imagology, figuring Hertha at the same time as a Christian Wala, as a Pietà with the sacrificed Yngve as a Christ figure, or as a female Christ in the final meal with her students. In some key scenes, these images of Norse mythology and poetry are connected to descriptions of the Swedish national landscape thus emphasizing the importance of the national for the female version of religion in *Hertha* as well.

In *Clara Raphael* we encounter a similar alignment of the Christian with the Norse. Already a remark by the novel's editor, Johan Ludvig Heiberg, quoting from one of Fibiger's letters to him, emphasizes this aspect. She writes: »For mig viste Bebudelsens Engel sig i en Valkyries lignelse, og jeg tror, ligesaa for Clara.« (*Clara Raphael* 11). [For me, the Angel of annunciation showed itself most clearly in the image of a Valkyrie, and I believe, the same is true for Clara.] The author here dismisses Heiberg's suggestion to identify with the Christian ideal of the virgin and mother Mary. In her rejection of marriage and motherhood Clara in her letters not only invokes the military ideal of the virgin of Orleans, she also most clearly puts her ideal struggle into national, militaristic terms when she compares herself time and time again to the soldiers fighting for Denmark in the war for the Duchies Slesvig and Holstein. This nationalist and military imagery forms a consistent pattern in the text. Clara relates that her ideal stems from her readings of national poetry and her studies of national history and she claims to have created »en heel Verden« (*Clara Raphael* 18) [a whole world] from it. Denmark's national ›rebirth‹ at the beginning of the war forms the basis for her religious awakening as well, so that she can write: »Den 21de Marts [1848] oprandt et nyt Liv for mig. [...] Og med mit Fædreland fik jeg Troen paa Gud! [...] Jeg følte

4 MONTÉN: 1987 analyzes the mythic patterns in *Hertha* most fully. See also my article SCHNURBEIN: 2018.

hvad det vil sige at være et Menneske, skabt I Guds Billede, skabt til evigt Liv.« (*Clara Raphael* 19). [On March 21st [1848] a new life dawned for me [...] And with my fatherland I gained the faith in God! [...] I felt what it means to be human, created in God's image, created for eternal life.] In Clara's letters, Fibiger develops an impressive association between history, poetry, the national and the religious, thus creating a highly idiosyncratic female version of a national art religion. In its insistence on self-creation, its fierce distinction between debased materiality and elevating spirituality and its rejection of the dogma of trinity, it has Gnostic, neo-platonic and thus heretical implications that set it slightly apart from the other novels discussed here. All the novels of emancipation, however, reformulate the romantic idea of poetry as a quasi-religious force which gives privileged access to the realm of the transcendent.

The inscription into a national, and in Clara Raphael's case also a militaristic discourse, seems to be the preferred path for writing women to successfully create a female subjectivity. The case of Goldschmidt's Jacob demonstrates the opposite and thus affirms the key significance of the national for a recognisable, accepted subjectivity. Jacob fails exactly because he is excluded from the nation, in spite of his national sentiment and his love for Danish poetry, language and heritage. As a Jew he is not allowed to be a civil servant or officer in the military and is thus barred from demonstrating national heroism. George L. Mosse⁵ pointed out that *Bildung* as well as respectability are the preconditions for gaining full male subjectivity in the sense of the bourgeois ideal of the era. Respectability is here defined through four principles: marriage, fatherhood, manly vigor and fitness for military service. Goldschmidt's Jacob Bendixen gains the necessary *dannelse* but the exclusionary anti-Jewish mechanisms of his society do not allow him to achieve the four markers of respectability. It can be concluded that he fails to reach a full masculine subjectivity according to the ideals of his time due to his exclusion from the national. This exclusion for him means that he is also prevented from reaching a full, masculine subjectivity according to the ideals of his time.

Whereas the women search for recognition of their subjectivity in national discourse, the male Jew tries to evade the restrictions that are imposed upon him and gain recognition as a full subject by exactly this type of national discourse, through entering more fully into a patriarchal gender

5 MOSSE: 1985.

system and love discourse by attempting a marriage with a Danish woman. We could say that Goldschmidt's protagonist places his hope in finding a place within a traditional, patriarchal gender system which promises full subjectivity, but that he is eventually banned from it through the exclusionary mechanisms of national discourse which the women successfully inscribe themselves into. The patterns in these novels, however, are similar: marginalized individuals attempt to inscribe themselves into existing dominant discourses of religion, as well as nation or gender, in order to achieve the status of a subject.

Gender and the love plot

In order to understand the significance that the love discourse has for all the texts discussed here, a look at the previous development of literature in the Scandinavian countries is warranted. As mentioned above, the emerging poetic realist literature which established the prose genres of the novella, the short story and the novel primarily in Denmark and Sweden, already showed an increased interest in new subjects not the least the ones of everyday life, and in marginalized groups, amongst them, especially in Danish literature, Jews. Typically, in these new prose genres, a successful love plot is employed in order to reconcile the depicted differences between the sexes or the respective social groups. Thus, Thomasine Gyllembourg in her *Hverdags-Historier* focuses prominently on the difficulties that women and especially men face in choosing the right love object, and attributes women the leading role in educating man in this civilizing social technique.⁶ In her early novels, Fredrika Bremer explores the topics of the correct choice of mate and the preconditions for a successful family life as well. Both authors can therefore be considered the founders of the modern domestic novel in Scandinavian literature.⁷

Furthermore, almost all authors of the emerging Danish poetic realism in the 1820s and 1830s including Steen Steensen Blicher, Thomasine Gyllembourg, Carsten Hauch, Bernhard Severin Ingemann and Hans Christian Andersen wrote at least one work prominently featuring Jewish characters. Their treatment of the topic is clearly inspired by the process of Jewish emancipation in the first part of the 19th century as well as fuelled

6 This point is made by MORTENSEN: 1992.

7 See HOLM: 1981.

by a literary debate about Jews in 1813 and the anti-Jewish riots of 1819. These ›Jødefejder‹ [Jew-controversies] brought anti-Jewish sentiments to the foreground which these authors reacted to in their stories. It seems that the Jews at the time were considered the most prominent representatives of an ›Other‹ within the own nation. In their harmonizing tendency, these stories deal with bourgeois ›Golden Age‹ Denmark's ability to smoothly integrate this ›Other‹.⁸ In our context, the ideal integration is often achieved through a harmonious love plot. The solution of the stories usually consists in the young Jewish protagonist, often a woman, marrying a Christian man and converting to Christianity. Goldschmidt's *En Jøde* can be read as a literary investigation into the more concealed anti-Jewish sentiments in Danish society which make these harmonious love stories and thus the process of integration impossible.

More generally, we can conclude that the novelty of the texts that emerge around 1850 lies in their fundamental questioning and critical investigation of this harmonizing discourse of heterosexual love and domesticity. It is this critical engagement with the ideology of love that also gives the development of the prose genre a push towards innovation.

Not surprisingly, all of the novels, except perhaps for *Clara Raphael*, start out embracing this discourse of heterosexual love. In the case of *En Jøde*, Jacob seems to fully buy into the logic of the reconciliation of differences through marriage. His failure is caused by his refusal to fulfil the second precondition set out so clearly in the previous literary texts about Jews: the conversion to Christianity and the negation of his Jewish heritage. The novel vividly demonstrates that it is this failure of adaptation and submission to a dominant paradigm which in the end leads to the protagonist's demise. Thus, the love plot is ultimately exposed as an ideological formation promising the harmonization of difference but ultimately only concealing other exclusionary mechanisms such as religion and nationality.

In the case of the women's novels, a fundamental ambivalence surrounds the question of heterosexual love and marriage. One of the central messages of *Amtmandens Døtre* is that a superficial marriage market driven by stifled convention and economic principles deforms men's and women's ability to identify and approach the soulmate of their choice. The ideal voiced by one of the novel's minor characters, the wise, disillusion-

8 This point is elaborated in SCHNURBEIN: 2004.

sioned Margarethe, is that neither men nor women should make the choice of mate, but women's love alone. Thus, true love understood as an intellectual harmony and understanding between soulmates is accorded a redemptive and utopian quality. This is an ideal which none of the characters in the novel reaches, and whose destruction is vividly described in the main character Sophie. *Hertha* discusses a similar destruction of this ideal through a cruel patriarchal system. Hertha and Yngve, the ideal soul mates, are banned from marriage and thus from realizing their social ideals for several years because of the jealous and despotic father's laws and interventions. Taking these surface readings of the three novels at face value, we could conclude that the novelty of *En Jøde*, as well as *Amtmandens Døtre*, and *Hertha* lies in their critique of convention which impedes marginalized groups such as women and Jews in realizing their full potential as individuals, their becoming fully recognized subjects, through entering into a fulfilled and fulfilling love relationship with the right mate. With regards to the women's novels, the women's emancipation which the novels promote, lies in granting women the freedom and not least the education and economic means that would allow them to become free loving individuals able to find their mate and live with him happily ever after.

Heroic femininity and the questioning of the love plot

The women's novels do not overtly question the romantic idealistic values especially the ideal of true love, they only analyze and deplore the social impediments to their fulfilment. However, a fundamental ambiguity surrounds the ideal of love in the three women's novels discussed here.⁹ In spite of their insistence on the importance of love, all three feature central moments where the female protagonists themselves shy away from the possibility of a fulfilled love relationship. These are exactly the moments when their own physical desire emerges and seems to threaten the ideal intellectual harmony between the lovers. In *Hertha* and *Amtmandens Døtre* these highly significant moments are expressed through the text's symbolic structure. The only instance of fulfilment between the lovers Cold and Sophie, when Sophie finally acknowledges her love, is surrounded by threatening images of untrammelled physical passion. The

9 Holst already pointed this out in HOLST: 1985.

scene is preceded by an encounter between Sophie and Lorenz Brandt, an alcoholic and suitor of Sophie's who is pursuing her with a frightening passion and who can be read as the ›cold‹ and passive Cold's ›hot‹ (Brand[t] means ›fire‹) and hyperactive alter ego. Not only the ensuing misunderstandings between Cold and Sophie impede their successful union, but her discovery and fear of her own passion as well. The same effect is even more prominent in *Hertha*. While Hertha is continuously yearning to finally be united with Yngve, the novel's symbolism and Hertha's dreams and visions tell quite a different story. In the chapter »Ormen« [The Serpent] where Hertha and Yngve discuss the significance of Eve's eating of the apple and the fall from paradise, Yngve passionately discloses his love for Hertha and tries to kiss her. Hertha reacts by growing pale, nearly fainting and whispering: »O Yngve, varför skulle du bryta friden emellan oss?« (*Hertha* 241). [Oh Yngve, why break the peace between us?] In the context of the chapter, this act figures as the real fall and the couple's original sin. Two chapters later, Hertha falls into a crisis because she falsely thinks that Yngve has betrayed her. In the description of her feverish dreams the scene of the kiss is taken up and converted into an ambiguous image of vampirism and Christian redemption. After having received communion, Hertha leaves the church, goes to the sleeping beautiful Yngve and claims to cleanse him of his sin of lying by giving him a kiss of death (*Hertha* 261–262). The novel's symbolism alludes to the fact, that it is not only the external obstacles and coincidences such as the misunderstanding about Yngve's loyalty which make the fulfilment of the love plot impossible. Hertha's unconscious fears of a fulfilled physical love relationship contribute to the disaster as well. Since her fever-visions also lead to Hertha's final religious awakening, her finding of true religion and of the role as a prophetess and new Eve remain slightly ambiguous as well.

The rejection of physical love features most prominently and directly in *Clara Raphael*. After falling in love with Axel and realizing his and her own desire during a passionate encounter, she suddenly remembers her vow of chastity which, incidentally, hasn't figured very prominently in the previous text, she falls into a deep crisis. Exclaiming »Nu veed jeg, hvad Syndefald er!« (*Clara Raphael* 78) [Now I know what the Fall is!] she contextualizes her passionate desire for Axel as a fall as well. While the text draws parallels between her ensuing illness and Axel's campaigning in the war as heroic struggles for the fatherland, thus invoking national dis-

course once more, the conclusion of the novel diverges from realism's ideal of likelihood. Upon his victorious return which coincides with Clara's recovery, Axel realizes that rejecting physical love is the only way to honor her angelic and heroic qualities and their common ideals. He agrees to live with her ›like brother and sister‹ entering into a marriage only to satisfy the superficial morals of society thus enabling an ideal intellectual and spiritual union.

These examples make it clear that in spite of the novels' insistence on the importance of a loving union between man and woman, the ideology of love has become a fundamental although as yet not quite overtly acknowledged problem for women with intellectual aspirations. Lisbeth Holst gives a compelling explanation for these sublayers in the novels that is highly important in the context of our argument. She sees the rejection of the love plot and the ensuing breaks in the novels' structure as necessary to ensure the emergence of a heroic female subjectivity through suffering, renunciation and symbolic or real death. The endings of the three novels support this perspective. Clara is recognized by Axel and hopefully by the reader as the real hero who through her ideal struggle has done at least as much for the nation as the male Danish soldiers. Before her tragic death from breast cancer, and in spite of her not having been fully able to realize her school plans, Hertha stands out as an impressive prophetess, an almost Christlike white figure who towers far above the trivial minor characters, bequeathing her town's young women a revered legacy. Even Sophie, whose wedding is described in the most heartrending images of death, burial and failure, is attributed the qualities of an ideal mate and surrogate mother and the narrator alludes to a ›*høiere* Lysets og Fredens Liv« (*Amtmandens Dotre* 190) [*higher* life of light and peace] for which her suffering has laid the seed.

The ›Beautiful Soul‹ and the problem of love

Taking into consideration the importance of the protagonists' alliance with national ideals, this female heroism can be shown to rely heavily on a national paradigm. At the same time, these emerging female heroic subjectivities relate to the concept of the ›beautiful soul‹ – a construct harkening back to Goethe and the era of romanticism. The three women's novels embrace this concept overtly in their paratexts. The editor Johan Ludvig Heiberg characterized *Clara Raphael* in his foreword as new

»*Bekjendelser af en skjøn Sjæl*« (*Clara Raphael* 12) [confessions of a beautiful soul], *Hertha* takes up the concept in the full title which reads *Hertha eller ›En själs historia‹* [Hertha or the ›Story of a Soul], and Camilla Collett characterized *Amtmandens Døtre* in the foreword to 1879 edition with an only slightly different metaphor as »Et kvinnehjertets historie« [the story of a woman's heart].

The idealist concept of the ›beautiful soul‹ can be understood as a moderate attempt to negotiate between the two extremes of conventional and revolutionary femininity,¹⁰ and it is exactly this type of literary compromise which is at work in the three novels. In their novels, all three authors demand education and the possibility to engage in fulfilling social activities for their bourgeois heroines which would counteract the inactivity and intellectual emptiness which is forced upon them by patriarchal convention. As much as they insist on the importance of woman's intellectual life, though, they distance themselves from more radical ideas of an egalitarian feminism which demands full civil rights and political and economic participation. In *Amtmandens Døtre* the implicit author's voice therefore takes issue with the then popular and vividly disputed Madame Dudevant, alias George Sand, and both *Amtmanden Døtre* and *Hertha* posit the reverent treatment of American women as a positive example. All of the women's novels emphasize the importance of a clear difference between the sexes and opt for a »større Tankens og Følelsens Frihed« (*Amtmandens Døtre* 102) [greater freedom of thought and spirit] or the freedom to realize the ideal (cf. *Clara Raphael* 42). Furthermore, the endings of *Amtmandens Døtre* and *Clara Raphael*, the locations where the protagonists' heroic potential might come to fruition, are marked as fairly conservative as well. Sophie unfolds her social activities in an idealized rural society which is ruled by a benign father-figure who manages his farm and his subordinates in a strict but just manner. Clara escapes the restrictions of the petty bourgeois provincial society by allying with the aristocracy. These idealisations of feudal hierarchies also demonstrate that the social critique furthered by the novels is firmly rooted in the authors' class perspective which remains limited to the condition of bourgeois women or Jews and displays a patronizing attitude towards the problems of lower-class women and men.

¹⁰ For this point I am indebted to Inge Stephan's short but succinct investigation of the concept of the ›schöne Seele‹ in Goethe's and Unger's texts (STEPHAN: 2005).

What is of interest here is less the implicit political conservatism of this formation of the ›beautiful soul‹, but rather its relation to religious discourse and its conflicted relation to the ideal of love. Inscribed into the concept of the ›beautiful soul‹ is a new treatment of the old Western and Christian problem of the apparently irreconcilable contradiction between body and soul; and it is this problem which is played out in the heroines' fear of and ultimate rejection of physical desire. The message of this concept seems to be that only through staying free from the restraints of heterosexual desire can women develop intellectual independence, inner freedom, and true religion. In *Amtmandens Dotre* and *Hertha* this remaining chaste and unmarried is not a solution which is overtly favored, it is, as I have shown, the implied authors' use of coincidence that points in this direction. Only in *Clara Raphael* is the beautiful soul allowed to follow her vow of chastity.

In spite of the overt conservatism of these solutions, the novels' treatment of the apparently unsolvable problem of the relation of body and soul, between a fulfilled sexual life and an equally fulfilling intellectual life, has a decidedly modern quality to it. The female authors of the Modern Breakthrough treat the question of heterosexuality and intellectual life in quite a similar, although still less idealistic fashion – a fact which has led to authors like Victoria Benedictsson or Amalie Skram being accused of frigidity as much as their forerunners Camilla Collett, Fredrika Bremer and Mathilde Fibiger. Reverberations of this type of predicament can still be found in contemporary feminist and queer theorists' critiques of heteronormativity which expose the concepts of both body and soul as constructions serving an ultimately patriarchal system of biological and economic reproduction.¹¹

In this context the novels allude to another consequence of the logic of restraint, chastity and intellectual development as well. Implicitly and tacitly their subtexts allow space for alternative forms of desire. In *Clara Raphael*, accounting for her own ideal of beauty, the heroine once mentions that she could rather imagine falling in love with a beautiful young woman than with a man (*Clara Raphael* 70). Later on, her friendship with Axel's sister is depicted in much more detailed, vivid and sensual ways than the relationship with Axel himself. At the end of *Hertha*, Eva Duva, Hertha's true friend and pupil, takes over Hertha's educational legacy

11 Cf. BUTLER: 1990 and id.: 1993.

and the last words of the novel emphasize her ›Egeria-like‹ life: »Hon gifte sig aldrig, och hennes enda jordiska kärlek var – *Hertha*.« (*Hertha* 410). [She never married, and her only wordly love was – *Hertha*.] In *Amtmandens Døtre* no overt mention is made of the ›worldly love‹ between women, but Sophie's choice to become her husband's little daughter's, her own younger alter ego's »kjærlige Veninde« (*Amtmandens Døtre* 189) [loving friend] evokes a dynamic of love and friendship rather than one of maternal care and authority. The connection of ideals of chastity and the possibility of same sex love can be seen as another aspect which make the novels part of an innovative formation of their era. It is a formation which can also be identified in another author's work who has made considerable contributions to the establishment of the genre of the novel, Hans Christian Andersen. In many of his novels he seems to follow an ideal of physical restraint, chastity and brotherly/sisterly love as well, at the same time as his texts open up for vivid images of same-sex-desire and gender inversion.¹²

The provocative implications of women's struggle for intellectual recognition can explain Goldschmidt's fierce rejection of the ideal of the intellectual woman. In his reactions to *Clara Raphael*, and to one of her young and articulate supporters, Fanny Ludovica de Bretteville,¹³ he proves to be acutely aware that embracing the ideal of the intellectual woman makes a traditional love union impossible – a union which, in his logic, a Jewish man desperately needs in order to gain recognition as a fully acknowledged bourgeois subject. Goldschmidt rejects both the protagonist Clara and her author and campaigns for preserving woman in her femininity as an object of reverence. He is afraid, her emancipation would turn her »fra en Blomsterhave til en Rugmark« [from a flower into a rye acre], dry, learned and masculinized.¹⁴ Civilized man should create and work, and bring woman the yield. For this, he is looking for »den frelsende naturlighed« [redemptive naturalness] in a woman.¹⁵ This demonstrates the high significance Goldschmidt ascribes to the appropriation of a bourgeois patriarchal gender system for the modern Jewish man

12 For discussions of homoerotic elements in H.C. Andersen's work (and life) see DETERING: 1994; HEEDE: 2005; as well as SCHNURBEIN: 2007.

13 Goldschmidt's and Bretteville's contributions to the Clara Raphael feud and their correspondence is selectively published and discussed in APPEL: 1979.

14 Ibid., 60.

15 Ibid., 63.

and his acculturation.¹⁶ At the same time, we can now understand why an ideal of female chastity poses an obvious threat to the formation of a masculine subjectivity whereas it is considered liberating by women and enabling the formation of a female subjectivity.

We can conclude that female heroism as it is embraced in the novels of emancipation is both closely related to a re-writing of theological and an inscription into national discourse, as well as it is dependent on the rejection of the love plot and ensuing suffering. The reason why Goldschmidt's protagonist cannot achieve this kind of heroism in spite of his disposition and his life long search for it lies exactly in his being differently posited in relation to the national. He attempts to become a subject by inscribing himself into the conventional bourgeois love and marriage plot, but has to fail because of his ongoing exclusion from the national. Thus, in spite of the only apparently obvious conclusion that the marginalized groups of women and Jews in this era should have a common cause and thus perceive each other as allies, the different groups end up in competing positions by trying to acquire full subjectivity through writing.

New subjectivities and the development of the novel

In both cases, however, the genre of the novel seems to be one of the most prominent tools that is developed and expanded to investigate mechanisms of exclusion and inclusion, creating new forms of subjectivity and authority through writing. Writing and investigating both society and genre from the margins therefore has innovative effects on the literary system.

Henrik Ibsen's play *Et dukkehjem* (1879) [A Doll's House] demonstrates, how, a few decades later, the theatre becomes the scene for exploring women's liberation. However, the women of the Modern Breakthrough such as Victoria Benedictsson or Amalie Skram do not choose drama as their preferred genre, instead adhering to the novel to explore quite similar themes and problems to their predecessors. In contrast, the male Jewish authors of later years, most prominently Henri Nathansen, make use of both theater and novel in order to investigate Jewish subjectivity, anti-Semitism, and the situation of Jews in contemporary Denmark. On the one hand, this certainly has to do with institutional, economic

¹⁶ The dynamic between Goldschmidt, Bretteville and Fibiger is discussed more fully in SCHNURBEIN: 2003.

and social restrictions which gave women little access to the theater as writers, a problem which, incidentally, Goldschmidt as a Jew faced as well. On the other hand, it points to the fact that the genre of the novel as it had been developed by the authors discussed here, provided a field where certain problems of subjectivity, domesticity, sexuality and gender could best be explored.¹⁷

The argument about the innovative force which new voices from the margins brought to the development of a genre can be taken a step further still by taking into account the authors' apparent struggle with the genre. As preciously mentioned, on the content level, the literary attempts at formulating new subjectivities are vexed by the apparently necessary failure of their protagonists' projects and can thus be read as attacks on social and discursive restrictions, on external obstacles. At the same time, they are haunted by the inner contradictions of the novels' projects. This applies to the contradiction analyzed above between the overt support for the love plot and its rejection on the part of the women, and to the crisis of the love plot and social relations due to mechanisms of exclusion on national grounds in the case of the Jew. All novels discussed here have at one point or other, partly up until today, been considered as artistically flawed. These perceived flaws, however, can be directly related to these contradictions.

In the case of Goldschmidt's *En Jøde* the protagonist's exclusion from Danish bourgeois society and a heterosexual union not only leads to his frequent irrational outbreaks of violence on the level of content; the conflicts also seem to blast the coherence of the genre. The novel starts out as an impressive example of a *Bildungsroman* or *Entwicklungsroman* depicting the upbringing of an exceptionally gifted and heroically inclined individual, his struggles with integration into society, his intellectual education and his finding of a mate. This logic, however, is disrupted in the moment the love story fails. From then on, the form of Goldschmidt's novel seems to mimic its contents. While the protagonist starts searching for the possibility to demonstrate his heroic, military and national liberating qualities in the most likely and unlikely settings from Paris to Algeria to Poland, the text itself features a proliferation of novelistic genres, leaving the pattern of the *Bildungsroman* moving into the modes of a novel of

¹⁷ For a more general discussion of the relations between the emergence of the novel, domesticity and desire see ARMSTRONG: 1987.

adventure and war, into melodrama only to eventually fold back on itself describing Jacob's funeral in a folkloric mode emphasizing the strangeness and alterity of the isolated group of provincial Jews and their forms of storytelling.

In the case of the women's novels, the perceived artistic flaws have to do with a violation of the novelistic genre as well. They seem to be related to a lack of narrative coherence and the shifting and ambiguous positioning of the respective narrators. *Amtmandens Døtre* is not only characterized by a mixture of genres, but by startling inconsistencies of perspective and the positioning of the narrator as well. It starts out as a conventional novel told by an omniscient narrator shifting between the focus of the male protagonist Georg Cold and a more neutral focus of the narrator him/herself. The female perspective does not find room in these more traditional novelistic plot-oriented modes, but is represented in interspersions of more ›private‹ genres, through the diaries of Sophie and letters of Cold's slightly older female friend Margarethe. The second part of the novel moves into the more authoritative perspective of the narrator who increasingly allies with the perspective and ideals of Sophie's future husband Rein (hence also the indeterminacy of the narrator's gender).

Hertha employs the genre of the ›Teckningar ur Hvardagslifvet‹ [Sketches from Everyday Life] which Bremer was well known for in the descriptions of the other members of Kungsköping's society. The passages about Hertha herself are more of a coherent psychological portrait where Hertha's inner contradictions, the violence and potential for revolt that lurk in her innermost self are revealed through descriptions of her dreams and feverish visions. In the sections about Hertha, however, the narrative mode is frequently interrupted by more essayistic passages as well as contemplations of the dire economic and social position of women in patriarchy. Bremer uses explanatory footnotes in these passages and adds an afterword that gives an engaged rendering of the legal framework for the plot, relating political debates and attacking the restrictive Swedish laws on inheritance and autonomy for women. This points to the necessity of a mix of genres as well in order to render clear the ›tendency‹ of the novel. Fibiger's novel makes use of the epistolary genre from the beginning, thus allowing little room for narrative and plot, and all the more for reflections and essayistic musings. The break towards a more narrative and plot-focused mode occurs at Clara's encounter with Axel and with the beginning of the love plot. All three novels seem to be unable to fully

transform the problems that they are discussing into coherent novelistic narratives and plot-lines. In the case of the women's novels this mirrors the contradictions that are inscribed into the concept of the ›beautiful soul‹. The full narrative transformation of the problems would mean an integration of the contradictions between materiality and spirituality which the concept of the ›beautiful soul‹ exposes.

Instead of considering these as flaws, I want to argue that both Goldschmidt's and the women's struggles with the genre of the new realist novel, in particular the *Bildungsroman* can and should be read as critical examinations of the possibilities and limits of an emerging genre. Seen from this perspective, the formal breaks, ambivalences and inconsistencies do not necessarily point to artistic inabilities, but to a creative and productive struggle with power over language and plot tentatively pointing towards more modern modes of writing both regarding content (the problem of the non-coherent, split or multiple individual) and form (the conscious mix of genres, the calculated break with convention etc.). The novels focus on the problem of finding linguistic and artistic expressions for marginalized subjectivities. The desperate search for subjectivity drives language to its limits and thus also leads to formal innovation.

The four novels ›from the margins‹ can thus be read as pre-figurations of both the socially engaged literature of the Modern Breakthrough and of the subsequent double crisis of language and (male) subjectivity around 1900 which also led to a productive questioning and renewal of traditional genre.¹⁸ At the same time, however, and this sets them apart from their successors in an interesting way, they remain firmly entrenched in a theocentric paradigm, as their innovations are made possible by an inscription into and re-interpretation of religious discourse, not by a fundamental rejection of religion.

The authors' struggles with the genre of the novel led them into different directions in their later works. On the part of Goldschmidt, we can observe a split between the representations of Jewish subjectivity and his further work on the novel of development. With his later novels, most prominently *Hjemløs* (1853–1857) [Homeless], he came to be seen as the initiator of the novel of development in Denmark. Here, however, his protagonist is a Christian Dane, because Goldschmidt felt unable to express the general themes of his novel with the help of a Jewish charac-

18 SCHNURBEIN: 2001.

ter.¹⁹ Parallel to his work on the novel, he kept describing Jewish characters, especially in his short stories, thus also laying the grounds for the so-called ghetto-tales.²⁰

Mathilde Fibiger tried to further develop her novelistic talent but her third novel, *Minona* (1854), which from our perspective is more complex and interesting in theme and narration, became a complete fiasco at the time of its publication. From then on, Fibiger remained silent as an author. Being forced to support herself, she trained as a telegraphist and became Denmark's first female civil servant. She continued her work for the emancipation of women by writing a few engaged articles and becoming one of the first members of *Dansk Kvindesamfund* [Danish Women's Association] in 1870.²¹

Bremer wrote *Hertha* at the end of her career, jeopardizing her good reputation as a popular novelist with the risky topic. The author herself insisted on her novel having had considerable influence on the ensuing debates about women's economic rights and legal independence, an assessment refuted by earlier scholarship²², but supported by later research.²³ Fredrika Bremer's further engagement for women's emancipation was acknowledged in the naming of one of Sweden's earliest women's associations *Fredrika Bremer-Förbundet* in 1884.

Amtmandens Døtre remained Camilla Collett's only novel. Her later publications take the form of essay and autobiography, genres that seemed more apt to engage with her ongoing interest and engagement in the situation of women. Her novel had a great impact on later realist literature though, influencing all the great and internationally acclaimed Norwegian writers including Alexander Kielland, Jonas Lie, Bjørnstjerne Bjørnson and not the least Henrik Ibsen.

19 OBER: 1976.

20 Id.: 1991 put forward the thesis that Goldschmidt's novel and short stories had a great influence on the development of the German-Jewish ›Ghettoerzählung‹.

21 BUSK-JENSEN: 1994, 294.

22 Cf. QVIST: 1969.

23 E.g. WIESELGREN: 1987.

Bibliography

Primary sources

- BREMER, Fredrika: *Hertha eller ›En själs historia‹. Teckning ur det verkliga livet*. Helsingfors: Askild & Kärnekull: 1971 [1856].
- COLLETT, Camilla: *Amtmandens Døtre. En Fortælling*. 2 Bd. Charlottenlund: Rosinante, 1986 [1855].
- FIBIGER, Mathilde: *Clara Raphael – Minona*. Hg. v. Lise Busk-Jensen. København: Borgen, 1994 [1851].
- GOLDSCHMIDT, Meïr Aron: *En Jøde*. (= M. Goldschmidts poetiske Skrifter; 1). Hg. v. A. Goldschmidt. København: Gyldendal, 1896.

Secondary sources

- APPEL, Gotfred: *En brevveksling om kvindens stilling i samfundet. 1851. Lodovica de Bretteville og Meïr Goldschmidt*. Copenhagen: Futura, 1979.
- ARMSTRONG, Nancy: *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- BUSK-JENSEN, Lise: »Efterskrift«. In: Fibiger, Mathilde (ed.): *Clara Raphael – Minona*. Copenhagen: Borgen, 1994, 249–302.
- BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1995.
- DETERING, Heinrich: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein, 1994.
- GARTON, Janet: *Norwegian Women's Writing 1850–1990*. London, Atlantic Highlands/NJ: Athlone, 1993 (= Women in Context).
- HEEDE, Dag: *Hjertebrødre. Krigen om H.C. Andersens seksualitet*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.
- HEITMANN, Annegret: »... som ethvert kunstværk fordrer sin ramme ...« Kropsbilleder i Camilla Colletts Amtmandens Døtre«. In: Hareide, Jorunn (ed.): *Skrift, kropp og selv. Nytt lys på Camilla Collett*. Oslo: Emilia, 1998, 36–55.
- HOLM, Birgitta: *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*. Stockholm: Norstedt, 1981 (= Romanens mödrar; 1).
- HOLST, Lisbet: »Kvindesag og kvindehelt. Den kvindelige udviklingsroman o. 1850«. In: Palmvig, Lis (ed.): *Lysthuse. Kvindelitteraturhistorier*. Charlottenlund: Rosinante, 1985, 169–200.
- LANGÅS, Unni: *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800–1900*. Bergen: Fagbokforlaget, 2004.
- MONTÉN, Karin Carsten: »Mytiska mönster i Hertha«. In: Holm, Birgitta (ed.): *Fredrika Bremer ute och hemma*. Uppsala: Academia Ubsaliensis, 1987, 26–41.

- MORTENSEN, Birgit: »Mellem drøm og virkelighed. Ægteskab og kvindelig identitetsdannelse omkring 1800«. In: *Synsvinkler 2* (1992), 37–63.
- MOSSE, George L.: »Jewish Emancipation. Between Bildung and Respectability«. In: Reinharz, Jehuda, and Walter Schatzberg (eds.): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*. Harvard, London: Brandeis University Press, 1985, 1–16.
- OBER, Kenneth H.: *Meir Goldschmidt*. Boston: Twayne, 1976.
- OBER, Kenneth H.: »Meir Goldschmidt og den tysk-jødiske ghetto-fortelling«. In: *Rambam 31* (1991), 82–93.
- QVIST, Gunnar: *Fredrika Bremer och kvinnans emancipation. Opinionshistoriska studier*. Gothenburg: Akademiförlaget, 1969.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*. Göttingen: Wallstein, 2001.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: *Kampf um Subjektivität. Nation, Religion und Geschlecht in zwei dänischen Romanen um 1850. Antrittsvorlesung 24. Januar 2002*. Berlin: Humboldt-Universität, 2003 (= Öffentliche Antrittsvorlesungen; 113).
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus«. In: *Nordisk Judaistik. Scandinavian Jewish Studies 25:1* (2004), 57–78.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Hybride Alteritäten. Jüdische Figuren bei H.C. Andersen«. In: Behschnitt, Wolfgang, and Elisabeth Herrmann (eds.): *Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinrich Anz*. Würzburg: Ergon, 2007, 129–150.
- SCHNURBEIN Stefanie von: »Norn, Vampire, Female Christ. Myth and Myth-Making in Sweden's First Feminist Novel. A Failed Essay in Honor of Bruce Lincoln«. In: Johnson, Gregory B., and Hugh Urban (eds.): *Irreverence and the Sacred. Critical Studies in the History of Religions*. Oxford: Oxford University Press, 2018, 245–263.
- STEPHAN, Inge: »Das Konzept der ›schönen Seele«. Zur geschlechtlichen Codierung einer philosophisch-religiösen Figuration im Gender-Diskurs um 1800 – am Beispiel der Bekenntnisse einer schönen Seele von Goethe (1795/96) und Unger (1806)«. In: Krüger-Fürhoff, Irmela Marei, and Tanja Nusser (eds.): *Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, 55–70.
- WIESELGREN, Greta: »Herthas betydelse för myndighetsreformen«. In: Holm, Birgitta (ed.): *Fredrika Bremer ute och hemma*. Uppsala: Academia Ubsaliensis, 1987, 95–113.

STEFANIE VON SCHNURBEIN
Literarischer Antisemitismus bei Knut Hamsun
und Henrik Pontoppidan:
Zwei Varianten mit unterschiedlicher Tendenz*

Die Frage nach antijüdischen Elementen in Werken von Autorinnen und Autoren aus den skandinavischen Ländern ist bisher nur selten ausführlich diskutiert worden. Auch hat eine theoretisch avancierte Diskussion über literarischen Antisemitismus, wie sie beispielsweise in Deutschland geführt wird,¹ nicht stattgefunden. In einigen Fällen, in denen jüdische Figuren in literarischen Texten eine prominente Stellung einnehmen, wird dieser Umstand zwar erwähnt, ihm wird aber in den Analysen keinerlei Bedeutung zugemessen.² Anders verhält es sich bei Autoren wie Knut Hamsun und August Strindberg, die selbst als politische Akteure wahrgenommen und kontrovers diskutiert werden. Hier wird jedoch, mit Ausgangspunkt in den Texten und extratextuellen Informationen, eher die Frage danach gestellt, inwiefern die Autoren selbst als antisemitisch zu bezeichnen sind.³ Nach der Funktion der mehr oder weniger judenfeindlichen Elemente in Romanen und Dramen wird hingegen in der Regel nicht gefragt. Damit sei übrigens nicht behauptet, dass die Frage nach dem Antisemitismus bestimmter Autoren müßig oder illegitim sei. Anhand einer älteren, aber erstaunlich persistenten Forschungskontroverse um Knut Hamsuns Antisemitismus soll hier aufgezeigt werden, wie diese zu durchaus tragfähigen Ergebnissen auch in Bezug auf literarische Texte führen und wie die Abwehr einer solchen Frage zur Leugnung antijüdischer Strukturen beitragen kann. Vor allem aber stehen zwei literarische Texte im Blickfeld der Analyse: *Siste kapitel* (1923) von Knut Hamsun und *Lykke-Per* (1898–1904) von Henrik Pontoppidan. Beide Romane beziehen sich auf das Bild des Juden als Inkarnation einer vom Finanz-

* Erstveröffentlichung: SCHNURBEIN, Stefanie von: »Literarischer Antisemitismus bei Knut Hamsun und Henrik Pontoppidan: Zwei Varianten mit unterschiedlicher Tendenz«. In: *European Journal of Scandinavian Studies* 44:1 (2014), 90–102.

1 Vgl. z.B. Bogdal u.a.: 2007.

2 Eine Ausnahme bildet der kurze, aber prägnante Artikel von KIRMMSE: 1992 zu H.C. Andersen.

3 Zu Strindbergs Antisemitismus vgl. SOLOMIN: 1996; MYRDAL: 2000.

wesen dominierten Moderne, gehen damit jedoch unterschiedlich um und kommen zu letztlich gegensätzlichen Schlussfolgerungen.

Literarischer Antisemitismus bei Knut Hamsun:

Eine indignierte Intervention in eine alte Forschungskontroverse

Allen Simpson veröffentlichte bereits 1977 eine systematische Untersuchung zu »Knut Hamsun's Anti-Semitism« in der renommierten norwegischen literaturwissenschaftlichen Zeitschrift *Edda*.⁴ Dieser Aufsatz bildet wohl den einzigen wissenschaftlichen Beitrag, der Hamsuns Äußerungen über Juden im breiteren Kontext eines europäischen Antisemitismus verortet, welcher die Juden als Nicht-Europäer und Orientalen konstruiert – eine Haltung, die, so Simpson, auch in der norwegischen Tradition tief verwurzelt sei. Simpson identifiziert erstmals nahezu alle Stellen in Hamsuns umfassendem Werk, wo dieser Juden erwähnt. In seiner wegweisenden Analyse von Hamsuns nicht-fiktionalen Texten, also Reiseschilderungen, Briefen, Essays, Artikeln und Interviews, arbeitet Simpson insbesondere Hamsuns Schwanken heraus zwischen generellen antijüdischen Äußerungen einerseits und Mitleid mit beziehungsweise der Verteidigung einzelner Juden andererseits. Simpson zufolge handelt es sich hier um eine rhetorische Strategie, die ersteres, also die Verteidigung antijüdischer Maßnahmen, mit letzterem, also dem Eintreten für einzelne Freunde jüdischer Herkunft, zu rechtfertigen sucht.⁵ Simpson verweist anhand dieses und weiterer Beispiele auf die Tatsache, dass Hamsun mit einem in Norwegen allgemein verbreiteten Antisemitismus rechnen konnte, auf den er dann bewusst spekulierte, um seine rhetorischen Effekte zu erzielen.

Zu ergänzen wäre Simpson in diesem Zusammenhang in einem Punkt: Knut Hamsuns Judenfiguren erscheinen in einer ganz bestimmten Figuration – in der des sogenannten Handelsjuden nämlich, einer Figur, die zusammen mit beispielsweise Engländern und Schweizern Träger ei-

4 SIMPSON: 1977.

5 Überzeugend ist Simpsons Argumentation vor allem auch in seinen Diskussionen von *Stridende Liv* (1905), einem Anhang zu den Reiseschilderungen aus dem Kaukasus, *I Æventyrland* (1903). Hier rechtfertigt Hamsun die Vernichtungspolitik des türkischen Sultans gegen die Armenier, über die er dann in einer überraschenden und reichlich bizarren Wendung schreibt: »Armenierne er Østens handelsjøder« (zit. nach ebd., 281). Simpson folgert zu Recht: »It is not a very flattering portrait either of the Armenians or of the Jewish peddlars of Europe, but worst of all is that, by likening the Armenians to Europe's Jews, Hamsun hoped to win sympathy in Norway for their massacre.« (Ebd.).

ner von Hamsun dezidiert abgelehnten Moderne ist. Diesen Aspekt hebt Dolores Buttry in ihrer Kritik an Simpson hervor, die 1986 ebenfalls in *Edda* erschien.⁶ Allerdings formuliert sie ihr Argument selbst in antijüdischer Tendenz: Hamsun kritisiere die Juden lediglich für ihre ›Funktion‹, nämlich für ihre »significance in the commercialization of modern life«, und er setze sich für die Wiedererrichtung eines Gleichgewichts ein, ein Gleichgewicht »in the political, financial, and cultural spheres«⁷ Das ist in Bezug auf Hamsuns Texte völlig richtig, ist aber kein Argument gegen Hamsuns Antisemitismus, sondern verdeutlicht, welcher Art dieser Antisemitismus ist, ein Antisemitismus nämlich, der in den Juden die Inkarnation einer dekadenten, kommerzialisierten Moderne sieht. Buttry teilt ganz einfach Hamsuns Ansicht, die Juden hätten eine solche Funktion in der Moderne und konstatiert: »Indeed, the Weimar Republic seemed to have provided examples of undue Jewish influence, and it also enjoyed a reputation for corruption«.⁸ In Buttrys Augen ist es also kein Antisemitismus, wenn Hamsun die Juden kritisiert als »agents of industrialization and money corrupting the old agrarian values he held so dear«.⁹ Hierbei verfißt Buttry offen eine Theorie der natürlich gegebenen Rassenunterschiede. Sie geht davon aus, die Juden seien als ›Rasse‹ zu bezeichnen, die sich von anderen unterscheidet. Mit dem Satz: »Hamsun never contended that one race is superior to another«¹⁰ tritt sie den Beweis an, dass Hamsun keinesfalls rassen-antisemitische Motive zu unterstellen seien. Stattdessen, so argumentiert Buttry in ihrer Lektüre der Reisetagebücher Hamsuns, die sie als ›nichtfiktionale Werke‹ bezeichnet, müsse Hamsun einfach unsympathischen Juden begegnet sein. Das habe aber nichts mit seiner antijüdischen Haltung zu tun. Damit bemüht Buttry ein altbekanntes Vorurteil, wonach Juden selbst am Antisemitismus schuld seien. Buttrys Argumente bilden die Grundlage für viele der folgenden Analysen der jüdischen Figuren in Hamsuns Werk und reproduzieren gleichzeitig selbst antijüdische Haltungen, denen bislang nicht explizit widersprochen worden ist – ganz im Gegensatz zu Simpson, der als beliebter Prügelnabe

6 BUTTRY: 1986. Vgl. auch dies.: 1993.

7 Ebd., 124.

8 Ebd., 125.

9 Ebd., 129. Dass Buttry Hamsuns Rassismus bezüglich der Behandlung der Figuren Boy, dessen Vater und Bast im Drama *Livet ivold* (1910) verneint, macht die Sache nicht besser (vgl. ebd., 129). Zu *Livet ivold* siehe auch SCHNURBEIN: 2011.

10 BUTTRY: 1986, 124.

der Hamsunforschung erscheint. Besonders perfide geht Buttry in ihren mehr oder weniger subtilen Versuchen, Simpson zu diskreditieren, vor, wenn sie diesen als »Professor Simpson« oder »the professor« betitelt – eine wissenschaftlich ungebräuchliche Zitierweise, die in der wiederholten Betonung gerade die Qualifikation des Autors in Frage stellt. Damit perpetuiert Buttry selbst die anti-intellektuelle Strategie, die Simpson zu Recht bei Hamsun anprangert.¹¹ Der Gebrauch von »the professor« kulminiert in Buttrys Schlussfolgerungen: »Prof. Simpson resents what he perceives to be a ›distressing blindness on the part of Norwegian scholars to Hamsun's anti-Semitism‹.«¹² Und weiter:

But Norwegian scholars know *their Hamsun*. The professor examined Hamsun's works for evidence of anti-Semitism, but what did he come up with? The harvest is slender indeed. [...] There is no evidence which supports the charge that Knut Hamsun was anti-Semitic, but much that shows that he was not. *The tables have turned. Just as the Nazis attempted to discredit Jews and attribute to them all manner of defects and failing, so now certain groups attempt to paint Knut Hamsun black when he was, like the rest of us, simply gray.*¹³

Hier konstituiert Buttry Simpson als ›nicht-norwegischen‹ Wissenschaftler, den sie mit den guten »Norwegian scholars« kontrastiert, die ›ihren‹ Hamsun offenbar nicht nur kennen, sondern auch besitzen, was Simpson, der hier als alteritär konstruiert wird, per se nicht kann. Schließlich vergleicht sie ihn und einige obskure ›gewisse Gruppen‹, denen er vermeintlich angehört, mit den Nationalsozialisten und diffamiert ihn dadurch als Verfolger, während Hamsun plötzlich zur Gruppe der Verfolgten gehört. Im Folgenden soll nun auf den Roman eingegangen werden, auf den sich Buttrys Kritik und die weitere Forschungskontroverse seither konzentriert haben.

Fru Ruben in Knut Hamsun: *Siste kapitel*

Dolores Buttry war nämlich auch die erste, die versucht hat, Simpsons Behauptung zu entkräften, Fru Ruben im Roman *Siste kapitel*¹⁴ sei Hamsuns »most offensive anti-Semitic fictional creation«.¹⁵ Sie weist darauf

11 Vgl. SIMPSON: 1977, 284.

12 BUTTRY: 1986, 287.

13 Ebd., 132, Hervorhebungen SvS.

14 HAMSUN: 1955 [1923]. Im Folgenden wird die Sigel SK verwendet. Die deutschen Übersetzungen stammen aus ders.: 1924.

15 SIMPSON: 1977, 284.

hin, dass diese Romanfigur an keiner Stelle als jüdisch bezeichnet sei, zudem auch nicht durchgehend als hässlich und fett. Vielmehr wandle sich die Erscheinung dieser laut Buttry unbedeutenden Nebenfigur im Laufe des Textes; sie erscheine späterhin als schlank und schön. Erstaunlich ist an dieser speziellen Kontroverse vor allem, dass alle Autorinnen und Autoren, die sich seitdem mit Fru Ruben beschäftigt haben, große Energien aufwenden, um Simpsons Urteil über diese Figur zu widerlegen, indem sie sie entweder gar nicht als Jüdin lesen oder als eine vielschichtige Figur zu rehabilitieren versuchen, die eine positive Entwicklung durchläuft. Buttrys Argumenten wird dabei an keiner Stelle widersprochen, sie bilden vielmehr die Grundlage für jegliche weitere Auseinandersetzung mit dieser Figur. Es sei die Frage erlaubt, warum niemand bisher ähnlich große Energie aufgebracht hat, Hamsuns Text eingehender zu analysieren und nach der genauen Funktion zu fragen, die die Unschärfe in Bezug auf das Jüdischsein der Figur in Hamsuns Roman hat. *Siste kapitel* ist eine Art Kollektivroman über ein norwegisches Bergsanatorium, der die relativ kurze Zeit zwischen dessen Aufstieg und endgültigem Untergang schildert. Das Sanatorium ist bevölkert von Insassen, die einer gesellschaftlichen Oberschicht anzugehören scheinen. Sie leiden jedoch alle unter finanziellen oder sozialen Problemen und erhalten die lügnerische Fassade der Wohlhabenden nur mühsam aufrecht. Das Sanatorium, das als naturnaher Fluchtort vor einer korrupten Moderne und als Raum der Genesung dienen soll, wird damit als Sinnbild einer lügnerischen, inauthentischen Moderne entlarvt. Inhaber und Insassen benutzen es jeweils für ihre eigenen Zwecke, indem sie sich gegenseitig betrügen und ausbeuten. Fru Ruben nun ist ein Gast dieses Sanatoriums und in der Tat, wie Buttry und andere herausstellen, eine Nebenfigur.¹⁶ Allerdings ist sie beileibe keine beliebige Nebenfigur, die für den Handlungsverlauf oder für die Frage nach Hamsuns Antisemitismus keine größere Rolle spielt. Vielmehr entwickelt Fru Ruben sich zu einer Schlüsselfigur für Plotstruktur und Conclusio des gesamten Romans, da sie in genau den Textpassagen im Mittelpunkt steht, in denen die entscheidenden Veränderungen für das Sanatorium geschehen. Zunächst ist sie dessen erster Gast, eine gleichzeitig abschreckend und faszinierend fettleibige Frau, von deren körperlichem Zustand der in typisch Hamsunscher Manier gezeichnete ausgesprochen unzuverlässige Erzähler ausführlich berichtet. Sie befindet

16 Vgl. MÄHÖNEN u. MÅSEIDE: 2005; SCHMIDT: 2002.

sich mit ihrem bald zu Tode kommenden Ehemann dort, wobei die Todesursache ihres Gemahls im Unklaren bleibt – sowohl die Ermordung durch seine Frau als auch ein Herzinfarkt erscheinen möglich. Später kehrt Fru Ruben als schlanke Frau ins Sanatorium zurück und wird prompt als Reklame für dieses verwendet.

Ihre Gewichtsabnahme wird in bewusst täuschender Absicht auf die dortige Kur zurückgeführt, was das Sanatorium kurzfristig vor dem finanziellen Ruin rettet. Hierzu trägt auch bei, dass sie mit dessen Besitzer, der auf ihr Erbe spekuliert, eine zweite Ehe eingeht. Am Ende schließlich löst sie den Brand des Sanatoriums aus, bei dem sie selbst, mehrere Menschen und damit auch das Projekt Sanatorium zu Tode kommen.

Die Schlankheitskur und Genesung sind bisher als Zeichen einer positiven Entwicklung der Figur gelesen worden.¹⁷ Tatsächlich wird über Fru Ruben gesagt, sie erscheine nun schlank und schön. Doch in wessen Augen ist sie das eigentlich, und mit welcher Intention werden diese Aussagen von wem gemacht? Zunächst sind es ihr zukünftiger Mann Bertelsen und der Advokat, die diese Ansicht über sie vermitteln (vgl. SK 105). Beide Männer verbinden finanzielle Interessen mit ihrer Person. Bertelsen, der Fru Ruben heiraten möchte, ist in ökonomischen Schwierigkeiten und hofft auf ihr Vermögen (vgl. SK 161). Für den Advokaten wird sie zum Spekulationsobjekt, da er ihren Gewichtsverlust als Reklame verwenden möchte, um übergewichtige Patienten in das Sanatorium zu locken. In diesem Zusammenhang kommentiert auch der Erzähler Fru Rubens Gewichtsabnahme, wenn er ihren Körper als »snøret og pen« [»stark geschnürt und hübsch«] bezeichnet (SK 163/263). Doch schon hier schlägt das Urteil um, denn er bemerkt auch, dass ihr Gesicht älter aussieht und dass sie »noget slapt og ufriskt over sig« [»[etwas] [S]chlaff[es] und [U]nfrisch[es]«] bekommen habe (SK 163/263). Auch der ›Selbstmörder‹, ein Langzeitinsasse des Sanatoriums, bemerkt nun, sie sehe schlaff aus, »som om hun har punktert« [»wie ein geplatzter Reifen«] (SK 163/263). Kurz darauf nimmt der Erzähler die Perspektive von Bertelsen ein und konstatiert: »Hennes hud var blitt småposet og under huden var der likefrem magerhet, ja hun var akkurat som litt underernært« [»ihre Haut beutelte sich jetzt, und unter der Haut war sie geradezu mager, ja, es war ganz, als sei sie etwas unterernährt«] (SK 163/263). Dann kommt es noch schlimmer: Fru Ruben nimmt mysteriöse Pillen ein, die ihr den Appetit nehmen

17 Vgl. MÄHÖNEN u. MÅSEIDE: 2005.

und sie krank und mager machen. Einige Seiten später jedoch erscheint sie wiederum als geheilt und verlässt das Sanatorium erneut. Jetzt spekuliert der Erzähler, ihre »god race, seig race« [»[g]ute Rasse, zähe Rasse«] führe dazu, dass diese »merkelige dame kunde omskape sig på kort tid uten å bukke under« [»merkwürdige Dame sich in kurzer Zeit umbilden konnte«] (SK 206/336). Ganz am Ende des Textes isst Fru Ruben dann wieder, aber nur so viel, dass sie nicht wieder zunimmt – und auch das erscheint nicht als Zeichen von Gesundheit: »Slikt blir det ikke blomster og nydelighet av.« [»Daraus entspringen nicht Blüte und Schönheit.«] (SK 292/478). All diese Aussagen über Fru Rubens Figur und deren ständige Veränderungen zusammengefasst, erscheinen in der Tat nicht ausschließlich als Klischee der ›fetten Jüdin‹, als die sie am Romanbeginn gezeichnet ist.

Ihr wird aber gerade dadurch eine weitere Eigenschaft zuerkannt, die im antisemitischen Diskurs mit dem Jüdischen assoziiert ist: ihr ständig wechselndes Aussehen und ihre Fähigkeit, sich nach eigenem Willen umzugestalten und anzupassen.

Sowohl ihre Essstörungen als auch ihre Drogensucht und ihre Anpassungsfähigkeit werden damit zu überdeterminierten Zeichen, die als ›jüdisch‹ gelesen werden können. Fru Rubens etwas zweifelhafte Schönheit, insbesondere die schönen braunen Mandelaugen, werden von der Erzählinstanz nahezu leitmotivisch wiederholt. Damit stützt diese Figur ein weiteres und wohlbekanntes literarisches Judenstereotyp: jenes der schönen Jüdin. Wie Florian Krobb herausgearbeitet hat, handelt es sich dabei um eine ambivalente Frauenfigur, die exotisch und orientalistisch wirkt, erotische Anziehungskraft besitzt und entweder als unschuldiges Opfer antisemitischer Ausschreitungen und/oder Retterin für den christlichen Helden fungiert oder aber sich als dämonische, destruktive Femme fatale entpuppt.¹⁸

Eine andere Eigenschaft, die Fru Ruben als möglicherweise jüdisch kennzeichnet, ist ihr unermüdliches Interesse für Geschäfte. Das verbindet sie mit ihrem ersten Ehemann, einer englischen Mylady, die gar keine ist, und schlussendlich auch mit ihrem zweiten Ehemann Bertelsen. Selbst ist sie allerdings von einem eher irrationalen materiellen Begehren getrieben: dem unstillbaren Verlangen nach einem wertvollen Ring, den Mylady besitzt und den Fru Ruben an sich bringen will; koste es, was es wolle. Dieses Begehren treibt sie zunächst dazu, ihre ›Freundin‹ gegen

¹⁸ Vgl. KROBB: 1993.

deren Mann zu unterstützen, ihren eigenen Ehemann in den Tod zu treiben oder gar direkt zu töten, Mylady nach England zu folgen und deren Schulden und Ausgaben zu begleichen. Dieses fetischistische Begehren nach dem Ring einer anderen Frau sowie einige nur scheinbar zufällige Bemerkungen über ihr Zusammenleben und ihre ›Intimität‹ mit Mylady kennzeichnen sie übrigens nicht nur als möglicherweise jüdisch, sondern auch als möglicherweise lesbisch (vgl. SK 195). Wichtig für den Text als ganzen erscheint darüber hinaus, dass genau dieser Ring, der für materielles, fetischistisches Begehren sowie für eine illegitime, ›perverse‹ Verbindung zwischen zwei Frauen steht, den Untergang des Sanatoriums besiegelt: Fru Ruben nämlich verliert den Ring in einem der Sanatoriumszimmer und stößt bei der frenetischen Suche nach ihrer Kostbarkeit eine Lampe um, die das Gebäude in Brand setzt. Der Ring, das Begehren nach ihm und Fru Ruben selbst können demnach im Kontext des Romans als überdeterminierte Größen gelesen werden, die den Handlungsverlauf subtil steuern. Geldgier, Betrugerei und fetischistisches Begehren bestimmen ihr Handeln, welches sie möglicherweise zur Mörderin macht, ihr eine eventuell lesbische Sexualität zuschreibt und ihr Aussehen variieren lässt. Fru Ruben erscheint ungesund und drogensüchtig und ist zudem auch noch mit dem Theater und mit England verbunden, dem Land, das in Hamsuns Texten für alle Übel der Moderne steht. Diese versammelten Eigenschaften machen sie selbst zum Zeichen einer dekadenten Moderne. Keineswegs ist Fru Ruben dabei der einzige destruktive Charakter im Roman. Vielmehr sind alle Figuren im Grunde böse, geldgierig, betrügerisch, hochstaplerisch oder Schlimmeres. Die Romanaussage – wenn eine solche zu identifizieren ist – besagt damit nicht, dass die Juden an allem schuld sind und verweigert sich damit auch einer verschwörungstheoretischen Lesart. Solch eindeutige Antworten lägen dem ambivalenten Spieler Hamsun jedoch ohnehin nicht nahe.

Unzureichend bleibt die Analyse, wenn an diesem Punkt nur noch auf den unzuverlässigen Erzähler gedeutet wird, dessen Haltung zu den reproduzierten Stereotypen genauso unzuverlässig und undurchschaubar bleibt. Vielmehr gilt es zu fragen, welches Spiel der Text hier mit seinem Publikum spielt. Ironisiert er in seiner Gesamtheit solche Haltungen möglicherweise so weit, dass sie den Antisemitismus des Lesers gerade entlarven? Ich halte eine solche Lesart für möglich, doch scheinen Hamsuns ambivalente Anspielungen auf Fru Rubens Jüdischsein eher das Gegenteil zu bewirken: Sein Text setzt einen Erwartungshorizont, der mit

den antijüdischen Vorurteilen seiner Leserschaft rechnet und diese kalkuliert benutzt, um seine Kritik an einer dekadenten, perversen Moderne in Szene zu setzen. Damit ist es gerade nicht notwendig, Fru Ruben direkt als Jüdin zu bezeichnen. Diese Taktik macht es vielmehr möglich, dass alle anderen Zeichen einer dekadenten Moderne, die entweder generell verbreitet sind (wie etwa das erotische Verhältnis zwischen den beiden Frauen) oder die zu Hamsuns idiosynkratischem Arsenal gehören (wie Fru Rubens und Myladys Verbindung zu England) an das potenzielle Jüdischsein von Fru Ruben geknüpft werden und damit den kulturkritischen Impetus nur verstärken. In jedem Fall ermöglicht der Text kalkuliert die Aktivierung antijüdischer Stereotype, weshalb Simpsons Verdikt vielleicht doch Recht zu geben wäre, Fru Ruben sei Hamsuns »most offensive anti-Semitic fictional creation«¹⁹ – auch wenn die perfide Provokation dieser Figur nicht in der Eindeutigkeit besteht, auf die sie in Simpsons Analyse verkürzt wird, sondern gerade in ihrer vagen Uneindeutigkeit, in den vieldeutigen Anspielungen, die sie umgeben.

Jüdische Figuren in Henrik Pontoppidans *Lykke-Per*

Im zweiten Textbeispiel erscheinen im Kontext der breiten Gesellschaftsschilderungen im Kopenhagener Bürgertum eine ganze Reihe jüdischer Figuren, die, ähnlich wie bei Hamsun, eine urbane, industrialisierte und kommerzialisierte Moderne repräsentieren. Hier sind diese aber, ganz anders als in Hamsuns Roman, völlig eindeutig als jüdisch gekennzeichnet. Pontoppidans Roman ist bezüglich dieses Themas vor allem durch sein literarisches Porträt des alternden Georg Brandes in der Figur des Dr. Nathan diskutiert worden. Zur Empörung von Brandes, der explizit nicht als Jude wahrgenommen werden wollte, figuriert der Erzähler seinen Dr. Nathan als jüdisch, orientalisches, international und als Fremden in der nationalen dänischen Gemeinschaft (vgl. beispielsweise LP 411–413)²⁰ und bedient damit zunächst recht eindeutig antisemitische Vorurteile.

Wenig beschäftigt hat die Forschung hingegen die säkularisierte jüdische Familie Salomon, der die Hauptfigur Per, ein junger angehender Ingenieur aus der jütländischen Provinz, in Kopenhagen begegnet.²¹ Mit

19 SIMPSON: 1977, 284.

20 Bezieht sich auf die dänische Ausgabe: PONTOPPIDAN: 2006 [1904].

21 Ein Überblick über die aktuelle Forschungslage findet sich auf www.henrikpontoppidan.dk [19.11.2013].

der finanziellen Hilfe der Salomons und ihrer Beziehungen versucht er, die Einschränkungen seines pietistischen Vaterhauses zu überwinden und seine hochfliegenden Pläne zum Ausbau der Wasserverkehrswege in Jütland zu verwirklichen. Diese Familie Salomon versammelt auf den ersten Blick nahezu alle Stereotype, die in Bezug auf das ›moderne Finanzjudentum‹ bekannt sind. Der Vater Philip Salomon, Chef eines Handelshauses, ist einer der reichsten Bürger der Stadt, der mit seiner Frau Lea eine stabile Ehe führt. Diese war in erster Ehe mit einem deutsch-jüdischen Intellektuellen verheiratet, dem Vater ihrer Kinder Ivan und Jakobe, die für Pers Entwicklung eine entscheidende Rolle spielen. Im Kontrast zu diesen beiden ist die jüngere Tochter Nanny eine stadtbekannte Schönheit, die sich durch ihren leicht watschelnden Gang und vor allem das bewusste, intrigante Ausnutzen ihrer weiblichen Reize auszeichnet, mit denen sie eine ganze Reihe von Männern in Verderben und Tod treibt. Der Sohn Ivan, klein gewachsen, mit etwas lächerlichen und karikaturhaft jüdischen Zügen ausgestattet, verschreibt sich in unterwürfiger Bewunderung dem ›nordischen‹ Protagonisten Per und dessen Projekt und macht ihn mit den Schriften des Dr. Nathan vertraut (vgl. LP 127). Zur Familie gesellt sich noch der Bruder der Mutter, Onkel Heinrich Delft, der eine etwas zwielichtige finanzielle Vergangenheit als Weltenbummler und Parvenü hat und diese nun dadurch kompensiert, dass er, ebenfalls auf etwas lächerlich gezeichnete Weise, die Ehre der Töchter Salomon verteidigen und diese vor Freiern schützen möchte, die nur an ihrem Geld interessiert sind.

All diese Figuren sind mit Hilfe gängiger Judenstereotype geschildert, wobei ihr Aussehen wie ihre Charaktereigenschaften vom Erzähler immer wieder auf ihre ›Rasse‹ zurückgeführt werden. Zentral für den Roman und innerhalb dieser Analyse ist nun allerdings die ältere Tochter Jakobe, eine kränkliche, bereits früh vom Leben enttäuschte Intellektuelle. Ihr Gesicht, so der Erzähler, nennen einzelne Bewunderer »et ørneansigt og spotterne et papegøjefjæs« [»ein Adlerprofil, die Spötter jedoch eine Papegeienfratze«] (LP 155/178). Über die Schilderungen der Empfindlichkeit dieser Figur gegen antijüdische An- und Übergriffe auf sich und andere wird das Thema Antisemitismus in den Text eingeführt. Nachdem Per sich zunächst von einer Verbindung mit Nanny finanzielle Sicherheit, Ruhm und erotische Erfüllung erhofft hat, verlobt er sich später mit Jakobe. Durch diese Verbindung wird Jakobe zur zweiten Hauptfigur des Romans und zur Kontrastfigur zu Per, dessen Entwicklung sie in vielfacher

Weise spiegelt und konterkariert. Soweit also das Setting, das man zunächst sicherlich so lesen könnte, als sei mit Hilfe dieser Familie geschildert, wie die dänische Wirtschaft und Gesellschaft von »tyske og jødiske kapitalinteresser« dominiert sei. So jedenfalls drückt es Jørgen Tiemroth aus, der es dann aber auch bei dieser Bemerkung bewenden lässt.²² Dennoch gilt es zunächst festzuhalten, dass das Familienleben der Salomons nicht nur Per, sondern auch dem Leser als deutlich wärmer, schützender und liebevoller erscheint als dessen pietistisch-strenge Herkunftsfamilie.

Für die Einordnung und Bewertung dieser Dimension des Romans ist jedoch die Gestaltung der Erzählinstanz von entscheidender Bedeutung. Die Stellung der Erzählinstanz zum gesamten Handlungsverlauf jedenfalls, also das Verhältnis von »discours« und »histoire« in der Definition Genettes, lässt eine derartige Interpretation der unterschiedlichen Familienkonstellationen zu. Der Erzähler agiert fortlaufend ironisch und unzuverlässig, und lässt sich mehr oder weniger deutlich von einer impliziten Autorinstanz im Text unterscheiden. Dies geschieht auf eine andere Art und Weise als in Hamsuns *Siste kapitel*. Im ersten Teil von *Lykke-Per* scheint der Erzähler vor allem aus Pers Perspektive zu sprechen und zu sehen. Gleichzeitig gibt er Ansichten wieder, die so etwas wie einer öffentlichen Meinung entsprechen, nicht zuletzt in Bezug auf die jüdischen Figuren. Auf dieser Textebene werden wiederholt sehr offensichtliche antijüdische Klischees aufgerufen, wie etwa die lächerlichen körperlichen Züge Ivans, der »friserede chimpanse-hoved« [»frisierte[...] Chimpansenkopf«] (LP 333/385) von Onkel Heinrich, der watschelnde Gang Nannys oder die gebogene Nase Jakobes. Immer wieder werden diese aber auch als vorurteilsbehaftet und falsch entlarvt, womit gleichzeitig die antijüdischen Haltungen der anderen Figuren subtil dekonstruiert werden. Und auf der Handlungsebene wird gerade in solchen Szenen den jüdischen Figuren Recht gegeben. Ein Beispiel ist die gerade erwähnte Stelle, an der Heinrich Delft zunächst als »friserede chimpanse-hoved« (LP 333) geschildert wird. Im darauffolgenden Gespräch zwischen Oberst Bjerregaard und ihm werden jedoch gerade Bjerregaards Ansichten als absurd gekennzeichnet – und damit indirekt sowohl dessen Antisemitismus als auch derjenige des Erzählers und Lesers.

In Bezug auf die Gesamthandlung und damit auch auf eine mögliche Gesamtaussage des Romans gelesen, geschieht diese Dekonstruktion von

22 TIEMROTH: 1986, 189.

Vorurteilsstrukturen über die Figur der Jakobe. Aus Jakobes Perspektive, ihren Briefen an Per und der Schilderung ihres Schicksals bringt der Roman seinem Publikum Pers Defizite nahe und macht dessen Scheitern – wenn das Ende denn als solches gelesen wird – plausibel.²³

Jakobe erscheint zu Beginn des Romans zunächst als eine recht typische jüdische Frauenfigur: intelligent und intellektuell, aber kränklich, dekadent und scheinbar nicht lebensfähig. Gleichzeitig ist sie jedoch getrieben von einem nietzscheanischen, vitalistischen Willen zur Macht, der sich in ihrem unter der kontrollierten Oberfläche ausbrechenden starken erotischen Trieb ebenso äußert wie in ihren ehrgeizigen Plänen für den Verlobten Per.²⁴ Schon hier wird das zunächst aufgefahrene Stereotyp der dekadenten jüdischen Intellektuellen kontrastiert und aufgebrochen. Per ist dieser kraftlosen Kraftgestalt, wie sich zeigen wird, in keiner Weise gewachsen. Er wendet sich daher von ihr ab und zunächst wieder einem religiösen Weg und einer anderen Frau zu, die er am Ende mit den gemeinsamen Kindern zurücklässt, um in einsamer Zurückgezogenheit als Landvermesser zu enden und früh zu sterben. Jakobe hingegen wächst gerade in ihrem Scheitern über sich hinaus. Das gemeinsame Kind, das sie von Per erwartet, ohne ihm nach dem Bruch jedoch davon zu erzählen, bringt sie einsam in Deutschland zur Welt. Es stirbt kurz nach der Geburt. Sie hingegen arbeitet sich durch Kummer und Depression und begegnet dem Leser am Ende des Romans als geläuterte, imponierende ältere Frau und Vorsteherin eines Heims für unterprivilegierte Arbeiterkinder, das sie selbst gegründet hat. Damit steht sie am Ende keineswegs, wie Børge Kristiansen behauptet, als Vertreterin eines nietzscheanischen ›Willens zur Macht‹, eines vitalistischen ›Rechtes des Stärkeren‹ da, obwohl allein dies für eine jüdische literarische Frauenfigur außerordentlich wäre.²⁵ In ihr zeigt sich diese Kraft vielmehr über die vielen Schicksalsschläge geläutert und überführt in einen tatkräftigen Humanismus, der eine neue Generation kraftvoller Gestalter hervorbringen soll, die geeigne-

²³ Vgl. hierzu auch die Lesart von KOFOED: 1986, der über Jakobe schreibt, diese teile das Schicksal des jüdischen Volkes, dessen Heimatlosigkeit und die Spaltung zwischen Geld und Kultur (vgl. ebd., 174). Er vertritt die Meinung, im Roman sei die dänische Gesellschaft als Kompromiss zwischen Christentum und Judentum geschildert, Per und Jakobe seien die Aufrührer dagegen und bewahrten gleichzeitig die positiven Seiten dieser Traditionen (vgl. ebd., 182).

²⁴ Vgl. KRISTIANSEN: 2007.

²⁵ Vgl. ebd., 350–355.

ter als Per sind, den Weg Dänemarks in die Moderne zu gestalten. Dass auch Per dies am Ende seines Lebens anerkennt, indem er ihr den Rest seines Vermögens vermacht, verstärkt den Eindruck, dass Pontoppidan in dieser jüdischen Frauenfigur so etwas wie ein Zukunftsideal gestaltet hat.

Wenn es nun so ist, dass die Figuren im Roman bis zu einem gewissen Grad durch ihre Herkunft determiniert bleiben, worauf beispielsweise Pers Scheitern am Ende hindeutet, so muss wohl auch der Schluss gezogen werden, dass Jakobes jüdisches Elternhaus in ihr die Grundlage gelegt hat, viele der Hindernisse zu überwinden, die ihr als Frau, als Jüdin und aufgrund ihrer kränklichen Konstitution im Wege standen – allerdings bis auf die erotische Erfüllung, die sie gesucht hat. Dies ist eine außerordentliche Schlussfolgerung für einen Roman des frühen 20. Jahrhunderts und eine Aussage, die in der Tat die im ersten Teil des Romans aufgefahrenen antijüdischen Stereotype als genau das entlarven: als Bilder von einem vermeintlich fremden ›Anderen‹, die durch die Engstirnigkeit und Borniertheit der dänischen Gesellschaft hervorgebracht werden und ein negatives Licht in erster Linie auf diese und weniger auf die jüdischen Figuren selbst werfen.

Eine kurze Schlussfolgerung

In beiden Romanen, Hamsuns *Siste kapitel* und Pontoppidans *Lykke-Per* repräsentieren jüdische Figuren eine kapitalistische Moderne. Bei weiterer Analyse dominieren aber die Unterschiede beider Texte. Hamsun zeichnet auf der Textoberfläche von *Siste kapitel* kein eindeutiges und offensichtliches Porträt einer Jüdin. Vielmehr sind es die Unschärfe, das Gleiten der Erzählinstanz und ihre Bewertungen der Figur der Fru Ruben, welche die Tür für alle möglichen Spekulationen über deren Jüdischsein öffnen. Antijüdische Vorurteile der Leser können und sollen in dieser Erzählweise aktiviert werden. Umgekehrt verhält es sich bei Pontoppidan, der auf der Textoberfläche eine Reihe von Figurenschilderungen aufführt, die stereotype Bilder von modernisierten ›Finanzjuden‹, jüdischen Femmes fatales und dekadenten Salonjüdinnen kolportieren. Dies geschieht sowohl aus der Perspektive einzelner Figuren, als auch aus der Perspektive der Erzählinstanz, die damit die Figurenperspektiven nicht unbedingt widerlegt. Die Handlung, die ›histoire‹, hingegen demontiert diese Vorurteilsstrukturen zumindest teilweise und entlarvt sie als ebensolche.

Für die Frage nach antijüdischen Potenzialen ist allerdings auch die Dimension der Rezeption zu bedenken, die Frage also nach der Aktualisierung dieser Texttendenzen. Meine Ausführungen über die Forschungskontroverse zu Hamsuns *Siste kapitel* sowie die kurzen Bemerkungen über das Ignorieren dieser »jüdischen« Dimension in Pontoppidans *Lykke-Per* verweisen darauf, dass es damit nicht weit her ist. Die Texte sind bisher kaum als Auseinandersetzungen mit Bildern und Stereotypen des Jüdischen wahrgenommen worden – in Hamsuns Fall mit latent und spielerisch antijüdischer Tendenz, in Pontoppidans Fall mit einer den Antisemitismus zumindest partiell dekonstruierenden Tendenz. Sofern sich die Literaturwissenschaft überhaupt mit Schilderungen von Juden in diesen Romanen beschäftigt hat, neigt sie dazu, deren Vorurteilsstrukturen in ihre eigene Interpretation zu übernehmen. Die anfangs erwähnte Ausnahme ist Allen Simpson, der allerdings bei seiner Lektüre der fiktionalen Texte Hamsuns einige von deren spezifisch literarischen Dimensionen übersieht. Wenn die Lesart also zutrifft, dass die Schilderung jüdischer Figuren wichtig ist für das Gesamtverständnis der Texte und nicht zuletzt der Kontexte, in denen sie entstehen und gelesen werden, dann haben wir es hier in der Tat mit einem eklatanten Forschungsdesiderat zu tun, das im skandinavischen und skandinavistischen Kontext erst langsam aufgearbeitet wird.

Literatur

Primärliteratur

- HAMSUN, Knut: *Das letzte Kapitel*. Übers. v. Erwin Magnus. Berlin: Wegweiser, 1924.
 HAMSUN, Knut: *Siste kapitel*. (= Samlede verker; 9). Oslo: Gyldendal, 1955 [1923].
 PONTOPPIDAN, Henrik: *Hans im Glück*. Übers. v. Mathilde Mann. Berlin: Aufbau, 1971.
 PONTOPPIDAN, Henrik: *Lykke-Per*. Kopenhagen: Gyldendal, 2006 [1904].

Sekundärliteratur

- Bogdal, Klaus Michael u.a. (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2007.
 BUTTRY, Dolores: »Knut Hamsun's Supposed Anti-Semitism. A Refutation«. In: *Edda* 86:2 (1986), 123–133.
 BUTTRY, Dolores: »Hamsun og jødene. Erfaringens skildringer, tidens stereotypier, og individets humanisme«. In: *Rasisme, monologer, musikk. Tre artikler om Knut Hamsuns forfatterskap*. Tromsø: Hamsun-Selskapet, 1993, 9–33.

- KIRMSE, Bruce H.: »Hans Christian og Jødepigen. En historisk undersøgelse af noget »underligt«. In: *Rambam* 31 (1992), 59–66.
- KOFOED, Niels: *Henrik Pontoppidan. Anarkismen og demokratiets tragedie*. København: Reitzel, 1986.
- KRISTIANSEN, Børge: »At blive sig selv« og »At være sig selv«. En undersøgelse af identitetsfilosofien i Henrik Pontoppidans roman *Lykke-Per i lyset af Luthers teologi, Schopenhauers og Nietzsches filosofi. Et bidrag til identitetsfilosofi*. København: Multivers ApS, 2007.
- KROBB, Florian: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen: de Gruyter, 1993 (= *Conditio Judaica*; 4).
- MÄHÖNEN, Heini, u. Anna Klara MÅSEIDE: »Er fru Ruben jødisk eller ikke? En diskusjon om hennes karakter i Hamsuns »Siste Kapitel«. In: *Nordlit* 17 (2005), 27–44.
- MYRDAL, Jan: *Johan August Strindberg*. Stockholm: Natur och Kultur, 2000.
- SCHMIDT, Michael: »Frau Rubens Name«. In: Bull, Tove, u.a. (Hg.): *Venneskrift til Gulbrand Alhaug*. Tromsø: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø, 2002, 175–178.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Knut Hamsun's Narrative Fetishism«. In: Dingstad, Ståle, u.a. (Hg.): *Knut Hamsun: Transgression and Worlding*. Trondheim: Tapir academic press, 2011, 47–64.
- SIMPSON, Allen: »Knut Hamsun's Anti-Semitism«. In: *Edda* 77:5 (1977), 273–293.
- SOLOMIN, Nina: »Strindbergs judefientlighet fram till 1882«. In: *Strindbergiana* 11 (1996), 9–30.
- TIEMROTH, Jørgen E.: *Det labyrintiske sind. Henrik Pontoppidans forfatterskab 1881–1904*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1986.

KATHARINA BOCK

Der Jude. Neun blühende Dornenzweige –

Henrik Wergelands politische Dichtung gegen den
›Judenparagrafen‹ in der norwegischen Verfassung von 1814

Als Norwegen 1814 unabhängig von Dänemark wurde und Vertreter aus dem ganzen Land eine eigene norwegische Verfassung ausarbeiteten, galt diese als eine der modernsten und liberalsten Europas, ja, sogar der Welt.¹ Das Verfassungskomitee orientierte sich bei seinem Entwurf an der französischen und der amerikanischen Verfassung. Auch die freie Religionsausübung sollte gewährleistet werden. Doch statt des ursprünglich vorgesehenen Religionsfreiheitsparagrafen wurde ein Paragraf beschlossen, der die Religionsfreiheit erheblich einschränkte.² Er lautete:

§ 2 Den evangelisk-lutterske Religion forbliver Statens offentlige Religion. De Indvaanere, der bekjende sig til den, ere forpligtede til at opdrage sine Børn i samme. Jesuitter og Munkeordener maae ikke taales. Jøder ere fremdeles udelukkede fra Adgang til Riget.³

[§ 2 Die evangelisch-lutherische Religion bleibt die öffentliche Religion des Staates. Die Einwohner, die sich zu ihr bekennen, sind verpflichtet, ihre Kinder in eben jener zu erziehen. Jesuiten und Mönchsorden werden nicht geduldet. Juden sind weiterhin vom Zugang zum Reich ausgeschlossen.]

Ob der Paragraf in dieser Form eine Zufälligkeit oder gar ein Versehen war oder eine bewusste Entscheidung, ist in der Forschung umstritten. Möglicherweise sollte in dem Paragrafen lediglich die Geleitbriefregelung für Juden aufrechterhalten werden, wie sie bereits in dem bis dahin geltenden Gesetz Christians V. für Norwegen von 1687 verankert war.⁴ Stattdessen wurde das Verbot gegenüber Juden absolut. Ein zusätzliches Verbot galt für Jesuiten und Mönchsorden, auch dies möglicherweise auf einem Missverständnis basierend.⁵ Einige Forscher, wie Torgeir Skorgen, erkennen im ›Judenparagrafen‹, so die oftmals verwendete Bezeichnung für

1 Vgl. SAGMO: 2000, 79–78.

2 Vgl. HARKET: 2009, 207–208.

3 »Constitution for Kongeriget Norge«: 2011 [1814]. [Diese und alle weiteren Übersetzungen sind, so weit nicht anders angegeben, von mir, KB.]

4 Diese Ansicht vertritt z.B. HARKET: 2009, 207.

5 Zum Verlauf der Verhandlungen vgl. MENDELSON: 1969, 42–49.

den entsprechenden Passus in § 2, allerdings »noe mer enn en arbeidsulykke« [mehr als nur einen Arbeitsunfall], nämlich »et markant brudd med den politiske utviklingen ellers i Europa« [einen markanten Bruch mit der politischen Entwicklung im übrigen Europa].⁶

1839, mehr als eine Generation später, reichte der politisch engagierte norwegische Dichter und Theologe Henrik Wergeland (1808–1845) beim norwegischen Parlament, dem Storting, einen Vorschlag auf Änderung des § 2 ein mit dem Wortlaut: »Sidste Passus i Grundlovens § 2 [...] udgaaer.« [Der letzte Passus in § 2 des Grundgesetzes [...] wird gestrichen.]⁷ Da das Storting nur alle drei Jahre zusammentraf, kam der Vorschlag erst 1842 zur Abstimmung. Anlässlich dieser Parlamentssitzung verfasste Wergeland seine Gedichtsammlung *Jøden. Ni blomstrende Torneqviste* [Der Jude. Neun blühende Dornenzweige].⁸ Jedem Stortingsmitglied ließ er ein Exemplar zukommen, um auf diese Weise das Abstimmungsergebnis zu beeinflussen.⁹ Wergelands Vorschlag erlangte schließlich zwar mit 51 zu 43 Stimmen die Mehrheit, zur Änderung der Verfassung war jedoch eine Zweidrittelmehrheit nötig. Die fehlenden Stimmen sind allerdings nicht zwangsläufig auf eine jüdenfeindliche Haltung der Opposition zurückzuführen, sondern hatten möglicherweise auch pragmatische Gründe. Da über Wergelands Vorschlag erst zum Ende der Sitzungsperiode abgestimmt wurde, wäre keine Zeit gewesen, in derselben Periode auch die Zivilgesetzgebung anzupassen, so dass beide Gesetze über einen Zeitraum von drei Jahren zueinander im Widerspruch gestanden hätten.¹⁰ Einige derjenigen, die Wergelands Vorschlag abgelehnt hatten, erklärten später, ihnen sei der Änderungsentwurf nicht umfassend genug gewesen und reichten selbst einen Vorschlag ein, der dem ersten Entwurf des ›Religionsfreiheitsparagrafen‹ von 1814 ähnelte.¹¹ Wergeland selbst reichte noch am Nach-

6 SKORGEN: 2010, 56–57. Tatsächlich vollzog sich in Mitteleuropa zwischen 1780 und 1815 die erste Phase der Judenemanzipation, und auch Dänemark und Schweden hatten deutlich liberalere Gesetzgebungen als Norwegen. Vgl. HAXEN: 2001, 487–500.

7 WERGELAND: 1925a, 246. 1841 gab Wergeland seine 100-seitige Schrift *Indlæg i Jødesagen, til Understøttelse for Forslaget om Ophævelse av Norges Grundlovs § 2, sidste Passus* heraus, in der er seinen Vorschlag begründet und seine Argumente ausführt (ebd., 224–322).

8 Ders.: 1919a, 19–49.

9 MENDELSON: 1969, 102.

10 Dieser Aspekt wird besonders betont von KORITZINSKY: 1922, 47–48.

11 Vgl. ebd., 30–31.

mittag der gescheiterten Abstimmung einen neuen Vorschlag beim Storting ein. 1844 erscheint sein zweiter Gedichtband zum Thema, *Jødinden. Elleve blomstrende Torneqviste* [Die Jüdin. Elf blühende Dornenzweige],¹² abermals mit dem erklärten Ziel, auf die Abstimmung einzuwirken. Als im September 1845 ein zweites Mal über den ›Judenparagrafen‹ abgestimmt wurde, war Wergeland bereits zwei Monate zuvor, am 12. Juli, gestorben. Erst 1851, nach insgesamt vier Abstimmungen, wurde das Einreise- und Aufenthaltsverbot für Juden mit 93 zu 10 Stimmen aufgehoben. Zum ersten Mal war in der Sitzungsperiode ausreichend Zeit gewesen, um über die Abschaffung des ›Judenparagrafen‹ abzustimmen und noch im selben Jahr auch die Zivilgesetzgebung zu ändern.¹³

Tatsächlich trafen mehrere Faktoren zusammen: Der ungünstige Abstimmungszeitpunkt in den ersten Jahren hatte sicherlich Stimmen gekostet, ebenso wie die allgemeine Revolutionsstimmung 1851 den Willen zur Modernisierung der Verfassung gestärkt hatte. Bei vielen Stortingmitgliedern, insbesondere den Vertretern der Bauern, hatte bis dahin ein ausgeprägter Verfassungskonservatismus bestanden.¹⁴ Dabei waren einige der damals vehementesten Befürworter des Verbotes für Juden inzwischen offene Unterstützer Henrik Wergelands, unter ihnen auch dessen Vater Nicolai.¹⁵ Er veröffentlichte mehrere Zeitungsartikel, in denen er erklärte, dass der ›Judenparagraf‹ bereits 1814 nicht aus religiösen Gründen, sondern aus ökonomischen und gesellschaftlichen Vorurteilen heraus in die Verfassung aufgenommen worden sei.¹⁶ Gerade dieser Aspekt mag auch der Grund für das spätere Engagement seines Sohnes gewesen sein, das er nicht im gleichen Maße den ebenfalls nicht geduldeten Jesuiten und Mönchsorden entgegenbrachte.¹⁷ Diese hatten einen Missionsauftrag und stellten also zumindest theoretisch eine – wenn auch sicher nicht sehr große – Bedrohung für die lutherische Staatsreligion dar. Die Ablehnung der Juden hingegen war im Wesentlichen nicht religiös begründet, gab dabei aber vor, es zu sein. Zudem war die Judenemanzipation

12 WERGELAND: 1919b, 319–402.

13 Vgl. KORITZINSKY: 1922, 47–48.

14 Zu den Ursachen des Verfassungskonservatismus in Norwegen siehe KAARTVEDT: 1964, 267–279.

15 Vgl. GROVEN MYHREN: 1995, xiii.

16 Vgl. BENKOW: 2008, 397–398; MENDELSON: 1969, 48.

17 Tatsächlich sprach sich Wergeland aber auch gegen die Beibehaltung des Jesuiten- und Mönchspassus aus, vgl. WERGELAND: 1934, 132.

ein europäisches Thema. Sich ihr gegenüber zu öffnen und sie zu fördern hieß, sich als fortschrittlich und als relevant im europäischen Kontext zu positionieren.

Blühende Dornenbranche

Wergeland war ein politischer Schriftsteller, sein Engagement galt den Unterdrückten und Armen, den Bettlern und Prostituierten, er kämpfte für die Bildung und politische Stärkung der Bauern, gründete die erste Arbeiterzeitung und setzte sich für den Schutz von Tieren ein. Er wird bis in die Gegenwart als Begründer des norwegischen Nationalfeiertages und als Vorkämpfer für ein tolerantes, friedliches und achtungsvolles Miteinander verehrt.¹⁸ Vor allem sein Engagement für die Änderung des sogenannten ›Judenparagrafen‹ ist heute noch Teil des kulturellen Gedächtnisses Norwegens.¹⁹ Der Einfluss, den Wergeland mit seinen Texten auf das Abstimmungsergebnis hatte, wird inzwischen zwar mehr und mehr in Frage gestellt.²⁰ Unbestritten ist jedoch, dass der Gedichtzyklus *Jøden. Ni blomstrende Torneqviste* (im Folgenden *Jøden* genannt), zu Wergelands bekanntesten Werken gehört und dass diese Gedichte zu den ganz wenigen literarischen Texten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Norwegen gehören, in denen der ›Judenparagraf‹ thematisiert sowie Juden und Jüdinnen dargestellt werden.²¹ Und doch verweist bereits der Titel des

18 Eine sehr emotionale Würdigung von Wergelands gesellschaftlichem und literarischem Engagement und einer der wenigen Texte über Wergeland, die auf Deutsch vorliegen, stammt von FOSNES HANSEN: 1995.

19 Vgl. Kvasnes u.a.: 2009. Der Band erschien zur gleichnamigen Ausstellung, die 2003 in New York gezeigt wurde. Zwei eklatante Fehler im Beitrag von Rolf Kirschner, ehemaliger Vorsitzender der jüdischen Gemeinde in Oslo, zeigen, wie unkritisch teilweise auf die Person Henrik Wergeland geblickt wird. Kirschner nennt die judenfeindliche Komödie *Jøden i Tønden* (eigentlich: *Moses i Tønden* [Moses in der Tonne]), die Wergeland als Jugendlicher geschrieben, jedoch nie veröffentlicht hat, in einem Atemzug mit den späteren Schriften Wergelands, in denen er sich nun für Toleranz und die Abschaffung des Verbots für Juden ausspricht. Der Titel der Schrift *Jødesagen i det norske Storting* [Die Judensache im Norwegischen Parlament] ist ins Englische übersetzt mit ›The Jewish Saga in the Norwegian Parliament‹ (ebd., 48).

20 Einen solchen Einfluss bestreiten z.B. STORSVEEN: 2004, 726; HØGHAUG: 2010, 167; SKORGEN: 2010, 56–88.

21 Wergeland selbst schrieb 1826, als Jugendlicher, die Komödie *Moses i Tønden* mit judenfeindlichem Inhalt. Andere Beispiele, allerdings erst Ende der 1840er-Jahre erschienen, sind zwei Komödien – zum einen Adolph Rosenkildes *En Jøde i Mandal. Vaudeville i een Act* (ROSENKILDE: 1849; vgl. hierzu RÄTHEL: 2016, 267–289), zum ande-

Gedichtzyklus darauf, dass Wergeland bei seinen Lesern bestimmte Erwartungen voraussetzen konnte. Der Titel bezieht sich auf ›den Juden‹, nicht einen Juden, sondern auf ›Jøden‹, den Juden schlechthin. Oder besser gesagt: auf das Arsenal an Vorstellungen, Vorurteilen und stereotypen Bildern, an die Wergeland anknüpfen konnte. Gleichzeitig legt der Titel Gewicht auf eine theologische Lesart der Gedichte. Die Dornenzweige erinnern gleichermaßen an Moses, dem sich Gott im brennenden Dornbusch gezeigt hat, also an die Offenbarung des Göttlichen, und an Jesus mit der Dornenkrone, dessen Leid und Tod am Kreuz in der christlichen Kulturgeschichte stets mit Dornen assoziiert ist. Die Blüten wiederum bilden einen lebendigen Kontrast zu Schmerz, Leid und Tod und lassen sich als christliches Erlösungssymbol lesen.²² Damit bildet der Titel der Sammlung eine Art theologische Kuppel, die alle Gedichte miteinander verbindet. Er betont die enge Verwandtschaft zwischen Judentum und Christentum, indem er Symbole enthält, die auf das Verbindende zwischen beiden Religionen verweisen. Er stellt die politische Abstimmungssituation in einen religiösen Kontext. Er verweist auf das Leid und den Schmerz, denen Juden und Jüdinnen in ihrer Geschichte seit Jahrtausenden ausgesetzt waren. Er zementiert aber auch die Überzeugung, der zu Folge das Christentum dem Judentum überlegen ist, und nimmt die Ambivalenz vorweg, die allen Gedichten zugrunde liegt. Denn die stereotypen Vorstellungen von ›dem Juden‹ vermag der Gedichtzyklus nur bedingt aufzubrechen. Das sollen die folgenden Analysen zeigen.²³

I. »Sandhedens Armée«

Wergelands Gedichte werden in der norwegischen Forschung häufig als historische und autobiografische Quellen behandelt und interpretiert, ohne deren Literarizität zu berücksichtigen.²⁴ Dabei stellt bereits das erste Gedicht in *Jøden* selbst eine Reflexion über die Dichtung als Kunstform dar, ist also ein Hinweis auf seine eigene literarische Verfasstheit. »Sandhedens Armée« [Die Armee der Wahrheit] eröffnet die Sammlung *Jøden*.

ren: Andreas Munchs *Jøden* (MUNCH: 2012). Dieses Stück blieb unvollendet und wurde 2012 erstmals überhaupt publiziert und kommentiert.

22 Diese Lesart betont GROVEN MYHREN: 2002, 137, 145.

23 Die Reihenfolge der Gedichtanalysen entspricht der Anordnung der Gedichte in der Sammlung.

24 Vgl. z.B. STORSVEEN: 2004; GROVEN MYHREN: 2006 und dies.: 2008b.

Es gehört zu den bekanntesten und meist zitierten Gedichten Wergelands²⁵ und beginnt mit dem Wort ›Ord‹ – ›Wort‹ bzw. ›Wörter‹ oder ›Worte‹:

Ord? Som Verden saa foragter? Ord i Digt? Endnu meer foragteligt! Ak, hvor usle disse Magter til at fegte for den Sandhed i fornegte! ²⁶	Wörter? Von der Welt verachtet? Im Gedicht? Dürftigeres gibt es nicht! Schwächer sind sie als ihr dachtet, im Gefecht, das der Wahrheit hilft zum Recht! ²⁷
--	---

Zwar verwendet Wergeland – wie in allen gebundenen Gedichten der Sammlung – ein trochäisches Versmaß, das sich besonders für »Besvergelse og slagord« [Beschwörungen und Schlagworte] eignet,²⁸ da es »rhythmisch suggestiv« ist.²⁹ Doch der zweite und vierte Vers sind mit zwei Hebungen kürzer als die anderen Verse mit jeweils vier Hebungen. Der zweite und dritte Vers enden zudem auf der betonten Silbe, während die übrigen Verse auf der Nebensilbe enden. Dadurch entsteht beim Lesen eine Pause, die zweite Zeile erhält auf diese Weise ein besonderes Gewicht, was sich auch inhaltlich in den meisten Strophen widerspiegelt: »Ord i Digt?« [Wörter in Gedichten?] ist gleich in der zweiten Zeile eine selbstreflexive Kennzeichnung des Textes als Gedicht. »Overtro« [Aberglauben], »Hær af Ord!« [Heer der Wörter], »*En avant!*«, »Sandhedsord!« [Wahrheitswörter] und »Sandheds Sag« [Sache der Wahrheit]³⁰ sind Begriffe, die sich einprägen und die Botschaft des gesamten Gedichts tragen. Doch bereits in der ersten Strophe bringt das Textsubjekt³¹ Zweifel zum Ausdruck, ob Worte überhaupt etwas ausrichten können, in der letzten Strophe fordert es die Worte auf, die Wüstenberge der Lügen zu erstürmen und die Nebel der Vorurteile zu lüften:

25 Vgl. STORSVEEN: 2004, 763.

26 WERGELAND: 1919a, 19.

27 Ders.: 1995, 79.

28 STORSVEEN: 2004, 766.

29 KROBB: 1993, 18.

30 WERGELAND: 1919a, 20–21 [Hervorhebung im Original].

31 Den oftmals verwendeten Begriff ›lyrisches Ich‹ halte ich in diesem Fall für unzureichend und irreführend und verwende daher den von Dieter Burdorf vorgeschlagenen Begriff ›Textsubjekt‹. Vgl. die Begriffsdiskussion bei BURDORF: 2015, 183–201, insbes. 194–197.

Derfor modige, I Dverge!
 Sandheds Sag
 seirer kun i Nederlag.
 Stormer Løgnens Ørkenbjerger!
 Hen i veire
 dem og Fordoms Taageleire!³²

Darum tapfer auf, Ihr Zwerge!
 Wahrheit siegt
 Nur, indem sie unterliegt.
 Stürmt der Lügen wüste Berge!
 Und verwehen
 Werdet ihr die Nebel sehen!³³

Die Literaturwissenschaftlerin Dagne Groven Myhren liest »Sandhedens Armée« vor dem Hintergrund des Johannesevangeliums, das mit der Schöpfungsgeschichte durch das Wort beginnt (Joh 1,1 und 1,14).³⁴ Durch Worte wurden die Welt und die Menschen erschaffen, Worte gaben den Menschen die Fähigkeit, die Wahrheit zu erkennen. Thematisiert wird also die Macht der Worte, die Kraft des Dichters, seine Umgebung zu verändern. Das Textsubjekt bezeichnet die Worte in der letzten Strophe als Zwerge.³⁵ Doch vor dem Hintergrund des Johannesevangeliums wird durch diesen Vergleich vielmehr deutlich, dass Worte, so klein sie auch zunächst erscheinen mögen, die Macht haben, Dinge zu verändern, ja, sogar ein ganzes Universum zu erschaffen. Besonders deutlich wird dies in der sechsten Strophe, die den Auftakt zu mehreren Kampfaufrufen bildet, in denen Wergeland starken Gebrauch von militärischem Vokabular macht:

Fremad dog, I usle Rader!
 Hær af Ord!
 Eder Seiren dog paa Jord
 lovet er af Lysets Fader,
 naar I tjene
 Sandheden, hans Barn, alene.

Doch voran, ihr schwachen Streiter!
 Wörterheer!
 Scheint euch auch der Sieg zu schwer,
 Gott, der Licht ist, trägt euch weiter.
 Seid gesinnt
 Wie die Wahrheit, Gottes Kind.

Fremad, Ord, I Sandheds Helte!
En avant!
 Adamshjertene engang
 blive eders Sejerstelte.
 Straaler spile
 vil dem du til eders Hvile.³⁶

En avant, ihr Wahrheitshelden!
 Auf, vorwärts!
 Bald wird jedes Menschenherz
 Fröhlich eure Siege melden.
 Und ihr Strahlen
 Schenkt euch Rast nach euren Qualen.³⁷

32 WERGELAND: 1919a, 21.

33 Ders.: 1995, 85.

34 Vgl. GROVEN MYHREN: 2008a, 90.

35 So fällt die Gedichtinterpretation des Historikers Odd Arvid Storsveen deutlich pessimistischer aus als die Interpretation von Groven Myhren. Er deutet die Zwerge als Zeichen der Schwäche und die Niederlage als unausweichlich. Vgl. STORSVEEN: 2004, 764–765.

36 WERGELAND: 1919a, 20 [Hervorhebung im Original].

37 Ders.: 1995, 81.

Durch die militärischen Ausdrücke und den Ausruf »*En avant!*« in der siebenten Strophe wird das Gedicht in den Kontext der Französischen Revolution gestellt.³⁸ Damit wird wiederum auf die Ideen der Aufklärung und den Gedanken der Gleichheit und Freiheit aller Menschen angespielt. So erbärmlich die Worte also erscheinen, so schwach ihre Reihen sein mögen, sie kämpfen für die Ideale der Aufklärung, und die Garantie für ihren Sieg kommt von Gott selbst. Er ist der Vater des Lichts, und die Wahrheit ist sein Kind. Auch dies ist eine klare Referenz an das Johannesevangelium (Joh 8,12 und 17,17). In den Zeilen »Sandheds Sag / seirer kun i Nederlag« [Die Sache der Wahrheit / siegt nur in der Niederlage] wird vor dem Hintergrund des Johannesevangeliums der Bezug auf Jesus deutlich. Als dieser am Kreuz stirbt, siegen scheinbar Tod und Dunkelheit. Doch sein Tod verändert die Welt, sein Tod steht für das Leben und die Erlösung.³⁹ So vermittelt »Sandhedens Armée« die Überzeugung, dass die Wahrheit kraft der Worte letztlich siegen werde, weil sie gottgegeben und der einzig richtige Weg sei. Damit misst das Gedicht der Literatur und insbesondere der Lyrik als Kunstform die Fähigkeit bei, Einfluss auf gesellschaftliche Stimmungen und politische Handlungen zu nehmen und so der Wahrheit und Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen.

II. »De tre«

Das Gedicht »De tre« [Die drei] stellt eine deutliche Anspielung auf die Ringparabel aus Lessings *Nathan der Weise* dar.⁴⁰ Das Gedicht beginnt mit zwei Prosaabschnitten, gefolgt von drei Gebeten in gebundener Sprache und einem kurzen Epilog in Prosaform.⁴¹ Im ersten Abschnitt reflektiert das Textsubjekt über Religion. Die Kernaussage dieser Passage ist in Kursivdruck hervorgehoben: »*Enhver Religion har et mildt og kjærligt Hjerte.*« [Eine jede Religion hat ein mildes und liebevolles Herz.]⁴² Im zweiten Teil wird eine Szene in der Wüste geschildert. An einer Oase in der syrischen Wüste, zwischen Bagdad, Jerusalem und Damaskus, treffen ein Mullah, ein Rabbi und ein Mönch aufeinander. Sie begegnen sich re-

38 Vgl. STORSVEEN: 2004, 764.

39 Vgl. GROVEN MYHREN: 2008a, 92.

40 LESSING: 2000 [1779].

41 Alvild Dvergsdal zieht Parallelen zwischen der häufig freien und wechselnden Form in Wergelands Lyrik und vielen Bibelpassagen (DVERGSDAL: 2002, 156).

42 Wergeland: 1919a, 21 [Hervorhebung im Original].

spektvoll und freundlich. Unter einer großen Platane neben einer Quelle finden sie gemeinsame Nachtruhe. Baum und Quelle werden als Ziehsohn und Ziehmutter beschrieben:

I Salomons Tid havde den [kilden; KB] ogsaa opelsket denne [platanen; KB], og som en god Fostersøn havde denne nu i Aarhundreder til Vederlag ernæret sin Fostermoder med sin Skygge.⁴³

[Zu Salomons Zeit hatte sie [die Quelle; KB] jene [die Platane; KB] aufgezogen; und als guter Pflegesohn hatte jene nun im Gegenzug seine Pflegemutter mit seinem Schatten genährt.]

Platane und Quelle bieten den Reisenden Schutz und Kühlung. Sie sind Zeugen der salomonischen Weisheit und stehen für den Frieden, den die drei Reisenden miteinander erleben, sowie für den Glauben, der die drei Religionen miteinander verbindet. Denn auch im Koran ist Salomon ein weiser Prophet, der die Gabe besitzt, mit den Vögeln zu sprechen (Sure 27,16). So stehen Platane und Quelle für die Weisheit und den Frieden und den einen Ursprung, den alle drei Religionen teilen. Quelle und Platane stehen aber auch in einem Verhältnis zueinander wie Judentum und Christentum. Der Quelle verdankt die Platane ihre Existenz, nun gewährt die Platane der Quelle Schutz. Sie sind also ein Bild für das Christentum, das ohne das Judentum nicht hätte entstehen können und für den Schutzraum, den das Christentum nun dem Judentum geben sollte. Der Islam ist in diesem Bild nicht explizit mitgedacht.

Die Szenerie erinnert auch an die Erzählung von den drei Männern im Ersten Buch Mose, die von Abraham und Sara aufgenommen und bewirtet werden (1. Mose 18,1–8).⁴⁴ Die Reisenden verkörpern Gott selbst, der in dieser Erzählung »zwischen Ein- und Mehrzahl schillert«. ⁴⁵ So lassen sich auch Wergelands Reisende als Botschafter Gottes und Träger göttlicher Weisheit lesen. Bevor sie am nächsten Morgen aufbrechen, haben alle drei den Wunsch zu beten, doch wagen sie es nicht, um die religiösen Gefühle der anderen nicht zu verletzen:

Allerede glimrede tusinde Straalelandser fra Spidsen af Rosenbjerget. I næste Sekund vilde den Højstes herligste Billede vise sig, og den Frommes Læbe skulde være taus? Den zittrede hos alle Tre; men ingen Bøn, ingen Lovsang tonede derfra.

⁴³ Ebd., 22.

⁴⁴ Vgl. GROVEN MYHREN: 2006, 38.

⁴⁵ 100 *Fragen zur Bibel*. 2010 [Hervorhebung im Original].

Da paa engang begynder fra Platanens Krone, fra samme Green, en Bogfinke, en Drossel og en blodhalet Vipstjert sin Morgensang. Bogfinkens klare Triller sammenhvirvledes med de andre Tvendes til et herligt jublende Chor.⁴⁶

[Schon leuchteten tausende Strahlenspeere von der Spitze des Rosenberges. In der nächsten Sekunde würde des Höchsten herrlichstes Bild sich zeigen, und die Lippen der Frommen sollten schweigen? Sie zitterten ihnen allen dreien; doch kein Gebet, kein Lobgesang erklang aus ihnen.

Da, mit einem Mal beginnen von der Krone der Platane, vom selben Ast, ein Buchfink, eine Drossel und eine Stelze⁴⁷ ihren Morgengesang. Die klaren Triller des Buchfinken wirbelten mit denen der anderen beiden zusammen und bildeten einen herrlich jubelnden Chor.]

Gott zeigt sich als Sonne den Frommen, doch erst durch den Gesang der Vögel wird den dreien gewahr, dass sie jeder auf ihre Weise denselben Gott anbeten, so wie sie alle von derselben Sonne beschienen werden. Die Gesänge der Vögel stehen nicht nur gleichwertig nebeneinander, sondern erst durch den Zusammenklang und die Vielfalt werden sie zu einem »herrlichen jubelnden Chor«, der letztlich zur einzig angemessenen Form des Gotteslobs wird. Ganz zum Ende des Gedichts, nachdem jeder der drei in seine Richtung davongezogen ist, halten sie noch einmal inne beim Gedanken, dass die drei Vögel vielleicht drei Engel gewesen sein könnten – eine letzte göttliche Eingebung, die sie alle gleichzeitig trifft.⁴⁸

Den Gedanken der Gleichwertigkeit der drei monotheistischen Religionen führt Wergeland in seinem Gedicht noch weiter als Lessing in der Ringparabel. Bei Lessing gibt es einen wahren Ring und zwei Imitate – sie sind nur nicht voneinander zu unterscheiden:⁴⁹

[...] Man untersucht, man zankt,
 Man klagt. Umsonst; der rechte Ring war nicht
 Erweislich; – [...]

 Fast so unerweislich, als
 Uns itzt – der rechte Glaube.⁵⁰

Die Allegorie von den drei Ringen beinhaltet den Gedanken, dass eine der Religionen die wahre sei, man könne nur nicht sicher sagen, welche.

⁴⁶ WERGELAND: 1919a, 23.

⁴⁷ Welche Stelzenart hier gemeint ist, geht aus der Bezeichnung »blutschwänzige Stelze« nicht klar hervor. Möglicherweise ist hier auch ein Haus- oder Gartenrotschwanz gemeint.

⁴⁸ Ebd., 27.

⁴⁹ LESSING: 2000 [1779], 78–80.

⁵⁰ Ebd., 80.

Doch das Christentum war Lessings Überzeugung nach »eine fortgeschrittenere Stufe in der religiösen Erziehung der Menschheit«. ⁵¹ In »De tre« hingegen haben tatsächlich alle drei Religionen als gleichwertig und gleich wahr nebeneinander Bestand.

III. »Skibbrudet«

Das Gedicht »Skibbrudet« [Der Schiffbruch] ruft einen realen Schiffbruch in Erinnerung, der sich im Dezember 1817 ereignet hatte. Da der »Judenparagraf« ausnahmslos allen Juden den Zugang nach Norwegen verwehrte, kam bereits kurz nach dessen Verabschiedung die Frage auf, ob eine Einhaltung dieses Gesetzes überhaupt möglich sei, und wie man mit Juden umgehen werde, die, sei es aus Not oder Unkenntnis oder wider besseres Wissen, nach Norwegen kämen. ⁵² In einem öffentlichen Schriftwechsel von 1817 zwischen dem Kaufmann Heinrich Glogau, einem getauften Juden aus Bergen, und Christian Magnus Falsen, der als Mitglied des Konstitutionskomitees 1814 für den Paragrafen gestimmt hatte, fragt Glogau:

Hvormange Tilfælde indtreffe der ikke, hvor man maae overtræde denne Lov? der kommer et Skib ind under Haverie; Passagererne maa tages i Land; det er Israeliter, hva gjør man med dem???

[Wie viele Fälle treffen nicht ein, da man dieses Gesetz übertreten muss? Ein Schiff gerät in Havarie; die Passagiere müssen an Land geholt werden; es sind Israeliten, was tut man mit ihnen???

Drei Monate später, im Dezember 1817, trat genau dieser Fall ein. Ein Schiff auf dem Weg nach England havarierte vor der norwegischen Westküste und musste anlegen, an Bord ein polnischer Jude, Michael Jonas. Aus einer Erklärung des Polizeimeisters in Bergen geht hervor, dass Michael Jonas zunächst nach Bergen gebracht und einige Tage später unter Polizeiaufsicht nach Christiania und von dort im Februar 1818 weiter nach Göteborg abgeschoben wurde. ⁵⁴ Ein Schiffbrüchiger wurde also wie ein Verbrecher

51 MEYER: 1996, 178.

52 Tatsächlich geschah es immer wieder, dass Juden – meist ohne Kenntnis des geltenden Gesetzes – nach Norwegen kamen, was folgenreich für die betroffenen Juden war, da der unerlaubte Aufenthalt mit Gefängnisstrafen und Bußgeldern sanktioniert wurde. Vgl. MENDELSON: 1969, 56–60.

53 Zitiert entnommen ebd., 56.

54 Ebd.; SAGMO: 2000, 77.

behandelt. Dieser Vorfall weckte große Aufmerksamkeit, auch über die Landesgrenzen Norwegens hinaus. Im Artikel »Juden« des *Brockhaus Conversations-Lexikon der Gegenwart* von 1838–1841 ist zu lesen:

Der einzige Staat in Europa, der bis zu diesem Augenblicke keine Juden duldet, ist Norwegen. [...] Solche Ankömmlinge haben noch gar keine Ansprüche und wenn ihnen also der Eingang verschlossen wird, so liegt darin wenigstens keine Rechtsverletzung. Von der moralischen Seite ist die Sache freilich eine andere, und da verdient besonders die Härte und Gefühllosigkeit Tadel, mit welcher, wie versichert wird, selbst schiffbrüchige Juden an der norwegischen Westküste behandelt werden.⁵⁵

Zur Abstimmung im Storting wurde eine Sammlung verschiedener Schriftstücke vorgelegt, die von unterschiedlichen Vorfällen und Begebenheiten zeugen, welche als relevant für die Abstimmung über § 2 betrachtet wurden. Darunter befanden sich auch drei Berichte über den Fall des schiffbrüchigen Michael Jonas.⁵⁶ Anders als er, der sich auf dem Weg von Königsberg nach London befand, ist der Jude in Wergelands Gedicht auf dem Weg nach Nordamerika,⁵⁷ das als Land der »fulkomne Emancipation« [vollkommenen Emanzipation]⁵⁸ gilt. Doch das Schiff havariert vor der norwegischen Küste, der einzige Überlebende ist der Jude, der an Bord war. Er wird von der Brandung an die norwegische Felsenküste gespült, jedoch gelingt es ihm nicht, das rettende Land zu erreichen.

Braadsjø, flux tilbage hastet,
har nu kastet
halvdød ham mod Kystens Væg,
som iblant Europas Lande
løfter sig som Fries Pande
over Trælles lave Præg.
[...]

[Die raue See, die eilig zurückströmte,
hat ihn nun geworfen
halbtot an die Wände der Küste,
die sich unter Europas Ländern
als Stirn der Freien emporhebt
über die niedere Sklaverei.
[...]

Kun et Greb endu, og inde
vil han finde
sig i Frihedstemplet da:
bagom Kystens barske Rygge
i de frie Normænds trygge
gjæstfri Filadelfia.
[...]

Nur ein Griff noch, und
er würde sich
im Freiheitstempel befinden:
hinter dem schroffen Rücken der Küste
im gastfreundlichen Philadelphia
der freien Norweger.
[...]

⁵⁵ *Brockhaus*: 1839, II63. Zitiert nach: SAGMO: 2000, 77.

⁵⁶ KORITZINSKY: 1922, 20.

⁵⁷ WERGELAND: 1919a, 29.

⁵⁸ Ders.: 1925a, 241.

Sugende den greb ham, førte
i oprørte
Bølgers Grav ham ud paany –
ak! som om den vidste, Norge,
det berømte, frie, borge
vilde ei en Jøde Ly?⁵⁹

Saugend ergriff es ihn, führte
in aufgewühlter
Wellen Grab ihn aufs Neue –
Ach! als ob es wüsste, Norwegen,
das berühmte, freie, würde
nicht einem Juden Schutz gewähren?]

Norwegen wird hier als freiestes Land Europas dargestellt, und ausgerechnet an diesem Land findet der Ertrinkende keinen Halt. Philadelphia, als das Norwegen hier bezeichnet wird, ist nicht nur der Ort in den USA, an dem die Unabhängigkeitserklärung und die bis dahin liberalste Verfassung beschlossen wurden, sondern auch eine biblische Stadt, die als einzige in Zeiten der Verfolgung Jesus Christus treu bleibt (Offb 3,7–13). Der Name bedeutet ›Bruderliebe‹.⁶⁰ Die sich hieraus ergebenden Erwartungen werden jedoch enttäuscht, denn ausgerechnet dem Ertrinkenden kommt keine dieser Eigenschaften, die hier mit Norwegen assoziiert werden, zuzugute. Das Gedicht führt den Widerspruch vor Augen, der sich aus der insgesamt so liberalen Verfassung und dem restriktiven Verbot für Juden ergibt. Das Gedicht verweist so auf den bestehenden Konflikt innerhalb der Verfassung, die ausgerechnet dort einschränkend und abweisend ist, wo sie als besonders stark empfunden wird: bei der Freiheit und Gleichheit eines jeden Menschen.

IV. »Juleaftenen«

»Juleaftenen« [Der Weihnachtsabend] ist eines der am meisten rezipierten Gedichte aus der Sammlung *Jøden*. Am Heiligabend ist der alte Jude Jakob auf dem Weg durch den schwedischen Tivedskogen.⁶¹ Es tobt ein Schneesturm, und bereits in den ersten Strophen ahnt der Leser, dass dieser Sturm ein Vorgeschmack auf das Jüngste Gericht ist:

Hvo mindes ikke
et Veir, han troer, ei Himlen meer kan skikke?
et Veir, som om hver Sjel, fra *Kains* til den,
Gud sidst fordømte,
den Jord forbandede, fra Helved rømte,
som fristed dem at svige Himmelen? . .
[...]

59 Ders.: 1919a, 29–30.

60 Rienecker: 1991, Sp. 1069, ›Philadelphia‹. Vgl. auch GROVEN MYHREN: 2008b.

61 Der heutige Nationalpark befindet sich zwischen den beiden großen Seen Südschwedens, Vänern und Vättern.

Et Veir, hvis Styrke
 kan lære Præst og Troende at dyrke
 Dæmoner i det Element, hvis Brag
 den Gamle høre
 fra Barnsbeen kan i sit bemoste Øre . .
 et Skyens Jordskælv, Luftens Dommedag? . .⁶²

Wer kennt nicht großen
 Sturmwind, als hätte Gott die Welt verstoßen?
 Sturmwind, als ob die Seelen, die einst taten
Kains Todes-Sünden,
 Verfluchte, aus der Hölle auferstünden,
 die sie verführt hat, Gott selbst zu verraten? ...
 [...]

Sturmwind, des Schnauben
 den Frömmsten lehrt, an den Dämon zu glauben,
 des Brüllen jeder kennt, vom kleinsten Kinde
 bis zu den Alten,
 des Donner uns von Kindheit an umschallten ...
 ein Himmelsbeben, Jüngster Tag der Winde? ...⁶³

Hier ist bereits angedeutet, dass dieser Sturm zeigen wird, wer gerecht ist und wer Schuld auf sich geladen hat. Als erster aller Sünder wird Kain genannt, wodurch die folgende Handlung in den Kontext des Brudermordes gestellt wird, der für den Mörder mit ewiger Verdammnis endet.⁶⁴ Aber Jakob ist kein Verdammter. Er wird in der Gegend erwartet, denn er bietet Haarbänder und Schmuck feil, den die Mädchen des Dorfes jedes Jahr zu Weihnachten von ihm kaufen.⁶⁵ Der Name Jakob steht für das Judentum schlechthin, denn der biblische Jakob war es, der in der Bibel von Gott den Namen ›Israel‹ bekam (1. Mose 32,29).⁶⁶ So wird in diesem Gedicht das Judentum als unlösbar mit dem Weihnachtsfest und der Geburt Christi verbunden dargestellt. Gleichzeitig wird das negative Stereotyp des umherziehenden und betrügerischen jüdischen Kleinhändlers po-

62 WERGELAND: 1919a, 30 [Hervorhebung im Original].

63 Ders.: 1995, 85.

64 Kain, der als Verstoßener rastlos auf Erden umherziehen muss, ist auch im Kontext mit der Ahasveruslegende von Bedeutung, vgl. KÖRTE: 2006, 44.

65 WERGELAND: 1919a, 31. Im 19. Jahrhundert ist die Bezeichnung ›Pidskebaandsjøder‹ ein feststehender Begriff im Dänischen und Norwegischen. Pidske [Peitsche] wird im Sinne eines Haar-Zopfes verwendet. ›Pidskebaandsjøder‹ kann also ungefähr mit ›Zopfbandjuden‹ übersetzt werden.

66 Vgl. GROVEN MYHREN: 2008b.

sitiv interpretiert. Denn hier werden die Waren des Juden mit Vorfreude erwartet, um das Weihnachts- und Neujahrsfest vollkommen zu machen.

Auf seinem Weg durch den Sturm hört Jakob ein Kind rufen. Als er es endlich findet, ist es fast erfroren. Er wirft den Rucksack mit seiner Ware fort, öffnet seinen Mantel und drückt das Kind an sich.⁶⁷ Er schenkt dem Kind also durch die Wärme seines Körpers und durch seinen eigenen Herzschlag das Leben. Das Gedicht legt so die – problematische und teilweise bis in die Gegenwart virulente – theologische Lesart nahe, der zufolge das Judentum als Mutterreligion des Christentums zu betrachten sei.⁶⁸ Jakob trägt das Kind durch den Sturm und das Dunkel der Nacht, bis er – wie durch Gottes Engel geleitet⁶⁹ – ein Haus findet. Doch als die Bewohner des Hauses bemerken, dass er Jude ist, rufen sie aus:

»Jøde!« skreg forfærdet
en Mands- og Qvinderøst. »Da bliv du ude!
Vi eje ingenting at kjøbe for,
og blot Ulykke vil du bringe Huset
i denne Nat, da *Han* blev født, du dræbte.«⁷⁰

»Jude!« schrien erschrocken
ein Mann und eine Frau zugleich. »Bleibt draußen!
Wir haben nichts, womit wir kaufen könnten,
und Unglück bringst heut du unserm Hause,
da *Er* geboren ist, den du getötet!«⁷¹

Das Haus des Paares kann als Sinnbild für Norwegen verstanden werden. Nicht nur durch die abweisende Haltung seiner Bewohner, sondern auch durch seine vereinzelte Lage. Es liegt abseits des Dorfes, abseits des übrigen Europas, das seine Pforten gegenüber Juden nicht so rigoros verschließt. Während die Eheleute den Juden abweisen und ihn des Gottesmordes bezichtigen, bemerken sie nicht, dass sich an ihrer verschlossenen Tür die Weihnachtsgeschichte spiegelt – wenn auch gebrochen, denn einen schützenden Stall bieten sie nicht. So bleibt der Jude Jakob auf den Knien zu-

67 WERGELAND: 1919a, 31–33.

68 Vgl. GROVEN MYHREN: 2008b. Problematisch an diesem Verständnis ist vor allem, dass das moderne Judentum mit dem antiken Judentum gleichgesetzt wird. Dieser Logik folgend wird das Judentum vom Christentum abgelöst, wobei knapp 2000 Jahre lebendige jüdische Religionsgeschichte und Theologie unterschlagen werden. Vgl. hierzu BOYARIN: 2007; YUVAL: 2007.

69 WERGELAND: 1919a, 33.

70 Ebd., 34 [Hervorhebung im Original].

71 Ders.: 1995, 93 [Hervorhebung im Original].

rück, das Kind in seinem Schoß – und beide erfrieren gemeinsam. Äußere und innere Kälte fallen zusammen, und die harten Worte werden zur tödlichen Handlung:

Han hørte ikke meer. De haarde Ord
ham koldere end Vinden gjennemhvinte,
og slængte, stærkere end den, ham ned
i Sneen, bøjet over Barnets Slummer.⁷²

Er hörte mehr nicht. Diese harten Worte
durchheulten ihn noch kälter als der Wind
und schleuderten ihn härter in den Schnee
hinab, über des Kindes Schlaf gebeugt.⁷³

Als das Paar am nächsten Morgen – der Schneesturm ist vorüber – Jakob vor ihrer Haustür entdeckt, glauben sie zunächst, er würde noch immer dort sitzen, um seine Waren zu verkaufen.⁷⁴ Die Vorurteile der Eheleute sind so massiv, dass sie das Offensichtliche zunächst gar nicht erkennen. Erst als sie neugierig werden und wissen wollen, was er denn bei sich trägt, bemerken sie, dass er tot ist. Als sie das vermeintliche Bündel öffnen wollen, sehen sie, dass es ihr eigenes Kind ist, das er an sich drückt. Dem Leser wird an dieser Stelle erklärt, dass es auf einem anderen Bauernhof aufwächst und seine Eltern am Heiligen Abend besuchen wollte. Sie erkennen, dass es ihre eigene Hartherzigkeit war, die ihr Kind getötet hat.

»O Gud har straffet os! Ei Stormens Kulde,
vor egen Grusomhed har dræbt vort Barn!
Forgjæves! ak, som Jøden paa vor Dør
paa Naadens ville vi forgjæves banke.«⁷⁵

»O Gott hat uns gestraft! Nicht Sturm und Kälte,
unsere Grausamkeit hat unser Kind getötet!
Vergebens! wie der Jud' an unsre Tür
werden ans Tor der Gnade einst wir klopfen.«⁷⁶

Zentral ist hier vor allem, dass es christlich motivierte Vorurteile sind, die zur radikalen Ausgrenzung und somit zum tödlichen Ausgang der Handlung führen. Der Leser erfährt nun den Namen des Kindes:

⁷² Ders.: 1919a, 34.

⁷³ Ders.: 1995, 93.

⁷⁴ Ders.: 1919a, 34–35.

⁷⁵ Ebd., 35.

⁷⁶ Ders.: 1995, 95, 97.

Der hang, med Armene om Jødens Hals,
Margrethe, deres Barn – et Liig som Han.⁷⁷

Da hing, die Arme um den Hals des Juden,
Margrethe, ihre Tochter [eigentlich: ihr Kind; KB] – tot wie jener.⁷⁸

Der Name ›Margrethe‹ bedeutet ›Perle‹. Die Perle symbolisiert Reinheit und Unschuld und wird auch wegen ihrer Kostbarkeit als Symbol für Jesus verwendet.⁷⁹ So ist dieses Kind dem gesamten Geschehen seltsam enthoben. Zwar hört Jakob zu Beginn im Wald sein Rufen, aber von dem Augenblick an, wo er es findet und an sich drückt, ist es still und schläft friedlich. Kein Wort wird über die Angst des Kindes oder seinen Schmerz gesagt. Es scheint den Tod nicht zu fürchten. Im Augenblick, in dem Jakob stirbt, ist das Kind bereits vorangegangen und beschützt Jakob. Der Tod Jakobs wird folgendermaßen dargestellt:

Da syntes ham, mens han mod Vindvet stirred,
 om ei det hvide Ansigt atter kom
 tilsyne dog, som om han sank i Duun,
 at liflig Varme gjennemflød hans Aarer,
 og at bekjendte Væsner, hviskende
 som Sommervindens Æolsspil i Græsset,
 omsvævede hans Leje, indtil En
 med løftet Finger sagde: kom! han sover.
 Og i en oplyst Sal ved Siden af
 forsvandt de Alle; Barnet kun forblev der
 ved Foden af hans Leje, dragende
 hans Puder stedse bedre om ham, til
 det forekom ham selv, at han sov ind.
 – Det Sneen var, som voxte om den Døde.⁸⁰

Da war ihm, als er auf zum Fenster starrte,
 ob sich nicht noch einmal das weiße Antlitz
 ihm zeigte: als ob er in Daunen sänke,
 von Leben warm durchströmt in allen Adern,
 als ob bekannte Wesen, zärtlich flüsternd,
 wie Sommerwind im Äolsspiel des Grases,
 rings um sein Lager schwebten, bis dann Einer
 ihm mit dem Finger winkte: komm! er schläft.

77 Ders.: 1919a, 35 [Hervorhebung im Original].

78 Ders.: 1995, 95.

79 HEINZ-MOHR: 1992, 236.

80 WERGELAND: 1919a, 34.

Und in dem Licht des Saales neben ihm
 verschwanden alle; nur das Kind war da
 am Fuße seines Lagers, und es schob
 die Kissen sanft zurecht um ihn, bis endlich
 er selbst es spürte, daß er nun entschlummre.
 – Das war der Schnee, der aufwuchs um den Toten.⁸¹

Jakob stirbt und ist doch erlöst. Umgeben ist er von überirdisch zarten Geschöpfen, die um ihn herum schweben. Statt Schnee und Sturm umfängt ihn warmer Sommerwind – ein paradiesisches Bild. Als Jakob schläft, bleibt nur das Kind bei ihm und übernimmt nun die Rolle der behütenden, schützenden Kraft. Das Kind steht für das Christentum, das einst dem Judentum entsprungen ist und nun das Judentum liebevoll aufnimmt und ihm Geborgenheit gibt – und es schließlich zur Erlösung führt.

Die Eltern des Kindes hingegen sind gestraft, da sie das christliche Gebot der Nächstenliebe missachtet haben. Doch sie sind nicht die einzigen Christen, denen es an Nächstenliebe, dem vermeintlich christliches Alleinstellungsmerkmal, mangelt. Am nächsten Morgen nämlich kommt zum Haus der Eltern ein Bote vom Bauernhof, auf dem das Kind aufwuchs.

Dog kom det ei at spørge efter Barnet,
 men efter Jøden fra de Bygdens Piger,
 hvis Haab nu til at kunne gjæste Kirken
 kun stod til Nytaarsdagen, om han fandtes.⁸²

Doch kam er nicht, um nach dem Kind zu fragen,
 vielmehr, im Namen aller jungen Mädchen,
 nach jenem Juden, denn zum Neujahrsfeste
 wollt' jede hübsch geschmückt sein: War er hier wohl?⁸³

Er kommt jedoch nicht, um nach dem Kind zu fragen, dessen Verschwinden wohl bemerkt worden ist, sondern um sich nach dem Juden zu erkundigen. Allerdings nicht aus Sorge um dessen Wohlergehen, sondern im Namen der Mädchen des Ortes, die auf ihre Haarspangen und Bänder warten, um sich damit zum Kirchgang zu schmücken. Eigennutz trieb die Dorfbewohner an, den Boten zu senden. So wird auch der anstehende Kirchgang zur leeren Hülse, zum inhaltsleeren Schmuck selbst. Liest man nun das einsame Haus der Eltern als Symbol für Norwegen und die be-

81 Ders.: 1995, 93, 95.

82 Ders.: 1919a, 35.

83 Ders.: 1995, 97.

nachbarte Dorfgemeinde als Bild für Europa, liegt hierin eine Kritik am gesamten christlichen Europa, das die Lehre der christlichen Nächstenliebe nicht verinnerlicht hat, sondern als bloße Zierde mit sich herumträgt.

Die Eltern erkennen, dass sie ihr Kind durch ihr eigenes Verhalten verloren haben und zeigen Einsicht und Reue.⁸⁴ Sie erkennen infolge dessen an, dass sie ihr Recht auf das Kind verwirkt haben. Doch in den letzten Zeilen des Gedichts wird die scheinbar so klare Einsicht wieder infrage gestellt:

Han har vort Barn sig tilkjøbt for sin Død.
Vi tør ei skille liden Gretha fra ham;
Thi Hun for os maa bede Jesus om
hans Forbøn hos sin Fader; thi for *Ham*
vil arme *Jøde* klage – –.⁸⁵

Er hat für seinen Tod das Kind gekauft.
Wir dürfen Grete nimmer von ihm trennen;
denn sie muß den Herrn Jesus für uns bitten,
daß er Gott für uns bittet; denn um *Den*
werden schon *Juden* trauern – –.⁸⁶

Es scheint, als beschuldigten die Eltern den Juden, sich letztlich mit der Rettung des Kindes einen Vorteil verschafft zu haben. Die Formulierung »tilkjøbt«/»gekauft« stellt eine negativ konnotierte Verbindung zum »schachernden« Juden her, als den sie Jakob aufgefasst und mit tödlichen Folgen ausgegrenzt haben. Worin sein Vorteil bestehen soll, bleibt allerdings unklar. Auch tritt hier weniger die Trauer um ihr totes Kind in den Vordergrund, als vielmehr die Sorge um ihr eigenes Seelenheil. Die letzten drei Zeilen eröffnen aufgrund ihrer grammatischen Diffusität, die sicher der Metrik geschuldet ist, erstaunlich unterschiedliche Möglichkeiten der Interpretation, wie ein vergleichender Blick auf drei verschiedene Übersetzungen ins Deutsche bzw. Englische zeigt. Die letzten anderthalb Zeilen des Gedichts in der 1995 erschienenen Übersetzung von Heinrich Detering (s.o.) legen die Interpretation nahe, dass eine unbestimmte

84 Ders.: 1919a, 35.

85 Ebd., 36 [Hervorhebungen im Original].

86 Ders.: 1995, 97 [Hervorhebungen im Original]. 2019 hat Detering das Gedicht in einer überarbeiteten Fassung erneut herausgegeben. Dort ist der oben zitierte letzte Absatz des Gedichts folgendermaßen übersetzt: »Er hat für seinen Tod das Kind gekauft. / Wir dürfen Grethe nimmer von ihm trennen; / denn sie muss den Herrn Jesus für uns bitten, / dass er Gott für uns bittet; denn um *Den* / solln arme *Juden* trauern – –.« [Hervorhebungen im Original]. (Ders.: 2019, 115/117).

Gruppe anderer Juden über den Tod Jakobs trauern werde. Durch die Verwendung des Pronomens »*Den*« (anstelle eines wertungsfreien »*Ihn*«) und die frei hinzugefügte Partikel »*schon*« liegt in Deterings Übersetzung eine deutliche Verachtung gegenüber dem Juden. Dies lässt sich dann so verstehen, dass die Eltern meinen, neben ihrem Kind nicht auch um den Juden Jakob klagen zu müssen, weil das sowieso schon die Juden tun werden. Das bedeutet, dass die Eltern zwar ihre Schuld am Tod des Kindes erkennen, aber den Tod des Juden unberührt zur Kenntnis nehmen, ohne dafür die eigene Schuld anzuerkennen. In Julius Samuels Übersetzung (1935) ist der Tonfall weniger scharf:

Er hat sich unser Kind im Tod erkauf.
Wir dürfen Gretlein nicht mehr von ihm scheiden;
Denn sie muss für uns Jesus bitten um
Fürbitte bei Gott-Vater; denn für *ihn*
Die armen *Juden* immer werden klagen. –⁸⁷

Die Bezeichnung »Die armen Juden« ist näher am Original und gibt den Worten der Mutter einen mitleidigen, vielleicht einsichtigen Tonfall. Vor allem aber enthält die Übersetzung von »*Ham*« zu »*ihn*« keinen pejorativen Beiklang wie das von Detering verwendete Pronomen »*Den*«. Einig sind sich beide Übersetzer darin, dass das Pronomen »*Ham*«/»*Den*«/»*ihn*« sich auf Jakob bezieht und »*Jode*« als Pluralform interpretiert wird, also eine nicht näher definierte Gruppe von Juden meint. Samuels Lesart der Schlusszeilen lässt im Gegensatz zu Deterings Interpretation Reue und Schuldbewusstsein der Mutter auch gegenüber dem Juden erkennen. Ingebrigt C. Grøndahl, der als Norwegischlektor am University College London einige Gedichte Wergelands ins Englische übertragen hat, legt mit seiner Übersetzung eine ganz andere Interpretation der letzten anderthalb Zeilen vor, die diesem Abschluss eine abweichende Bedeutung verleiht:

[F]or he has bought our child by his own death.
We dare not now take little Gretha from him;
for she must beg for us of our Lord Jesus
His intercession; to His father
the poor Jew will complain . . .⁸⁸

»*Ham*« ist hier mit »His father« übersetzt, wobei »His« sich auf Jesus bezieht. Die Rede ist also hier von Jesu Vater, von Gott selbst. Grøndahl

⁸⁷ Ders.: 1935, 28–29 [Hervorhebungen im Original].

⁸⁸ GRØNDAHL: 2009, 52.

übersetzt »arme *Jøde*« mit »the poor Jew«. »*Jøde*« wird also als Singular interpretiert. Das bedeutet, dass nicht andere Juden um Jakob klagen, sondern dass Jakob sich vor Gott beklagt. Nur in dieser Übersetzung erklären sich auch der Kursivdruck und die Großschreibung von »*Ham*« im Originaltext: »*Ham*« bezieht sich auf Gott, nicht auf den Juden. Eine korrekte deutsche Übersetzung, die auch die Metrik des Originals beibehält und überdies der Indifferenz bezüglich der Singular- bzw. Pluralform nahekommt, müsste also heißen: »Denn sie muss Jesus für uns bitten um / sein Gebet bei seinem Vater; denn vor *Ihm* / wird armer *Jude* klagen.« Das bedeutet, Gretha muss bei ihm bleiben und also auch mit ihm zusammen begraben werden, damit sie, die Eltern, eine Fürsprecherin vor Jesus haben. Darin äußert sich nicht nur die Vorstellung, dass Jakob als Jude einen direkten Kontakt zu Gott hat, sondern dass er Gott in seinem Urteil über die Eltern auch ungünstig beeinflussen werde, wenn nicht Margarethe bei Jesus ein gutes Wort für ihre Eltern einlegt. Auch in Grøndahls (und meiner eigenen) Übersetzung und Interpretation erkennen die Eltern also nicht vollständig ihre Schuld an, sondern verdächtigen den Juden, ihnen sogar posthum noch schaden zu wollen. Die unchristlichen Christen aber haben selbst die Beziehung zu Jesus und somit zu Gott verloren.

Das Gedicht führt die Selbstsucht der Eltern *ad absurdum* und lässt sie unaufgelöst bestehen. Es obliegt dem Lesepublikum, zu beurteilen, wie tief die Trauer und die Einsicht der Eltern reichen, und infolgedessen auch das eigene Handeln und Denken zu überprüfen.

V. »Den Franske Garde over sin Sergeant Jøden Michaël«

1815 hatte der Berliner Professor für deutsche und skandinavische Geschichte Friedrich Rühs einen Aufsatz mit dem Titel *Über die Ansprüche der Juden an das deutsche Bürgerrecht* veröffentlicht, in dem er den Vorwurf formuliert, die Juden würden einen Staat im Staate bilden.⁸⁹ Auch in Norwegen hatte die Schrift Auswirkungen auf die Debatte um den »Judenparagrafen« und wurde noch in den 1840er-Jahren herangezogen, um die Behauptung zu stützen, Juden würden einem christlichen Land zwangsläufig Schaden zufügen.⁹⁰ Auf diesen Diskurs bezieht sich das Gedicht »Den Franske Garde over sin Sergeant Jøden Michaël« [Die franzö-

89 RÜHS: 1816, 5.

90 Vgl. MENDELSON: 1969, 56.

sische Garde über ihren Sergeanten, den Juden Michaël]. Das Gedicht beginnt mit der Trauer der Soldaten um ihren gefallenen Sergeant Michaël:

Der er Sorg iblandt de Brave:	[Es ist Trauer unter den Tapferen:
De den Braveste begrave:	Die den Tapfersten begraben:
»Michaël, vor Ven, den kjække	»Michaël, unser Freund, der muntre
Jøde, har forladt vor Række.« ⁹¹	Jude, hat unsere Reihen verlassen.«]

Der Name ›Michael‹ steht in der jüdischen und der christlichen Tradition für eine besondere Nähe zu Gott. Außerdem wird mit dem Namen, insbesondere in der christlichen Tradition, die Überwindung des Bösen im ruhmreichen Kampf in Verbindung gebracht.⁹² Auch der Jude Michaël, als Bester unter den Besten, verkörpert dieses Ideal des ehrenvollen Kämpfers. Damit wird die Vorstellung eines jüdischen Staates im Staate konterkariert, denn dieser Jude zeichnet sich gerade durch seine Loyalität gegenüber dem Land, dem er gedient hat, aus. Die zweite und die dritte Strophe beginnen mit den Versen »Lad Marseillaisen klinge!« [Lasst die Marseillaise erklingen!] und »Eller Jenamarschen lyde!« [Oder den Jenamarsch erschallen!].⁹³ So steht außer Zweifel, dass dem gefallenen Juden alle militärischen Ehren zustehen.

Das Gedicht ist einheitlich und übersichtlich gegliedert: acht Strophen à vier Verse, trochäische Metrik und zweisilbige Paarreime. Die Ordnung und der Gehorsam des Militärs spiegeln sich hier im formalen Aufbau wider. Das Gedicht arbeitet mit kontrastierenden Gegenüberstellungen:

Frankrig gav ham Borgerkronen;	[Frankreich gab ihm die Bürgerkrone;
Han har den betalt Nationen.	Er hat sie bezahlt der Nation.
Modig som en Makkabæer,	Mutig wie ein Makkabäer,
gav han den igjen Trofæer.	gab er ihr Trophäen wieder.
Frankrig, ikke Palæstina,	An Frankreich, nicht an Palästina,
husked ham ved Berezina, ⁹⁴	dachte er bei Beresina,
Gardens Marsch, ei Davids Psalmer,	den Marsch der Garde, nicht Davids
Fahnerne, ei Judas Palmer. ⁹⁵	Psalmen,
	die Fahnen und nicht Judas' Palmen.]

91 WERGELAND: 1919a, 36.

92 Vgl. DÖRFEL: 2010.

93 WERGELAND: 1919a, 36. Es wird auf die Schlacht bei Jena angespielt, die Napoleons Truppen 1806 gewonnen haben.

94 An der Beresina siegten 1812 die russischen über die französischen Truppen und beendeten so Napoleons Russlandfeldzug.

95 Ebd., 36–37.

Die Religion des Toten war, so die Botschaft, jederzeit der nationalen Zugehörigkeit zu Frankreich untergeordnet. Ambivalenterweise rückt das Gedicht mit diesen Gegenüberstellungen gerade die Religion in den Mittelpunkt und begründet mit ihr das besondere Geschick des Sergeant Michaël im Kampf, indem z.B. sein Mut mit dem Mut eines Makkabäers verglichen wird.⁹⁶ Statt den Sergeant also als einen Franzosen unter vielen zu schildern, ist es gerade sein Judentum, das ihn von den anderen unterscheidet, und aus dem er Kraft schöpft, wenn er sich nachts in »sein Judäa« träumt:

Men paa Bivuaken kunde	[Doch auf dem Biwak konnte
Han om sit Judæas blunde.	Er von seinem Judäa träumen.
Hvor de hvifted, hvor de straaled	Wie sie winkten, wie sie strahlten
saa vi paa hans Smiil ved Baalet.	sahen wir an seinem Lächeln am Feuer.

Frankrig gav han sine Dage,	Frankreich gab er seine Tage,
Nattens Drøm blev han tilbage. ⁹⁷	im Traum der Nacht blieb er zurück.]

Die Toleranz, zu dem das Gedicht aufruft, ist also eine höchst ambivalente, denn sie ist an die Erwartung geknüpft, dass dem norwegischen Staat durch den Zuzug von Juden ein Gewinn entstehen werde. Die Juden sollten einerseits nicht zu jüdisch sein, andererseits aber gerade durch ihr Jüdischsein zu einer Bereicherung für Norwegen werden.⁹⁸ »Den Franske Garde« appelliert vor allem an das Nationalgefühl seiner norwegischen Leser, sich der von Frankreich ausgehenden europäischen Bewegung der Judenemanzipation anzuschließen. Gleichzeitig entwirft Wergeland mit Sergeant Michaël ein idealisiertes Gegenbild zum negativen Judenstereotyp – ein Gegenbild, das, trotz seiner Ambivalenz, bei der bestehenden Dominanz negativer Stereotype außergewöhnlich und bemerkenswert ist.

VI. »Jødinden«

Im Gedicht »Jødinden« [Die Jüdin] fordert das Textsubjekt eine schöne Jüdin auf, vor den Augen der ›nordischen‹ Männer ihren Schleier von sich zu werfen und sich zur Not auch vor ihnen niederzuknien – eine Geste der Unterwerfung und zugleich der Verführung und eine klare Bezugnahme auf die bevorstehende Abstimmungssituation im Storting:

96 Vgl. Rienecker: 1991, Sp. 876–877, »Makkabäer«.

97 WERGELAND: 1919a, 37.

98 Vgl. hierzu SKORGEN: 201, 56–88. Diese Form der Toleranz ist Teil des gesamten christlichen Diskurses zur Emanzipation der Juden. Vgl. auch DETERING: 2002; RÜRUP: 1975, 24.

Kast dit Slør, Jøinde! Kast det,
o vidunderskjønne Rachel!
Og træd frem! og, om behøves,
knæl for disse Nordens Mænd,
som dit Folk nu skulle dømme
strængere end Eli dømte.⁹⁹

Wirf deinen Schleier, Jüdin, wirf ihn fort,
o wunderschöne Rachel!
Und tritt hervor! und, falls notwendig,
knie vor diesen Männern des Nordens,
die dein Volk nun richten sollen
strenger als Eli richtete.

Eli, auf den hier als strenger Richter referiert wird, ist ein alttestamentlicher Priester und der erste Richter aus einem Priestergeschlecht. Eli ist aber auch ein Name Gottes.¹⁰⁰ So wird der Name im Zusammenhang mit der bevorstehenden Abstimmungssituation zu einer Anspielung auf das jüngste Gericht. Betont wird dieser Eindruck durch das trochäische Versmaß, das, obwohl Wergeland es häufig verwendet, in diesem Kontext stark an das mittelalterliche *Dies Irae* erinnert, das dieselbe trochäische Metrik aufweist.¹⁰¹ Damit bekommt die bevorstehende Abstimmungssituation eine besondere, eine apokalyptische Gewichtung, die weit über gewöhnliche Abstimmungen im Storting hinausgeht.

In der Schilderung der Frau verbinden sich verführerische Erotik und unschuldigtes Leiden¹⁰² – sie verkörpert also das Idealbild der ›schönen Jüdin‹, eines Topos, der in vielen europäischen Literaturen seit Beginn des 19. Jahrhundert populär war.¹⁰³ Zuvorderst allerdings entwirft das Gedicht »Jøindinden« das Bild einer erotischen Orientalin:¹⁰⁴

99 WERGELAND: 1919a, 37.

100 Darüber, ob der Richter Eli besonders streng seine Urteile fällte, wird in der Bibel nichts geschrieben. Es ist also denkbar, dass Wergeland gar nicht ihn meint, sondern Gott selbst. Jesus am Kreuz verwendet diesen Namen, als er ruft: »Eli, Eli lama asabthani?« (Mt 27,46 und Mk 15,34). Mit dem Namen ›Eli‹ ruft Wergeland also das Bild des sterbenden, verzweifelten Jesu auf und referiert gleichzeitig auf das alttestamentliche Verständnis von Gott als strengem Richter. Vgl. Rienecker: 1991, Sp. 329, ›Eli‹.

101 »Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla: / teste David cum Sibylla.«

102 Vgl. Jer 31,15. Nach dem Kindermord des Herodes ist die Prophezeiung erfüllt: »Damals erfüllte sich, was durch den Propheten Jeremia gesagt worden ist: Ein Geschrei war in Rama zu hören, / lautes Weinen und Klagen: / Rahel weinte um ihre Kinder / und wollte sich nicht trösten lassen, / denn sie waren dahin.« (Mt 2,17–18); Rienecker: 1991, Sp. 110, ›Rahel‹.

103 Vgl. BOCK: 2019, 36–38, 90–96; GRÖZINGER: 2003; KROBB: 1993.

104 Zur Verbindung der beiden Topoi ›Orientalin‹ und ›Jüdin‹ vgl. BOCK: 2019, 155–170; POLASCHEGG: 2005, 157–177.

<p>O i dem [øyne; KB] hvor paradiskisk gløder Orientens Sol! mildt dog under hendes lange silkefine Øjenhaar, som indunder Palmens Blade. Hvis de kunne vredes, maatte Kul, der gløded, de udskyde. Nu udsaae i sin Blik, som et Pragtfyrværkeri, med et Vandsprings ødsle Rigdom, de en evig Straaleregn kun af sortblaa Diamanter.¹⁰⁵</p>	<p>[Oh in ihnen [den Augen; KB] wie paradiesisch glüht die Sonne des Orients! mild doch unter ihren langen seidenfeinen Augenwimpern, wie unter Palmenblättern. Könnten sie zürnen, würde Kohle, die glühte, aus ihnen hervor- schießen. Nun säen sie in ihrem Blick, wie ein prächtiges Feuerwerk, mit des Borns verschwenderischem Reichtum einen ewigen Strahlenregen nur aus schwarzblauen Diamanten.]</p>
--	--

In der Beschreibung der schönen Frau werden Assoziationen zum Hohelied des Salomon hervorgerufen, ohne dass die Bilder aus dem biblischen Text direkt übernommen würden. Starke und für den europäischen Leser ungewöhnliche Bilder dienen im Hohelied der Charakterisierung der schönen Frau:

Deine Augen Täubchen,
Am Lockenhaar,
Dein Haar ist wie eine Gemenheerde,
Die weidet vom Gilead.
[...]
Wie ein Purpurfaden deine Lippen,
Und deine Rede süß.
Wie ein aufgeritzter Apfel deine Wangen
Am Lockenhaar
[...]
Die zwo Brüste dein,
Wie zwo Zwillingsrehchen,
die unter Lilien weiden. -- (Hld 4,1-5)¹⁰⁶

Bilder wie Täubchen und Zwillingsrehchen unter Lilien evozieren die Vorstellung von Reinheit und seelischer wie körperlicher Unschuld. Doch im Bild des aufgeritzten Granatapfels und des purpurroten Mundes liegt eine verführerische Erotik, die Wergeland in seinem Gedicht, wenn auch mit anderen Bildern, ebenfalls beschwört und sogleich wieder abmildert.

¹⁰⁵ WERGELAND: 1919a, 37-38.

¹⁰⁶ Hier in der Übersetzung von Herder: 1992 [1778], 32.

Rosenbladets fine Hvælvning
synes formet efter Kinden,
og dens Farves fine Rødme
er Udødelighetens Sundheds,
Evhighedens Morgenrødes,
Kaktusblomstens røde Bleghed,
klare Alabast i Glød.¹⁰⁷

[Die feine Wölbung des Rosenblatts
scheint nach der Wange geformt,
und die feine Rötung ihrer Farbe
ist der Unsterblichkeit Gesundheit,
der Ewigkeit Morgenröte,
die rote Blässe der Kaktusblüte,
klarere Alabaster in Glut.]

Röte und Blässe, Blüten und Alabaster stehen kontrastierend für Verführung und Unschuld, Kraft und der Zurückhaltung, Leidenschaft und Demut. Auch das Haar wird zwar auf andere, jedoch ähnlich bildhafte Weise wie im biblischen Text geschildert:

Disse Lokkers lange Bølger
ere Evas Dronningdragt,
da hun herskede i Eden.
Deres Sorthed synes gydet
over med Demantens Støv
og i Stjerners Straalen badet.¹⁰⁸

[Dieser Locken lange Wellen
sind Evas Königinnentracht,
als sie über Eden herrschte.
Ihre Schwärze scheint über-
gossen mit Diamantenstaub
und in den Strahlen der Sterne gebadet.]

Es sind nicht wie im Hohelied Gamsen, die auf sanften Hügeln weiden, Wergeland übergießt die Haare der Jüdin mit Diamantenstaub und Sternstrahlen. Neben dem Verweis auf Rachel als Stammesmutter der Juden, wird die Schöne nun auch mit Eva assoziiert. So wird erneut auf die Verbindungen zwischen jüdischer und christlicher Religion verwiesen, auf die gemeinsamen Kanon religiöser Texte, wobei mit Eva auf eine äußerst ambivalente Frauenfigur referiert wird. Der Vergleich mit einer Königin wirkt überraschend, gilt Eva doch der jüdischen wie christlichen Theologie vielmehr als erste Sünderin. Es mag wohl eher die Vorstellung der nackten, nur von Haar umgebenen (und also noch nicht sündig gewordenen) Frau sein, die hier hervorgerufen werden soll. Sie bietet sich den abstimmungsberechtigten Norwegern zur Hochzeit an, so der Nordmann sie denn will:

Skjønnest Mand blandt Nordens
Frie
vove vil til dig at beile,
føre Bruden til en Dal,
dybere og mere yndig
end Judæas under Karmel.¹⁰⁹

[Schönster Mann unter den Freien des
Nordens
wagen will er, um dich zu buhlen,
die Braut in ein Tal zu führen,
tiefer und üppiger
als Judäa unter dem Karmel.]

¹⁰⁷ WERGELAND: 1919a, 38.

¹⁰⁸ Ebd., 39.

¹⁰⁹ Ebd., 40.

Die mystische Hochzeit zwischen gläubiger Seele und Christus, als die das Hohelied jahrhundertlang rezipiert wurde,¹¹⁰ wird hier über das Versprechen einer sexuellen Verbindung in eine politische Verbindung zwischen Judentum und Norwegen übertragen. Dabei werden die Kategorien Religion, Nation, Geschlecht, Begehren und sogar Zeit miteinander kombiniert: Norwegen als Staat wird dem Judentum als Religion gegenübergestellt. Norwegen wird dabei als männlich, christlich und modern imaginiert, während das Judentum Weiblichkeit und eine historisch diffuse biblische Antike repräsentiert. Das Judentum weckt das Begehren Norwegens und bietet seine Unterwerfung als Preis für eine gemeinsame Zukunft an. Somit entfaltet das Gedicht auf emotionaler Ebene eine verführerische Kraft, die ganz konkret die Stortingsmitglieder, die Männer des Nordens, bei der Abstimmung zugunsten einer Verfassungsänderung beeinflussen soll. Gleichzeitig wird so implizit die Erwartung formuliert, dass Juden und Jüdinnen, wenn man sie in Norwegen empfangen werde, nicht nur die norwegische Nationalität, sondern auch den christlichen Glauben annehmen und sich mit den Norwegern vereinigen werden. So haben die vorgestellten Jüdinnen und Juden paradoxerweise zunächst eine moralisch veredelnde Funktion für die norwegischen Christen, um dann, durch das Ablegen ihres Judentums, als Jüdinnen und Juden zu verschwinden.

VII. »Barnet«

Während in »Jødinden« ein stereotypes Bild der ›schönen Jüdin‹ entworfen und gefestigt wird, hinterfragt das Gedicht »Barnet« [Das Kind] nun das Stereotyp des missgestalteten Juden und entlarvt es als haltlos. Das Gedicht ist in Form eines Dialogs verfasst, in dem ein Fremder eine Amme nach dem Namen des »wunderschönen« Kindes in ihrem Arm fragt:

Siig mig, Amme, siig mig Navnet
paa det underskjønne Barn,
som du holder saa omfavnet?¹¹¹

[Sag mir, Amme, sag den Namen
dieses wunderschönen Kindes,
das du so umfassen hältst?]

Als er den Namen des Kindes – Josef Benjamin – hört, wandelt sich sogleich sein Blick auf das Kind:

¹¹⁰ Allerdings gibt es neben der theologischen auch eine lange Tradition der erotischen Auslegung, wobei beide nicht immer klar voneinander zu trennen sind. Siehe hierzu POLASCHEGG: 2005, 165; vgl. auch BOCK: 2019, 90, Fn. 352.

¹¹¹ WERGELAND: 1919a, 40.

Ah! Ja Jøden stikker frem
i den lille Ørnenæse,
og om Munden kan jeg læse
Slægtens Arveanathem,
at han bliver noget værre
end et døbt sædvanligt Skarn.¹¹²

[Ah! Ja der Jude sticht hervor
in der kleinen Adlernase,
und um den Mund kann ich lesen
das geerbte Anathem des Geschlechts,
dass er schlimmer wird
als ein gewöhnlicher getaufter Schuft.]

Der Fremde meint, um den Mund des Säuglings bereits Züge eines angeborenen verdorbenen Charakters erkennen zu können. Doch er irrt, die Amme erwidert, das Kind sei christlich und nach dem jüdischen Wohltäter des Vaters benannt worden.¹¹³ Sogleich macht der Fremde eine Kehrtwende und betont nun das engelsgleiche Aussehen des Kindes und nennt weitere Namen aus dem Alten Testament:

Hold det fast da i din Arm!
Pige, tryk det til din Barm!
at den lille Engel ei
flyer til Paradiis sin Vei.
Thi (han hedde Seth og Cham,
Moses eller Abraham
– ligeegyldigt!)
thi et saa serafuskyldigt
Aasyn endnu ei jeg saae.
Derfor, Pige, pas kun paa!¹¹⁴

[Halt es fest in deinem Arm!
Mädchen, drück's an deine Brust!
dass der kleine Engel nicht
seinen Weg ins Paradies fliegt.
Denn (er heiße Seth und Cham,
Moses oder Abraham
– gleichgültig!)
denn ein so seraphunschuldig
Angesicht ich niemals sah.
Darum, Mädchen, pass nur auf!]

Wergeland verwendet hier deutliche Ironie. Er lässt den Fremden in seiner Beurteilung des Kindes einen so abrupten Richtungswechsel vollziehen, dass vermeintlich ›typisch jüdische‹ Merkmale als haltlose Vorurteile entlarvt werden. Dazu wird ein Jude als Wohltäter gegenüber einem Christen dargestellt, welcher sich wiederum nicht scheut, aus Dankbarkeit gegenüber einem Juden seinem Kind einen ›typisch jüdischen‹ Namen zu geben. Statt als ökonomische Bedrohung wird auf den Juden im Gegenteil als edler Helfer und Unterstützer referiert.¹¹⁵ Der Fremde wirkt anbiedernd und ungläubwürdig, als er behauptet, der Name und eine mögliche jüdische Herkunft des Kindes würden für ihn nun keine Rolle mehr spielen. Der Idee, das Kind könnte vorzeitig ins Paradies entschwinden, also sterben, verleiht der Szene etwas Unheilvolles. Mit den Namen

¹¹² Ebd., 40–41.

¹¹³ Ebd., 41.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Zur Geschichte des ›edlen Juden‹ in der Literatur vgl. BOCK: 2019, 38–42; SURALL: 2008.

Moses und Abraham nennt der Fremde die Namen zweier Urväter des Judentums. Seth ist der dritte Sohn Adams und Evas und wurde als Ersatz für den erschlagenen Abel gezeugt (1. Mose 4,25). Cham ist der jüngste Sohn Noahs und Vater Kanaans. Nachdem Cham die Blöße seines betrunkenen Vaters gesehen und ihn verspottet hatte, verfluchte Noah Cham und dessen Nachkommen (1. Mose 9,18–27). Damit nennt der Fremde neben zwei positiv besetzten Namen auch zwei negativ konnotierte, was das Unbehagen der Szene noch verstärkt. Der Fremde erscheint unlauter, seine anbiedernde Art bedrohlich. Die Handlung schließt, als der Mann mutmaßt, die Amme sei möglicherweise selbst Jüdin:

Amme! [Amme!
Skal jeg tro, du er Jødinde?¹¹⁶ Soll ich glauben, du bist Jüdin?]

Im Ausruf »Amme!« und der darauffolgenden Frage liegt Überraschung, sogar Erschrecken und Ablehnung. Doch die Amme tritt dem Fremden selbstbewusst entgegen. Sie lässt seine Frage offen, indem sie antwortet:

Det var *første Rang* som *Qvinde*.¹¹⁷ [Das/Es war der *erste Rang* als *Frau*.]

Ihre Replik lässt zwei Deutungen zu. Zum einen, dass sie zuallererst Frau ist, unabhängig von ihrer Religion. Zum anderen, dass die allererste Frau, Eva, selbst Jüdin war.¹¹⁸ Wie der Fremde bleibt der Leser zurück und findet keinen Anhaltspunkt, um die Amme als Jüdin oder Christin einordnen zu können. Die Vorstellung, man könne einem Juden oder einer Jüdin sein oder ihr ›Jüdischsein‹ ansehen, wird somit doppelt enttäuscht. Weder das Kind, noch die Amme zeigen Merkmale, die sich klar einem ›jüdischen Äußeren‹ oder einem ›nicht-jüdischen Äußeren‹ zuordnen ließen. Anders als in »Jødinden« also, wo explizit das Motiv der ›schönen Jüdin‹ aufgenommen wird, verleiht hier gerade das Auslassen der körperlichen Beschreibung dem Argument Nachdruck, dass es sich beim Judentum ausschließlich um eine Religion handle. Zugleich thematisiert es Vorstellungen über ein als jüdisch erkennbares Aussehen und entlarvt sie als Stereotype.

¹¹⁶ WERGELAND: 1919a, 42.

¹¹⁷ Ebd. [Hervorhebungen im Original].

¹¹⁸ Es darf gewiss hinterfragt werden, ob es theologisch haltbar ist, Eva als Jüdin zu verstehen. Aber gleiches gilt auch für Seth und Cham, die in diesem Gedicht ebenfalls als biblische Namenspatronen aufgeführt werden. Zumindest ist Eva die erste Frau in der hebräischen Bibel, was offenbar ausreichend ist, um sie im weitesten Sinne als jüdisch zu interpretieren.

VIII. »Moses paa Bjerget«

Mit dem Gedicht »Moses paa Bjerget« [Moses auf dem Berg] greift Wergeland nochmals die Diskrepanz zwischen liberaler Verfassung und restriktivem ›Judenparagrafen‹ auf. Das Gedicht beginnt mit einem Verweis auf Norwegens Ruf in Europa, eine besonders liberale Verfassung zu haben:

Norges Frihed er berømt
videnom, det fagre Skrømt,
som om gyldne Spindelvæve
rundt omkring i Luften dreve.

Til Arabens Teltehjem
trængte selv dets Rygte frem.
Skjøndt berettet simpelt, rolig,
klang det digterskjønt, utrolig.¹¹⁹

[Norwegens Freiheit ist berühmt
weitumher, der schöne Spuk,
als ob goldne Spinnenweben
in der Luft umher trieben.

Bis zu den Zeltwohnungen der Araber
drang selbst dessen Ruf hervor.
Schön berichtet einfach, ruhig,
klang es dichterschön, unglaublich.]

Darüber hinaus verwendet Wergeland hier, wie in »De tre«, das Motiv des gastfreundlichen Arabien, in dem sich Juden und Muslime in Freundschaft begegnen. Ein alter maurischer Jude lauscht den unglaublichen Erzählungen eines Beduinen über das fremde Land im Norden wie einem Märchen:

Thi de drak med Ungdomsfyr
Beduinens Eventyr
om det høje Land i Norden,
som var frieste paa Jorden.¹²⁰

[Denn sie tranken mit Jugendfeuer
des Beduinen Abenteuer [= Märchen]
über das hohe Land im Norden,
das das freieste war auf Erden.]

Durch den Vergleich mit einem schönen Märchen ist der weitere Verlauf der Handlung bereits vorweggenommen, denn als genau das wird sich die Erzählung über ›das freieste Land der Erde‹ entpuppen. Der Jude macht sich noch in derselben Nacht auf, um in dieses Land zu reisen, um nicht weiter der Sklaverei und Unterdrückung seines Heimatlandes ausgesetzt zu sein. Wergeland ruft gleichzeitig zwei stereotype Vorstellungen des Orients auf. Zum einen referiert er auf den ›despotischen Orient‹, zum anderen auf die ›gastfreundlichen Orientalen‹.¹²¹ Das Zelt des Beduinen steht für Gastfreundschaft über religiöse Grenzen hinaus, während Arabien für Sklaverei und Unterdrückung steht. In seiner Schrift *Indlægg i Jodesagen* [Beitrag zur Judensache] schreibt Wergeland über orientalische Juden, diese würden sich geistig und physisch von den osteuropäischen

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., 43.

¹²¹ Vgl. SAID: 2009.

Juden unterscheiden »fordi de *i det Hele behandles menneskelige af Mahomedanerne* [sic!], der kunde dele sit Troeshad mellem flere lige vantroe Konfessioner, end af de Kristne, mellem hvem *de* ere de ene forskudte« [weil sie *insgesamt menschlicher von den Mohammedanern behandelt werden*, die ihren Glaubenshass auf verschiedene ungläubige Konfessionen aufteilen können, als von den Christen, unter denen sie die einzigen Ausgestoßenen sind].¹²² Die Toleranz der Muslime, die Wergeland hier beschreibt, beruht allein darauf, dass sich deren eigentliche Intoleranz gegen so viele verschiedene Religionen richte, dass die Folgen für die einzelnen religiösen Gruppen weniger scharf zu spüren seien – eine fragwürdige Toleranz. Für Stortingsmitglieder, die das Gedicht unmittelbar vor der Abstimmung zu lesen bekamen, ist die Aufforderung ersichtlich, dafür Sorge zu tragen, dass Norwegens Verfassung ein solch zweifelhafte orientalische Toleranz nicht auch noch unterbietet, sondern sich als europäisches Land von solchem ›Troeshad‹ [Glaubenshass] befreit.

Bereits der Titel des Gedichts – »Moses paa Bjerget« – weist darauf hin, dass der Jude Norwegen nie erreichen wird. In der Bibel sieht Moses vom Berg Nebo aus das heilige Land, in das er das Volk Israel geführt hat, doch er selbst darf es nicht betreten und stirbt auf dem Berg (5. Mose 34,1–6). Ebenso ergeht es dem Juden in Wergelands Gedicht:

Moses liig paa Kanaan, stirrer over Landet Han.	[Moses gleich auf Kanaan, starret er über das Land.
Ak, hvor stirrer han paa Landet, fra hvis Dale han er bandet! ¹²³	Ach, wie starrt er auf das Land, von dessen Tälern er verbannt!]

Wergeland verknüpft hier die Geschichte des biblischen Moses mit der norwegischen Selbstauffassung als freiestem Land der Welt, verkörpert durch die Verfassung, die doch zugleich aufgrund des ›Judenparagrafen‹ ausnehmend restriktiv und unfreiheitlich ist. Wie Jakob in »Juleaftenen« und der namenlose Jude in »Skibbrudet« stirbt auch dieser Jude vor den Toren Norwegens.¹²⁴ Zu einem Land, dessen Ansehen in Europa so hoch ist und das sich selbst als aufgeklärten Staat versteht, passt kein solch menschenverachtendes Gesetz, lautet die Botschaft. Das Gedicht endet mit einem Fingerzeig auf den ökonomischen Schaden, den Norwegen

¹²² WERGELAND: 1925b, 243 [Hervorhebungen im Original].

¹²³ Ders.: 1919a, 46.

¹²⁴ Ebd.

durch seine exkludierende Gesetzgebung erleidet, denn der Jude bringt einen Goldschatz mit.¹²⁵

Jøden vilde jo betalt
Norge Friheden med Alt?¹²⁶

[Der Jude wollte ja bezahlen
Norwegen die Freiheit mit allem?]

Dass Wergeland hier ein Fragezeichen statt eines Ausrufezeichens setzt, lässt sich als implizite Aufforderung an den Leser verstehen, eine mögliche Angst vor ökonomischen Nachteilen zu hinterfragen und stattdessen den voraussichtlichen ökonomischen Nutzen zu erkennen. Gleichzeitig nimmt das Fragezeichen dieser letzten Behauptung auch ihr Gewicht, denn in seinen politischen Schriften legte Wergeland vor allem Gewicht auf die Ideale der Aufklärung und der Nächstenliebe. Das Argument des ökonomischen Nutzens ist ihm das irrelevanteste, denn »Spørgsmaalet skal støtte sig til Religion, Retfærdighed og Menneskekjærlighed, til moralske Grunde mere end til økonomiske« [die Frage soll sich auf Religion, Gerechtigkeit und Menschenliebe stützen, auf moralische Gründe mehr als auf ökonomische].¹²⁷ So können diese letzten beiden Zeilen als Zugeständnis an diejenigen verstanden werden, die einer Änderung des Paragraphen aus genau jener wirtschaftlich motivierten Ablehnung heraus die Zustimmung verweigern wollen.

IX. »Tidselskjægplukkeren«

›Noli desperari!‹ – ›Verzweifle niemals!‹ Dieser Appell ist dem Prosagedicht »Tidselskjægplukkeren« [Der Distelwollpflücker], dem letzten Gedicht der Sammlung, vorangestellt. Beschrieben wird ein kleiner Junge, der auf einem Feld voller Disteln steht und vergeblich versucht, die Distelwolle einzusammeln, um mit ihr ein Kissen für die Großmutter zu füllen.¹²⁸ Die Interpretation ist naheliegend, dass Wergeland hier die Situation des Dichters verarbeitet, der mit bescheidenen Mitteln, nämlich seiner Sprache allein, für eine scheinbar aussichtslose Sache eintritt.¹²⁹ Der Junge nimmt Schmerzen und Blut, die sengende Sonne und die Gefahr von Schlangenbissen auf sich und kommt doch nicht an gegen die dornigen Disteln:

¹²⁵ Ebd., 44.

¹²⁶ Ebd., 46.

¹²⁷ Ders.: 1925a, 226.

¹²⁸ Ders.: 1919a, 47.

¹²⁹ Vgl. STORSVEEN: 2004, 765.

Den lille Helt! Hvor han mejer og arbejder! Han synes ikke at føle den stigende Sols Straaler. [...] Tornene ere røde af hans Blod. Fremad stunder han, skjøndt han med hvert Skridt kan sætte Foden i en Slanges svulne Ringe under de tætte Blade.¹³⁰

Der kleine Held! Wie er mäht und sich abmüht! Die Strahlen der steigenden Sonne scheint er nicht zu fühlen. [...] Die Dornen sind rot von seinem Blut. Vorwärts strebt er, obgleich er mit jedem Schritt den Fuß in die gedunsenen Ringe einer Schlange setzen könnte unter den dichten Blättern.¹³¹

Hier wird das Motiv der Dornen, des göttlichen Leidens um der Erlösung willen aus dem Titel der Gedichtsammlung wieder aufgenommen und erneut in einen christlichen Kontext gestellt. Wie Jesus nicht vergeblich gelitten hat, wird in diesem Gedicht die Mühe des Knaben, die Mühe des Dichters nicht als vergeblich dargestellt. Der Wind verweht die Ernte, so dass die Kissenhülle am Ende fast leer bleibt. Im Nachhinein ließe sich dies leicht als Vorahnung Wergelands über die Frucht seiner Bemühungen und den Ausgang des Abstimmungsergebnisses interpretieren: Der Dichter, der all seine Energie auf die gute, gerechte Sache verwendet und nicht gegen die Übermacht der Trägheit und Dummheit ankommt.¹³² Doch Wergeland äußerte sich tatsächlich durchaus optimistisch, was den Ausgang der Abstimmung anging.¹³³ Obwohl er selbst in seinen letzten Lebensjahren zunehmend politisch isoliert war, teilweise sogar mit *Constitutionelle* belegt worden war,¹³⁴ hatte er viele Freunde und politische Befürworter, die ihn öffentlich unterstützten.¹³⁵ Nicht zuletzt war sein Vorschlag zur Abstimmung im Storting angenommen worden und fand dort große Zustimmung. Selbst nachdem der Vorschlag 1842 nicht die erforderliche Stimmzahl erlangt hatte, äußerte Wergeland sich erfreut, dass die Mehrheit für seinen Vorschlag gestimmt hatte und nur elf Stimmen zur erforderlichen Zweidrittelmehrheit fehlten.¹³⁶

¹³⁰ WERGELAND: 1919a, 47.

¹³¹ Ders.: 1995, 99.

¹³² Eine solche Interpretation findet sich bei STORSVEEN: 2004, 763–773, insbesondere 765–766.

¹³³ Zum Beispiel in einem Brief an seinen schwedischen Freund Jakob Levertin vom 15. Februar 1842: »Ja, virkelig – jeg har nu Haab: Mange af eminente Personligheder inden Repræsentationen ere derfor, [...]« [»Ja, wirklich – ich habe nun Hoffnung: Viele der bedeutenden Persönlichkeiten unter den Repräsentanten sind dafür, (...)«.] (WERGELAND: 1930, 307).

¹³⁴ SKORGEN: 2010, 61.

¹³⁵ Vgl. MENDELSON: 1969, 83–113.

¹³⁶ WERGELAND: 1925b, 374.

Und auch der kleine Junge im Gedicht kommt nicht mit ganz leeren Händen nach Hause. Auch wenn das Kissen für die Großmutter fast leer ist, bewirkt doch bereits der Versuch, es zu füllen, einen entscheidenden Unterschied. So beginnt die letzte Strophe mit der Aufforderung:

Arbeid derfor trøstig som Drengen paa Tidselheden! Hans Øine vilde jo afplukke den hele, skjønt hans Arme kun rakte den hele Dag over en Kreds, af Tvermaal som deres Længde. Gud regner heller ikke meer end Viljen.¹³⁷

Mühe dich darum getrost wie der Knabe auf der Distelheide! Seine Augen wollten sie ja ganz abpflücken, auch wenn seine Arme den ganzen Tag nur über einen Kreis reichten, dessen Durchmesser seine Länge ist. Gott zählt auch nicht mehr als den Willen.¹³⁸

Auf die Situation der Gesetzgebung in Norwegen wie auch der Juden in Europa übertragen, kann eine optimistischere Interpretation lauten, dass die Arbeit gegen den ›Judenparagrafen‹ zwar nicht die Situation der europäischen Juden grundlegend und mit einem Schlag verbessert, dass diese Bemühungen jedoch als Beitrag zu deren Gleichstellung wahrgenommen werden. ›Noli desperari!‹ ist also kein verzagter Kampfaufruf des Dichters an sich selbst, sondern ein Aufruf an seine Mitmenschen, den beschwerlichen Weg der politischen Auseinandersetzung zu gehen, um zur Verbesserung der Gesellschaft beizutragen.

Ein kurzes Fazit

Die Gedichtsammlung *Jøden* erscheint als ein Aufruf zu Toleranz und Nächstenliebe, und es ist sicher berechtigt und angemessen, die Gedichte auf diese Weise zu rezipieren. Doch verstellt eine einseitige Perspektive nicht nur den Blick auf die Ambivalenz der Texte, sondern nimmt sie auch in ihrer literarischen Komplexität und Eigenständigkeit nicht ernst. Wenn man nämlich fragt, um wen es in der Sammlung eigentlich geht, dann sind es nur scheinbar Juden und Jüdinnen. Tatsächlich geht es vor allem um nationale Fragen, um die politische Positionierung Norwegens innerhalb Europas, es geht um die Möglichkeit der Einflussnahme des Dichters auf das politische Geschehen seiner Gegenwart, es geht um die richtige Auslegung des Christentums, die Möglichkeit eines richtigen christlichen Lebens und um die eschatologische Hoffnung auf eine Ver-

¹³⁷ Ders.: 1919a, 49.

¹³⁸ Ders.: 1995, 103.

einigung des Judentums mit dem Christentums.¹³⁹ Aus diesen Themen generieren sich die Fragen, die die Gedichte ihren Lesern stellen. Die Juden und Jüdinnen, um die es dem ersten Anschein nach geht, fungieren vielmehr als Platzhalter, um Norwegens Gesetzgebung effektiv kritisieren oder mit der anderer Staaten vergleichen zu können. Sie sind dabei äußerst schablonenhaft skizziert, wie zum Beispiel der selbstlose alte Jakob in »Juleaftenen«, die demütige, schöne Rachel in »Jødinden« oder der hoffnungsvolle Jude in »Moses paa Bjerget« mit seinem Goldschatz. Darin unterscheiden sie sich allerdings nicht von den nicht-jüdischen Figuren (z.B. in »Juleaftenen«, »Barnet«). Deren Judenfeindlichkeit ist ebenfalls recht holzschnittartig dargestellt. Die Gedichte entwerfen Gegenbilder zu judenfeindlichen Stereotypen.¹⁴⁰ Die aber sind ihrerseits Klischees und trotz der guten Absicht in ihrer Schablonenhaftigkeit problematisch. Denn sie machen reale Juden und Jüdinnen weder hör- noch sichtbar. Sie wecken im Gegenteil Erwartungen und Vorstellungen, die diese Juden und Jüdinnen kaum erfüllen konnten und möglicherweise auch gar nicht erfüllen wollten. Die Toleranz und Offenheit, die Norwegen als Staat mit einer Änderung von § 2 nach außen zeigen würde, sollte, so die teils implizit, teils explizit formulierte Erwartung, bezahlt werden: mit Dankbarkeit, mit Loyalität, mit ökonomischem Kapital, mit der Konversion zum Christentum, sogar mit erotischer Gefügigkeit oder zumindest dem diffusen Versprechen auf eine solche Möglichkeit.

Und doch stellen die Gedichte Vorurteile infrage und bieten positive Gegenbilder an, die dabei keineswegs homogen sind. Das Bild des edlen und ehrwürdigen Patriarchen (»Moses paa Bjerget«, »De tre«, »Juleaftenen«) wird ebenso entworfen wie das des ausgestoßenen, vorverurteilten Juden (»Juleaftenen«, »Skibbrudet«) und das des tapferen und loyalen jüdischen Soldaten (»Den franske Garde«). Eine jüdische Physiognomie wird einerseits behauptet (»Jødinden«, »Moses paa Bjerget«), andererseits in Frage gestellt (»Barnet«). An die Toleranz wird sowohl als Gebot der säkularen Aufklärung, als auch als Gebot der christlichen Nächstenliebe appelliert. Das einleitende und das abschließende Gedicht (»Sandhedens Armée«, »Tidselskjægplukkeren«) thematisieren vor allem die po-

139 Vgl. hierzu HEINRICHS: 2009; THEISOHN u. BRAUNGART: 2017, 15.

140 Dabei greift natürlich auch Wergeland auf bereits bestehende Topoi aus den europäischen Literaturen, nicht zuletzt aus Dänemark, zurück. Zur Darstellung jüdischer Figuren in der dänischen Erzählliteratur vgl. BOCK: 2019.

litische Wirkmächtigkeit des Dichters selbst und weniger die moralische, politische oder religiöse Notwendigkeit, den ›Judenparagrafen‹ aus der Verfassung zu streichen.

So fordern die Gedichte nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Ambivalenzen und Widersprüche ihre Leser schließlich zur kritischen Reflexion auf und eröffnen so die Möglichkeit, auch diejenigen Stereotype, Vorannahmen und Erwartungen in Frage zu stellen, die die Gedichte selbst produzieren und reproduzieren. Am Ende haben die Gedichte also möglicherweise tatsächlich dazu beitragen, dass der ›Judenparagraf‹ 1851 aus der norwegischen Verfassung gestrichen wurde.

Literatur

Primärliteratur

- LESSING, Gotthold Ephraim: *Nathan der Weise*. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 2000 [1779].
- Herder, Johann Gottfried (Hg.): *Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande. Nebst vier und vierzig alten Minneliedern*. Mit einem Nachwort von Regine Otto. Zürich: Manesse, 1992 [1778].
- MUNCH, Andreas: *Jøden. Med et innledende essay av Andreas Snildal*. Hg. von Ernst Bjerke, Tor Ivar Hansen and Andreas Snildal. Oslo: Det norske studentersamfund, 2012.
- ROSENKILDE, Adolph: *En Jøde i Mandal. Vaudeville i een Act*. Christiania: West & Steensballe, 1849.
- WERGELAND, Henrik: »Jøden. Ni blomstrende Tornekviste.« [April 1842]. In: Wergeland, Henrik: *Digte 3. 1842–1845*. (= Samlede Skrifter. Trykt og utrykt; I). Hg. v. Herman Jæger. Kristiania: Steenske, 1919a, 19–49.
- WERGELAND, Henrik: »Jødinden. Elleve blomstrende Tornekviste. [Oktober 1844]. In: Wergeland, Henrik: *Digte 3. 1842–1845*. (= Samlede Skrifter. Trykt og utrykt; I). Hg. v. Herman Jæger. Kristiania: Steenske, 1919b, 319–402.
- WERGELAND, Henrik: »Moses i Tønden. Comoedie i to Acter.« [Dezember 1826]. In: Wergeland, Henrik: *Digteværker 1*. (= Samlede Skrifter. Trykt og utrykt; II). Hg. v. Herman Jæger. Kristiania: Steenske: 1920, 40–55.
- WERGELAND, Henrik: »Indlæg i Jødesagen. Til Understøttelse for Forslaget om Ophævelse af Norges Grundlovs § 2, sidste Passus.« [August 1841]. In: Wergeland, Henrik: *Avhandling, Opplysningsskrifter 3*. (= Samlede Skrifter. Trykt og utrykt; IV). Hg. v. Herman Jæger u. Didrik Arup Seip. Oslo: Steenske, 1925a, 224–322.
- WERGELAND, Henrik: »Jødesagen i det norske Storthing. [Oktober 1842]. In: Wergeland, Henrik: *Avhandling, Opplysningsskrifter 3*. (= Samlede Skrifter. Trykt og utrykt; IV). Hg. v. Herman Jæger u. Didrik Arup Seip. Oslo: Steenske, 1925b, 370–444.
- WERGELAND, Henrik: »Brev til Jakob Levertin.« [15.2.1842]. In: Wergeland, Henrik: *Brev, Rætsindlæg 1*. (= Samlede Skrifter. Trykt og utrykt; V). Hg. v. Halvdan Koht u. Herman Jæger. Oslo: Steenske, 1930, 307–308.

- WERGELAND, Henrik: »Om Forandring af Grundlovens § 2« [Statsborgeren, 26.3.1837]. In: Wergeland, Henrik: *Artikler og Småstykker, Polemiske og Andre* 3. (= Samlede Skrifter. Trykt og utrykt; III). Hg. v. Didrik Arup Seip. Oslo: Steenske, 1934, 130–131.
- WERGELAND, Henrik: *Der Jude und Die Jüdin*. Übers. v. Julius Samuel. Oslo: Omtvedts bokhandel, 1935.
- WERGELAND, Henrik: *Sujets*. Übertragen und hg. v. Heinrich Detering. Göttingen: Wallenstein, 1995.
- WERGELAND, Henrik: *Im wilden Paradies. Gedichte und Prosa*. Hg. und aus dem Norwegischen übertragen von Heinrich Detering. Göttingen: Wallstein, 2019.

Sekundärliteratur

- 100 Fragen zur Bibel*. Frage 8: *Warum kichert die Greisin Sara?* Stuttgart: Die Deutsche Bibelgesellschaft, 2010.
<https://www.die-bibel.de/aktuell/100-fragen-zur-bibel/frage-8/> [30.6.2011, Link nicht mehr aktiv].
- BENKOW, Jo: »En personlig beretning om Henrik Wergeland og jødesaken«. In: Kydland, Anne Jorunn, Dagne Groven Myhren u. Vigdis Ystad (Hg.): *Henrik Wergeland. Sāmanneren*. 2. Aufl. Oslo: Aschehoug, 2008, 379–407.
- BOCK, Katharina: *Philosemitische Schwärmereien. Jüdische Figuren in der dänischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2019.
- BOYARIN, Daniel: *Border lines. The Partition of Judeo-Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2007.
- Brockhaus Conversations-Lexikon der Gegenwart* 2. Leipzig: Brockhaus, 1839.
- BURDORF, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.
- »Constitution for Kongeriget Norge«. In: *Norge i 1814. Bibliografi*. Oslo: Nasjonalbiblioteket, avdeling Oslo, 2011 [1814].
<http://www.nb.no/baser/1814/17may.html> [10.9.2019].
- DETERING, Heinrich: »›der Wahrheit, wie er sie erkennt, getreu«. Aufgeklärte Toleranz und religiöse Differenz bei Christian Wilhelm Dohm«. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 55:4 (2002), 326–351.
- DÖRFEL, Donata: »Michael«. In: *Das Bibellexikon*. Stuttgart: Die Deutsche Bibelgesellschaft, 2010.
<https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/27133> [7.10.2019].
- DVERGSDAL, Alvild: »›Hvori Tanken blier fortært.« Wergeland som dikter og prest«. In: Helland, Frode, u. Jahn Thon (Hg.): *Wergeland i dag*. Kristiansand: Høgskolen i Agder, 2002, 147–175.
- FOSNES HANSEN, Erik: »Henrik Wergeland (Essay)«. In: *Henrik Wergeland. Sujets*. Übertragen und hg. von Heinrich Detering. Göttingen: Wallstein, 1995, 5–21.
- GRØNDAHL, Ingebrigt Christopher: *Henrik Wergeland, the Norwegian poet*. Mit Übers. von Illit Grøndahl. Reprint der Ausgabe von vor 1919. Charleston: BiblioLife, 2009.
- GROVEN MYHREN, Dagne: »Innledning«. In: Wergeland, Nicolai: *Retfærdig bedømmelse af Henrik Wergelands Poesie og Karakter*. Oslo: Gyldendal, 1995.

- GROVEN MYHREN, Dagne: »Henrik Wergelands Jesus«. In: Kulturredaksjonen NRK P2 (Hg.): *P2-akademiet* 5. Oslo: Transit, 2002, 136–149.
- GROVEN MYHREN, Dagne: »Religiøs toleranse i Henrik Wergelands ånd«. In: Kulturredaksjonen NRK P2 (Hg.): *P2-akademiet* 36. Oslo: Transit, 2006, 36–49.
- GROVEN MYHREN, Dagne: »Præst er hver for Gud – Henrik Wergelands tro«. In: Kydland, Anne Jorunn, Dagne Groven Myhren u. Vigdis Ystad (Hg.): *Henrik Wergeland. Såmannen*. 2. Aufl. Oslo: Aschehoug, 2008a, 59–120.
- GROVEN MYHREN, Dagne: »Wergelands arbeid for jøders adgang til Norge. Del I–VII.« In: Solbu, Einar, u. Tine Sundtoft (Red.): *Wergeland 2008*. 2008b. <http://www.wergeland2008.no/wergelands-liv-og-verk/wergelands-samtid/om-joeders-adgang-til-riket/> [10.9.2019].
- GRÖZINGER, Elvira: *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*. Berlin: Philo, 2003.
- HARKET, Håkon: »Danmark-Norge: jødenes adgang til riket.« In: Eriksen, Trond Berg, Håkon Harket u. Einhart Lorenz: *Jødehat. Antisemittismens historie fra antikken til i dag*. Oslo: Cappelen Damm, 2009, 207–232.
- HAXEN, Ulf: »Skandinavien«. In: Kotowski, Elke-Vera, Julius H. Schoeps u. Hiltrud Wallenborn (Hg.): *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa I. Länder und Regionen*. Darmstadt: Primus, 2001, 487–500.
- HEINRICHS, Wolfgang E.: »Juden als ideelle Hoffnungs- und Heilsträger im Protestantismus des 18. und 19. Jahrhunderts.« In: Diekmann, Irene, u. Elke-Vera Kotowski (Hg.): *Geliebter Feind – ghasster Freund. Antisemitismus und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: VBB, 2009 (= Neue Beiträge zur Geistesgeschichte; 7), 213–231.
- HEINZ-MOHR, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. II. Aufl. München: Diederichs, 1992.
- HØGHAUG, Leif: »Knus den hellige sannhet om Henrik Wergeland«. In: *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* 1–2 (2010), 165–183.
- KAARTVEDT, Alf: *Det Norske Storting gjennom 150 år 1. Fra Riksforsamlingen til 1869*. Mit einer Einleitung von Sverre Steen. Oslo: Gyldendal, 1964.
- KORITZINSKY, Harry M. H.: *Jødernes Historie i Norge. Henrik Wergelands Kamp for Jødesaken*. Kirchwalden N.-L.: Cammermeyer, 1922.
- KÖRTE, Mona: »Unendliche Wiederkehr. Der ewige Jude und die Literatur«. In: Jasper, Willi, u.a.: *Juden und Judentum in der deutschsprachigen Literatur*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2006, 43–59.
- KROBB, Florian: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen: de Gruyter, 1993 (= *Conditio Judaica*; 4).
- Kvasnes, Oskar, u.a. (Hg.): *Jewish Life and Culture in Norway. Wergeland's Legacy*. 2. Aufl. New York: Abel Abrahamson, 2009.
- MENDELSON, Oskar: *Jødenes Historie i Norge gjennom 300 år* I. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget, 1969.
- MEYER, Michael A.: »Judentum und Christentum«. In: Brenner, Michael, Stefi Jersch-Wenzel u. Michael A. Meyer (Hg.): *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit II. Emanzipation und Akkulturation: 1780–1871*. München: Beck, 1996, 177–207.

- POLASCHEGG, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- RÄTHEL, Clemens: *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2016.
- Rienecker, Fritz (Hg.): *Lexikon zur Bibel*. 2. Sonderaufl.; 19. Gesamtaufl. Wuppertal: Brockhaus, 1991.
- RÜHS, Friedrich: *Über die Ansprüche der Juden an das deutsche Bürgerrecht*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1816.
- RÜRUP, Reinhard: *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« in der bürgerlichen Gesellschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.
- SAGMO, Ivar: »Der Judenartikel in der norwegischen Verfassung von 1814 in der Sicht deutscher Kommentatoren«. In: Sirges, Thomas, u. Kurt Erich Schöndorf (Hg.): *Haß, Verfolgung und Toleranz. Beiträge zum Schicksal der Juden von der Reformation bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Lang, 2000, 73–87.
- SAID, Edward: *Orientalismus*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2009.
- SKORGEN, Torgeir: »Toleransens grenser. Wergeland og jødeemansipasjonen i Europa.« In: *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* 1–2 (2010), 56–88.
- STORSVEEN, Odd Arvid: *En bedre vår. Henrik Wergeland og norsk nasjonalitet*. Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitet i Oslo, 2004.
- SURALL, Frank: »Vom Sieg der Vernunft über das Vorurteil. Gotthold Ephraim Lessings Frühwerk *Die Juden*.« In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 60:4 (2008), 310–329.
- THEISOHN, Philipp, u. Georg BRAUNGART: »Die überspringende Rede. Philosemitismus als literarischer Diskurs.« In: Theisohn, Philipp, u. Georg Braungart (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, 9–28.
- YUVAL, Israel Jacob: *Zwei Völker in deinem Leib. Gegenseitige Wahrnehmung von Juden und Christen in Spätantike und Mittelalter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur; 4).

CLEMENS RÄTHEL

»Gibt es denn hier niemanden,
der weiß, wie ein Jude aussieht?«

Adolph Rosenkildes Drama *Ein Jude in Mandal* und
die Auseinandersetzungen um die rechtliche Stellung
der Juden in Norwegen*

Denkt man an Norwegen, entstehen vor dem inneren Auge zunächst meist Bilder naturschöner Landschaften: Lachse angelnde Fischer in unberührten Fjorden, Hurtigruten-Schiffe auf dem Weg zum Nordkap – je nach Jahreszeit in strahlender Mitternachtssonne oder unter funkelnden Polarlichtern. Diese Zeichnungen einer unberührten Natur decken sich dabei häufig mit der Vorstellung einer intakten Gesellschaft. Nicht umsonst galten die skandinavischen Länder in der öffentlichen Wahrnehmung lange als die europäischen Musterschülerinnen in Fragen gesellschaftlicher Kohäsion und sozialen Ausgleichs. Die Diskussion um restriktive Immigrationsgesetze und wachsende Xenophobie, die Auseinandersetzungen um die zunächst in Dänemark (2005) und Norwegen (2006) publizierten Muhammed-Karikaturen und vor allem die Attentate von Oslo und Utøya im Jahr 2011 haben hier eine Zäsur gesetzt. Die Frage nach einer vielleicht doch vielschichtigeren Realität der kulturellen Orientierungen und Praktiken dieser (ehemals) vermeintlich ethnisch, religiös und kulturell homogenen Gemeinschaften stellt sich mit Nachdruck. Die historische Tiefenschärfe dieser Problematik erschließt sich dabei meiner Ansicht nach nur mit Blick auf die wichtigste Minderheit früherer Jahrhunderte – die jüdischen Gemeinschaften in den skandinavischen Ländern. Mit Blick auf Norwegen mag diese Annahme zunächst befremdlich erscheinen, schließlich verwehrt das Land per Verfassung zu Beginn des 19. Jahrhunderts Juden den Zutritt zum Staatsgebiet. Trotz oder gerade wegen ihrer Abwesenheit spielen die Juden in Norwegen jedoch, so meine These, als das (Un-)Bekannte und Geheimnisvolle in den

* Erstveröffentlichung: RÄTHEL, Clemens: »Gibt es denn hier niemanden, der weiß, wie ein Jude aussieht?« Adolph Rosenkildes Drama *Ein Jude in Mandal* und die Auseinandersetzungen um die rechtliche Stellung der Juden in Norwegen.« In: Oberhauser, Claus (Hg.): *Juden und Geheimnis. Interdisziplinäre Annäherungen*. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2015, 51–65.

Aushandlungsprozessen um Voraussetzungen gesellschaftlicher Teilhabe eine wichtige Rolle.

Anhand eines prominenten Beispiels aus der dramatischen Literatur – Adolph Rosenkildes Vaudeville *Ein Jude in Mandal* – möchte ich die Beschaffenheit der jüdischen Präsenz in Norwegen zur Mitte des 19. Jahrhunderts beleuchten. Das Drama illustriert die Problematik Stellung der jüdischen Minderheit auf eindrucksvolle Weise und bietet daher die Möglichkeit, der Fragen nach Juden und (ihren) Geheimnissen mit Blick auf deren Sonderstellung in Norwegen nachzugehen und beispielhaft zu zeigen, welche Bilder dem Unbekannten und Fremden zugewiesen werden, um es verhandelbar zu machen. Das Theater erscheint hierfür als besonders geeigneter Untersuchungsgegenstand, da die Bühne im 19. Jahrhundert als bürgerliche Institution im Prozess der Herausbildung einer nationalen bzw. kulturellen Identität in den skandinavischen Ländern eine äußerst wichtige Rolle spielt und sich zugleich einer reichhaltigen Tradition jüdischer Figuren und Zeichen bedienen kann. Meine These ist, dass es mit Hilfe des Theaters möglich ist, diskursiv relevante Bilder und Geheimnisse des Jüdischen sichtbar zu machen sowie der Frage nachzugehen, welche Vorstellungen und Narrative virulent sein müssen, damit in einem Land ohne Juden diesen im Prozess der Aushandlung um das Eigene und das Fremde eine solch herausragende Position zukommen kann.

In einem ersten Schritt werde ich untersuchen, welche Bilder sich Rosenkilde in seinem Drama bedient, um das Unbekannte und Geheimnisvolle zu visualisieren und verhandelbar zu machen. Gefragt werden soll nach der ästhetischen und gesellschaftlichen Bedeutung eines performativen Experimentierens mit Markierungen des Anderen. In einem zweiten Schritt soll Rosenkildes klare politische Stellungnahme vor dem Hintergrund der norwegischen Debatten um die rechtliche Stellung der Juden gelesen und zudem im zeitgenössischen Theaterkontext verortet werden. Abschließend möchte ich zeigen, wie es in dem Drama durch Brechungen und Auffächerungen der jüdisch konnotierten Bilder und Zeichen gelingt, das Geheimnis sichtbar und brüchiger werden zu lassen.

(Theater-)Geheimnisse

Am 19. Januar 1849 feiert in Christiania – dem heutigen Oslo – Adolph Rosenkildes Vaudeville *Ein Jude in Mandal* Premiere und sorgt schon bei der Uraufführung für einige Aufregung.² Das Stück beginnt damit, dass eine Kleinstadt an der Südspitze Norwegens – jenes Titel gebende Mandal – Kopf steht. Irgendetwas muss geschehen sein, das die BürgerInnen in helle Aufregung, ja sogar in Angst und Schrecken versetzt. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die EinwohnerInnen im Stich gelassen fühlen, da keine der lokalen Autoritäten verfügbar scheint. Der Vogt, eine Art Bürgermeister, ist verreist, den Pfarrer plagen die Röteln und er muss das Bett hüten, der Küster ist zum Fischen aufs Meer gefahren, der Kaufmann zu einer Parlamentssitzung in die Hauptstadt und selbst die Hebamme, die doch »die Einzige ist, auf die man sich in kritischen Situationen verlassen kann«,³ hält sich außerhalb der Stadt auf. Nur noch der Schreiber Bøhme und Gnaverud, in Personalunion Kaufmann, Gastwirt und Vertreter der örtlichen Fährschiffagentur, werden als Autoritäten wahrgenommen und sollen die Situation unter Kontrolle bringen. »Was ist passiert?«, fragt man sich auch im Stück allerorten. Die BürgerInnen sind mobilisiert, um sich in der Gastwirtschaft Gnaveruds zu versammeln und nur dessen Frau Karen scheint von der ganzen Aufregung nichts mitbekommen zu haben. Ihr Gatte ist allerdings zu beschäftigt, um ihre drängenden Fragen zu beantworten und so ergeht sie sich gemeinsam mit den Ankommen- den in wilden Mutmaßungen, welche die ZuschauerInnen bzw. LeserInnen das Schlimmste befürchten lassen: Sind die Russen im Anmarsch? Ist die Vögtin in Abwesenheit ihres Gatten niedergekommen? Sind irgend- wo Sklaven ausgebrochen? Schließlich kommt in zahlreicher Begleitung der Schreiber Bøhme, der das Geheimnis bzw. den Grund für die gemein- schaftliche Ausnahmesituation kennt, in den Gasthof. Vor Überforderung und Aufregung bringt er zunächst kein Wort über die Lippen, weist dann jedoch die angestellten Spekulationen zurück und erklärt, dass weit Schlimmeres zu erwarten sei.

Die Verunsicherung der Stadtbevölkerung steigert sich schließlich in reine Verzweiflung und so steht die versammelte Bürgerschaft singend

1 ROSENKILDE: 1849. Die Übersetzungen stammen vom Autor des Artikels.

2 MENDELSON: 1969, 256.

3 ROSENKILDE: 1849, 6.

vor Böhme, der einer Ohnmacht nahe langsam und stotternd jenen Brief verliest, der Klarheit bringen soll. Es handelt sich dabei um ein Schreiben eines nicht näher bezeichneten königlichen Beamten, also wichtige Post aus der Hauptstadt, die Handlungsanweisungen für die vermeintlich prekäre Situation enthält. Der Brief im Wortlaut:

Euer Ehren, [...] ich will mir erlauben, dienstlich an Sie heranzutreten: Ich habe in den letzten acht Tagen [...] vergeblich Nachforschungen angestellt, um einer höchst verdächtigen Person auf die Spur zu kommen, die sich schon seit einiger Zeit unerkannt in der Gegend aufhält und die Bevölkerung, vornehmlich Händler, in Unruhe und Sorge versetzt. Ich habe in Erfahrung gebracht, dass sich diese unbekannte Person mit großer Sicherheit zur Zeit in Mandal aufhält, um weiter ins Landesinnere vorzudringen, möglicherweise gar bis Kongsberg, was umso beunruhigender ist, da unsere Truppen gerade in Schonen⁴ liegen und das Land somit völlig ohne Schutz ist. Ich hoffe, Sie werden all Ihre Geschicklichkeit aufbringen, um dieses Subjekt zu ergreifen. Es hört auf den Namen Israel Levi, auf den auch seine Papiere ausgestellt sind [...] und bekennt sich zum mosaischen Glauben – ja, Herr Vogt – ein Jude! [...] PS: Sobald Sie den Juden ergriffen haben, müssen Sie ihn augenblicklich expedieren und mit dem nächsten Dampfschiff außer Landes schaffen.⁵

Die Zuhörer fahren erschrocken auseinander und niemand ist bereit, dem armen Schreiber zu helfen, sich der vermeintlichen Herkulesaufgabe anzunehmen, den Juden zu ergreifen und – wie es das Schreiben fordert – auf das nächste Dampfschiff zu eskortieren und nach Dänemark abzuschicken. Die Bedrohung stellt sich als noch existentieller dar, wenn man bedenkt, dass das im Brief erwähnte Kongsberg eines der wichtigen Bergbauzentren Norwegens ist und mit seinen im 17. Jahrhundert eröffneten Silberminen in nicht unbeträchtlichem Maß den norwegischen Staatshaushalt finanziert.⁶ Es geht nicht mehr nur noch um Mandal – nein, das ganze Land ist in Gefahr!

Eine nahezu verwegene gezeichnete Bürgerin wagt schließlich doch zu fragen, was denn das Problem sei: Schließlich bräuchte man den Juden doch nur zu fassen, das Dampfschiff würde im Verlaufe des Tages eintreffen und damit wäre das Problem schon gelöst. Der Ärger des Schreibers trifft sie mit voller Wucht: So einfach sei das nicht. Zum einen besitze der Jude eine unglaubliche körperliche Stärke, schließlich habe ein einziger

4 Schonen (Skåne) ist der südliche Teil Schwedens. Dass norwegische Truppen dort zu finden sind, liegt darin begründet, dass Norwegen von 1814 bis 1905 in einer Union mit Schweden vereint ist.

5 ROSENKILDE: 1849, II–13.

6 TUCHTENHAGEN: 2009, 88–89.

von Ihnen 4000 Philister allein mit einem Kiefernknochen erschlagen. Zum anderen – und hier stellt sich das noch viel größere Problem – müsse man ihn zuvorderst identifizieren. Und niemand in der ganzen Stadt scheint bisher Kontakt zu einem Juden gehabt zu haben, woraufhin der Schreiber verzweifelt ausruft: »Gibt es denn hier niemanden, der weiß, wie ein Jude aussieht?«⁷ Als Antwort erhält er ein vielstimmiges »Nein!« Die Angst dem Unbekannten gegenüber nimmt daraufhin groteske Formen an, der Schreiber vermutet sogar, dass die Furcht vor dem Juden Mensch und Tier aus der Stadt vertreiben könnte. »Hätten wir doch nur Militär vor Ort, mir zittern die Knie und der Angstschweiß bricht mir aus!«,⁸ ist alles, was er voller Verzweiflung noch hervorbringt. Und seine Beteuerungen, sich aus reiner Vaterlandsliebe in den Kampf gegen den übermächtig erscheinenden Gegner zu werfen, klingen weniger wie Mut als vielmehr wie ein Mantra: »Sie sollen bloß nicht glauben, liebe Mitbürger, dass ich Angst habe; nein! He, he! Ich habe keine Furcht, es ist Patriotismus! Ich verachte die Gefahr für mich selbst, aber ich fürchte um das Vaterland!«⁹

Deutlich wird hier, dass die Verbindung aus physischer Abwesenheit und diskursiver Präsenz eine Sphäre des Geheimen bzw. Geheimnisvollen generiert, die dem Juden besondere Kräfte und Charakteristika zuschreibt, welche sich für die Gesellschaft als potenziell gefährlich erweisen. Das Geheimnis ist aber nicht nur durch seine inhaltliche Aufladung wirkmächtig, sondern gleichzeitig auch aufgrund der aus seinem bloßen Vorhandensein erwachsenden Handlungsmuster. Dass die dramatis personae in *Ein Jude in Mandal* um das Geheimnis wissen – es jedoch nicht kennen – und ihr Tun danach ausrichten, zeugt zudem davon, dass die »prinzipielle Wißbarkeit« des Geheimnisses ein wichtiges Kriterium seiner Existenz darstellt.¹⁰

Wie kann es nun aber sein, dass ein einzelner Jude im Jahr 1849 in einer Stadt (oder wie hier auf einer Bühne) solch Schrecken auslösen und – wie sich noch zeigen wird – durch seine bloße Anwesenheit, genauer gesagt eigentlich durch seine Abwesenheit, seine Unauffindbarkeit zu einer Reihe unglaublicher Verwicklungen Anlass geben kann? Welche Geheim-

7 ROSENKILDE: 1849, 15.

8 Ebd.

9 Ebd., 16.

10 JÜTTE: 20II, 20.

nisse birgt einer, der durch seine bloße Existenz scheinbar einen ganzen Staat bedroht? Diese Fragen erscheinen umso interessanter, wenn sie vor dem historischen Hintergrund betrachtet werden, denn Norwegen ist zum Zeitpunkt der Premiere des Theaterstückes 1849 tatsächlich ein Land ganz ohne Juden.

Die ›Judenfrage‹ in der norwegischen Verfassung

Norwegen ist über viele Jahrhunderte kein eigener, souveräner Staat: Seit 1380 gehört es zu Dänemark und wird von dort regiert. Dies ändert sich erst in Folge der Napoleonischen Kriege, in denen Dänemark auf französischer Seite kämpft und daher im Frieden von Kiel (14. Januar 1814) teils erhebliche Zugeständnisse machen muss. Im Zuge dieser territorialen Umgestaltung (Nord-)Europas wird Norwegen dem schwedischen König zugesprochen.¹¹ Die Norweger weigern sich zunächst, diesen Friedensvertrag anzuerkennen und kämpfen für ihre Unabhängigkeit. Eindrucksvollster Beweis dafür ist das in kürzester Zeit erstellte neue Grundgesetz, die Verfassung von Eidsvoll, die bis heute mit nur wenigen Änderungen weiterhin Gültigkeit besitzt. Diese Verfassung ist stark von den Freiheitsrechten ihrer französischen und amerikanischen Vorbilder beeinflusst, verwebt diese mit norwegischen Rechtstraditionen¹² und gilt zum damaligen Zeitpunkt als eine der modernsten und liberalsten Europas, ja sogar der Welt.¹³ Letztlich muss sich Norwegen aber dem militärischen Druck Schwedens beugen und in die Union mit dem Nachbarn einwilligen. Es gelingt jedoch, die Eidsvoll-Verfassung mit nur kosmetischen Anpassungen zu erhalten, was zur Folge hat, dass das norwegische Parlament (*Storting*) mehr Rechte in Anspruch nehmen kann, als jedes andere in Europa: Außen- und Verteidigungspolitik werden in Stockholm bestimmt, für innenpolitische Angelegenheiten ist das *Storting* selbst verantwortlich.¹⁴

11 Dänemark darf Grönland, Island und die Färöer behalten, weil dem dänischen Unterhändler der Beweis gelingt, dass diese Gebiete nie zu Norwegen gehört hätten. Es bekommt zudem Südpommern und Rügen von Schweden und muss Helgoland an die Briten abtreten. (PETRICK: 2002, 115).

12 TUCHTENHAGEN: 2009, 104.

13 SAGMO: 2000, 79–80.

14 PETRICK: 2002, 112.

Erstaunlich an der neuen Verfassung ist – gerade auch im Hinblick auf die oben genannten Vorbilder – wie stark an prominenter Stelle die Religionsfreiheit eingeschränkt wird. Der zweite Paragraph lautet:

§ 2. Den evangelisk-lutterske Religion forbliver Statens offentlige Religion. De Indvaanere, der bekjende sig til den, ere forpligtede til at opdrage sine Børn i samme. Jesuitter og Munkeordener maae ikke taales. Jøder ere fremdeles udelukkede fra Adgang til Riget.

[§ 2 Die evangelisch-lutherische Religion bleibt die offizielle Religion des Staates. Alle Einwohner, die sich dazu bekennen, sind verpflichtet, ihre Kinder in derselben zu erziehen. Jesuiten und Mönchsorden dürfen nicht geduldet werden. Juden ist immer noch der Zugang zum Reich verwehrt.]¹⁵

Die Verfügung, dass die lutherische Kirche als Staatsreligion fungiert, ist ein in den skandinavischen Ländern durchaus üblicher Vorgang mit langer Tradition. Schweden hat diese feste Verbindung zwischen Staat und Kirche erst Anfang 2000 aufgehoben, Norwegen nach langwierigen Diskussionen im Mai 2012, in Dänemark besteht die Union zwischen Staat und Kirche weiterhin fort. Das Verbot jüdischer Präsenz im Land hingegen steht im scharfen Kontrast zur Politik der Nachbarländer. In Dänemark erlangen die Juden 1814 das nahezu volle Bürgerrecht, nachdem bereits seit den 1790er-Jahren eine schrittweise Ausweitung der Rechte begonnen hat.¹⁶ Im benachbarten Schweden erhalten die ansässigen Juden zwar erst 1870 die uneingeschränkten Staatsbürgerrechte, doch zumindest haben sie dort bereits seit 1778/79 uneingeschränktes Wohn- und Arbeitsrecht.¹⁷ In Norwegen erfolgt hingegen die Institutionalisierung des Aufenthaltsverbotes für Juden, das zudem streng befolgt wird.

Die Hintergründe für die Einführung des ›Judenparagrafen‹ sind unterschiedlich interpretiert worden. Einige Forscher gehen davon aus, dass es sich zuvorderst um ein Versehen oder eine Zufälligkeit handelt.¹⁸ Sie argumentieren, dass damit lediglich die Forderung nach einem Geleitbrief für Juden aufrechterhalten werden sollte.¹⁹ Andere wiederum betonen,

15 »Constitution for Kongeriget Norge«: 201 [1814].

16 BLÜDNIKOW u. JØRGENSEN: 1984, 76–81.

17 HAXEN: 2001, 497.

18 MENDELSON: 1969, 42–49; HARKET: 2009, 207–208.

19 1687 erlässt der dänisch-norwegische König Christian V. ein Gesetz, das bis 1814 Gültigkeit besitzt und den Zugang jüdischer Händler nach Norwegen regelt. Juden dürfen demzufolge nur mit Geleitbrief nach Norwegen einreisen. Für den Fall, dass dieser nicht vorgewiesen werden kann, werden empfindliche Geldstrafen verhängt.

dass es sich gerade vor dem Hintergrund der Entwicklung im übrigen Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts kaum um ein Versehen oder einen ›Arbeitsunfall‹ gehandelt haben könne. Vielmehr sei der norwegische Sonderweg so eklatant sichtbar, dass ein Bruch mit den europäischen Entwicklungen wissentlich gestaltet wird.²⁰

Nachvollziehen lässt sich, dass es in den Beratungen zur Eidsvoll-Verfassung eine Vielzahl unterschiedlicher Standpunkte gibt. Zu den Verfechtern einer absoluten Religionsfreiheit gehören beispielsweise Vertreter der Kirche, Gegner befürchten vor allem wirtschaftliche Nachteile durch jüdische Einwanderung, wieder andere wollen den Zuzug strengen Regeln unterwerfen und so beispielsweise nur wohlhabenden und gebildeten Juden Zugang nach Norwegen verschaffen. Argumente, die mit Blick auf heutige Debatten über Bedingungen bzw. Beschränkungen von Zuwanderung nicht unbekannt anmuten. Deutlich wird, dass der ›Judenfrage‹ keineswegs ausschließlich religiöse Motive zugrunde liegen. Aus den Berichten über die Konstitutionsverhandlungen geht hervor, dass vor allem sozial begründete Vorurteile und Furcht vor ökonomischen Nachteilen als ausschlaggebende Argumente in der Debatte angeführt werden. Die Angst bleibt, dass die Einwanderer die unsichere Lage in Folge des Krieges und der britischen Handelsblockade dazu nutzen könnten, großen wirtschaftlichen Einfluss zu gewinnen.²¹ Rosenkilde greift dies in seinem Drama auf: Nicht gerade diskret spielt der eingangs erwähnte Brief des königlichen Beamten eben auf die ökonomischen und nicht die religiösen Aspekte an, indem es besonders Händler sind, die der geheimnisvolle Unbekannte in Angst und Schrecken versetzt. Hier zeigt sich, dass das Geheimnisvolle nicht nur in der Unbekanntheit der Juden seinen Ausgang nimmt – es etabliert sich vielmehr auch auf der Folie seines für die dramatischen Charaktere nicht erklärbaren professionellen Erfolgs.

Der erste Verfassungsentwurf enthält den ›Judenparagrafen‹ überraschenderweise nicht, erst auf Drängen des Prinzregenten Christian Frederik findet dieser Abschnitt seinen Weg in die letztlich gültige Verfassung.²² Nun bewirkt dieser Paragraph keineswegs einen großen Aufschrei oder jüdischen Exitus aus Norwegen. Ganz im Gegenteil passiert zunächst gar nichts, denn es gibt auch vorher keine Juden in diesem Teil

20 SKORGEN: 2010, 57.

21 MENDELSON: 1969, 48–49.

22 Ebd., 42–49.

Nordeuropas. Abgesehen von der Bitte um die Ausstellung eines Geleitbriefes, die zwei Juden zur Mitte des 17. Jahrhunderts an den dänischen König richten und der Erwähnung eines jüdischen Händlers in Trondheim im Jahr 1690 ist über jüdische Ansiedlungen in Norwegen während des 17. und 18. Jahrhunderts praktisch nichts bekannt. Die Tatsache, dass es in Norwegen zum Zeitpunkt der Ausarbeitung der neuen Verfassung gar keine Juden gibt, erweitert die Diskussionen um den Paragraph 2 um eine zusätzliche Komponente. Hier wird etwas verboten, das es gar nicht gibt, ein Unbekanntes dadurch als solches bekannt gemacht und auf diese Weise als Geheimnis etabliert.

Wie im Drama *Ein Jude in Mandal* passiert es allerdings nach 1814 immer wieder, dass Juden – meist ohne Kenntnis des geltenden Gesetzes – nach Norwegen kommen, was sich als folgenreich für die Betroffenen darstellt, da der unerlaubte Aufenthalt mit Gefängnis und Bußgeldern bestraft wird.²³ Das augenfälligste Beispiel für die strikte Einhaltung des Einreiseverbots für Juden ereignet sich im Dezember 1817, als ein Schiff vor der Küste Norwegens havariert und sich unter den Gestrandeten auch ein polnischer Jude befindet. Dieser wird umgehend und unter Polizeiaufsicht zunächst nach Bergen, dann nach Christiania und schließlich ins schwedische Göteborg abtransportiert.

Nur ein gefangener Jude ist ein guter Jude

Ein Land – keine Juden. Vor diesem geschichtlichen Hintergrund erscheinen das Bedrohliche und Geheimnisvolle des vermeintlichen Eindringlings in Rosenkildes Vaudeville und die grotesken Ängste und Übertreibungen der handelnden Charaktere in einem neuen Licht. Die Bewohner Mandals stehen im Drama nun vor der Frage, wie man den Juden außer Landes bringen soll, wenn man noch nie einen gesehen hat. Anders gefragt: Wie soll man ein Geheimnis verraten, das man nicht kennt – von dem man nur weiß, dass es existiert?

Die vermeintliche Lösung tritt in der Person des Studenten Hermann Vold auf, der zur allgemeinen Erleichterung etwas Licht ins Dunkel bringen kann, denn er hat den gesuchten Juden offenbar gesehen. Dass er ihn nicht gleich ergriffen hat, wird ihm als unpatriotisch ausgelegt, nichtsdestotrotz kann er wenigstens eine Art Phantombild liefern, eine Beschreibung

²³ Ders.: 1992, 16.

des Unbekannten: »Er ist ähnlich groß wie ich, langer Bart, grüne Brille. Ansonsten sieht er aus wie jeder andere auch.«²⁴ So überrascht es kaum, dass zur Mitte des Dramas die Bevölkerung anhand dieser Beschreibung den Juden ergreifen kann und Böhme an der Spitze des Zuges sich voller Stolz und Erleichterung auf den Weg zu seinem Freund Gnaverud macht. Dieser sieht den Zug von ferne kommen und vermutet, dass der Fremde nun endlich aufgespürt sei, sähe es allerdings lieber, dass sein Haus verschont bliebe. »Hol mich der Teufel, so einen will ich nicht einmal mit einem Feuerhaken berühren!«²⁵ Als sich der Zug mit dem gefangenen Juden dem Haus Gnaveruds nähert, betrachtet der dort einquartierte dänische Gast Ugeløse das Spektakel, wendet sich an den Hausherren und fragt ungläubig: »Geht man hierzulande auf die Jagd nach Juden, wie nach Wölfen oder Bären?«²⁶ Scheinbar mit den Verhältnissen in Norwegen nicht vertraut, muss er sich erklären lassen, dass, sobald ein Jude ergriffen werde, man ihn schleunigst außer Landes zu schaffen habe. Der dänische Gast merkt daraufhin süffisant an, dass unter diesen Umständen Juden wohl zu einem Hauptexportartikel Norwegens avancierten.

Hier thematisiert Rosenkilde den Gegensatz zwischen beiden Ländern hinsichtlich der Frage der rechtlichen Stellung der Juden recht offensiv: Der aufgeklärte Däne steht als Symbol für einen Staat, dem die Integration der jüdischen Minderheit, deren rechtliche Gleichstellung und Assimilation an die Mehrheitsgesellschaft gelungen scheint. Dem norwegischen Publikum wird gleichzeitig die eigene Rückständigkeit sowie die Verhaftung in überkommenden und lächerlich anmutenden Juden-(Angst-)Bildern vor Augen geführt. Aber Ugeløse, der gute Däne, ist dann doch kein Heiliger. Zwar hat er keine Einwände gegen Juden, jedoch, wie sich herausstellt, gegen Norweger. Hier kennt seine Toleranz merkliche Grenzen – zumindest, sobald es um seine Tochter Emilie geht. Diese hat sich in eben jenen norwegischen Studenten Vold verliebt, der, wie oben geschildert, den Juden gesehen und beschrieben hat. Ein mittelloser Student, noch dazu Norweger, ist aus Sicht Ugeløses nun wirklich keine Partie für eine dänische Bürgerschönheit.

Schließlich betritt der lang gesuchte und endlich gefasste Jude erstmals die Bühne. Deutlich erkennbar entspricht das von Vold gezeichnete

24 ROSENKILDE: 1849, 22.

25 Ebd., 79.

26 Ebd., 78.

Phantombild der Wahrheit. Ein Mann mit langem Bart und grüner Brille. In einer Art Festzug feiern die Bürger sich selbst und besingen stolz ihre Heldentat: Mandal wird es in die Zeitung schaffen, als letztes Bollwerk gegen den Feind; Land auf und Land ab wird dieser Triumph von Mund zu Mund gehen. »Heiden und Mohammedanern, ja selbst Juden trotzen wir!«²⁷ Besonders Bøhme, der eingangs so ängstliche Schreiber, brüstet sich mit seinem Kampfesmut und wird von seinen Mitstreitern in den höchsten Tönen gelobt: Er besingt, wie er »tapfer standgehalten« und »wie ein Löwe Tod und Blut getrotzt« habe²⁸ und verspricht seinen Helfern, ihren Einsatz den königlichen Beamten detailliert zu schildern. Ganz gegensätzlich wird der gefangene Jude gezeichnet, sein erster Satz lautet: »Sey barmherzig – lass mich laufen – Ich lasse mich sogleich auch taufen!«²⁹ Die euphorisierten BürgerInnen verbieten ihm das Wort, mahnen sich gegenseitig zur Wachsamkeit dem Gefangenen gegenüber und bedrängen ihn so lange, bis er vorn an der Bühnenkante zum Stehen kommt. Er bittet immer wieder um Erbarmen und Nachsicht (»Ohne Rettung hier ich stehe – Gnade, Gnade! hört, ich flehe!«³⁰) und zetert sich über die Bühne. Besonders auffällig bedient er sich durchweg einer Sondersprache, die aus einer Mischung aus teils falschem Norwegisch und Deutsch besteht und eine Art Pseudo-Jiddisch darstellen soll, dabei aber von allen offensichtlich verstanden wird. Lediglich der dänische Gast hat Mitleid mit dem »armen Juden, den sie außer Landes treiben wollen«³¹ und nähert sich, um sich mit ihm unter Zuhilfenahme seines (rudimentären) deutschen Wortschatzes zu verständigen. Glücklicherweise stellt sich heraus, dass der Jude ausreichend Norwegisch spricht und so kann er Ugeløse – Ahasverus lässt grüßen³² – von seinen langen Reisen und seiner ständigen Flucht berichten.

27 Ebd., 78–79.

28 Ebd., 80.

29 Ebd. (Im Original verwendet der Autor für die Figur hier eine Sprachmischung aus Deutsch und Norwegisch: »Sey barmherzig – lad mig løbe – Jeg skal strax mid lade døbe.«)

30 Ebd., 81. (Hier handelt es sich um das Original und keine Übersetzung, Rosenkilde lässt die jüdische Figur an dieser Stelle nur Deutsch sprechen.)

31 Ebd., 83.

32 Der Mythos vom Ewigen Juden Ahasverus hat vielfältige Ausformungen erfahren. Der Legende nach verwehrt ein Jerusalemer Schuhmacher Jesus auf seinem Kreuzweg eine Ruhepause auf seiner Türschwelle. Daraufhin wird er verflucht, bis ans Ende der Zeit ruhelos durch die Welt zu wandern. Diese Legende ist in Literatur und Kunst häufig

Ich sage Ihnen, mein Herr – ich kam hierher in rasender Geschwindigkeit. Ich war im Frühjahr in Paris – in Geschäften – da kam die schreckliche Revolution – ich musste Hals über Kopf flüchten – aber die Revolution rannte mir hinterher. – Wohin ich auch kam – war Revolution. Ich war in Berlin – Revolution! – ich kam nach Wien – Revolution! Und als ich dann wieder zurück nach Berlin floh, so war dort sowohl Revolution als auch Cholera – stellen Sie sich vor! Es nützte nichts, wohin ich auch floh. Wo ich ging und wo ich stand – hatte ich die Revolution unter dem einen Arm und die Cholera unter dem anderen. [...] Na – dann hörte ich in Travemünde, dass das norwegische *Storting* die Juden eingeladen hatte, ins Land zu kommen. Ich war sehr erfreut und reiste sofort hierher. Man hatte mir auch versichert, dass es hier überhaupt keine Revolution gäbe. Na – dann kam ich nach Christiania. Denken Sie sich nun mein großes Erstaunen – ich wollte natürlich die Sehenswürdigkeiten der Stadt betrachten – ich ging zum Parlamentsgebäude hinauf, und – Gott strafe mich, weil ich lebe – ich, Israel Levi, stand auf der Galerie als die Juden [bei der Abstimmung] durchfielen. Sie können sich mein Entsetzen vorstellen. Na – dann wollte ich nach Schweden fliehen, nahm aber den falschen Weg, – und so kam ich nach Mandal.³³

Die Verortung des Juden im Ahasverus-Narrativ erfährt hier eine ironische Brechung. Die vermeintliche Einladung des norwegischen Parlaments an die Juden, sich im Norden niederzulassen, spielt auf eindeutige Weise auf die langjährigen Auseinandersetzungen um die Abschaffung des ›Judenparagraphen‹ an. Auf diese Weise werden zudem die so friedlich anmutenden Verhältnisse in Norwegen als trügerisch identifiziert.

Gegenstand der Auseinandersetzung geworden. Zur Ahasverus-Figur in der dänischen Literatur siehe: BRØNDSTED: 2007, 18–25. Einen allgemein gehaltenen Überblick zum Ahasverus-Mythos, dessen Ursprüngen und unterschiedlichen Ausformungen bietet beispielsweise: HALBACH: 2009, 19–43.

33 ROSENKILDE: 1849, 84–85. Meine Übersetzung kann die deutschen Elemente der jüdischen Sondersprache sowie die orthographischen und grammatikalischen Umstellungen des Norwegischen nicht wiedergeben. Daher möchte ich an dieser Stelle das Original ausnahmsweise mitzitieren: »Jeg skal sige Dem, min Herr – ich kam hertil i en saa giselig Geschwindigkeit. Ich war in Frühjahr in Paris – in Geschäfte – so kam den forskrækkelige Revolution – jeg maatte flichte over Hals og Hode – men Revolutionen rendte s'gu efter mig. Hvor jeg kom hen – var Revolution. Ich war in Berlin – Revolution! – ich kam nach Wien – Revolution! Och da jeg so flichtede tilbage til Berlin igjen, so war der baade Revolution og Cholera morbus – nu kan De tænke Dem. Det nyttede ikke hvor jeg flichtede hen. Hvor jeg gik und hvor jeg stod – havde jeg Revolutionen under den ene Arm, och Cholera morbus under den anden. [...] Na – so heerte jeg i Traverminde, at det norske Sturthing hade inviteret Jederne til at komme ind i Landet. Jeg blev so fernøiet, und so reste jeg strax hertil. Man hade mig forsikkret, at der slet ikke var Revolution her. Na – jeg kom til Christiania. Tænk Dem nu min sture Ferbauselse – jeg skulde naturligviis betragte Biens Merkværdigheder – jeg gick op paa Sturthinget, und – Gott strafe mich, dersom jeg liver – jeg, Israel Levi, stod paa Galleriet dengang Jederne dumpede igjennem. De kan tænke Dem min Forskrækkelse. Na – jeg vilde flichte til Sverrig, men saa tog jeg Feil af Veien, – und so kom jeg til Mandal.«

Das Ausbleiben der Revolution bedeutet somit den Verzicht, aufgeklärten Entwicklungen in Fragen der rechtlichen Stellung der Juden Raum zu geben. So muss auch die letzte Flucht misslingen, denn Mandal ist, wie sich herausstellt, kein sicherer Ort – im Gegenteil: Das Dampfschiff für die Abschiebung nach Dänemark hat bereits festgemacht und so kann der vermeintlich gefährliche und unliebsame Eindringling ohne viel Federlesen auf das Boot verfrachtet und nach Kopenhagen verschifft werden. Mandal und seine BewohnerInnen, und mit ihnen scheinbar ganz Norwegen, können wieder ruhig schlafen. Der Bevölkerung in Rosenkildes Schauspiel gelingt es also – dank der Beschreibung Volds – den Gesuchten zu fassen. Die äußerlichen als auch charakterlichen Zeichnungen des Juden sowie seine anderssprachlich gefärbten Berichte über Flucht und Vertreibung erscheinen dabei (ungewohnt) vertraut. Ein Blick auf die zeitgenössische Theaterpraxis kann helfen, die Strategien der Sichtbarmachung, derer Rosenkilde sich bedient, um das (Un-)Bekannte zu bebildern und so das Geheimnis verhandelbar zu machen, nachzuvollziehen.

Das Theater als Bildermacher des Geheimen

In einem Land, in dem es keine Juden gibt und geben darf, kann das Theater offensichtlich auf bekannte Bilder jüdischer Figuren zurückgreifen. Denn es ist eine Grundvoraussetzung für den Erfolg, dass sich die Bühne nur solcher spezifisch jüdisch konnotierter Zeichen bedient, die für die LeserInnen und ZuschauerInnen erkenn- und verstehbar sind. Vorstellungen von und über Juden, das zeigt sich hier, sind unabhängig von deren ›realer‹ Existenz gesellschaftlich virulent. Rosenkilde bedient sich einer langen Bühnentradition von Judendarstellungen, die sich aufgrund der besonderen Ästhetik des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert immer mehr zu verfestigen scheint. Ich meine hier die Ästhetik des Rollenfachs: Wer seinerzeit Dramen verfasst, – das gilt auch für Rosenkilde – schreibt sie in der Regel für die Bühne. Um aufgeführt zu werden, ist es für einen Autoren wichtig, die Spielbarkeit seiner Stücke zu gewährleisten, also beispielsweise die Handlungsorte so zu wählen, dass sie mit den technischen Gegebenheiten des Theaters auf der Bühne umzusetzen sind. Vor allem aber muss er den Personenapparat auf eine Weise gestalten, welche die schauspielerischen Möglichkeiten und Besonderheiten des Ensembles aufnimmt. Gezielt werden Schauspielerinnen und Schauspieler für bestimmte professionelle Disziplinen, bestimmte Fächer, eingestellt

und dementsprechend bezahlt. Neben den unveränderlichen ›Grundfächern‹ – zu diesen zählen im 19. Jahrhundert Helden und Liebhaber und ihre Entsprechungen im weiblichen Personal³⁴ – gibt es eine relativ feste Größe an Rollenfächern, die je nach Bedarf und Zeitgeschmack unterteilt und ergänzt werden können: Beispielsweise Väter und Mütter,³⁵ Offiziere, Tyrannen oder Dienstmädchen.³⁶ Jüdische Figuren fallen – von wenigen Ausnahmen wie z.B. Lessings *Nathan* abgesehen – zumeist in das Fach des Chargen.³⁷

Das Rollenfachsystem hinterlässt deutliche Spuren – auf der Bühne wie im Drama. Die Fächer haben bestimmte Konnotationen und übernehmen unterschiedliche dramaturgische Funktionen. Helden und Liebhaberinnen, Chargen und Väter sind in dieser Lesart keine Erfindungen der Autoren, vielmehr Material, das diese auf eine bestimmte Weise ausformen. Im Hinblick auf die Frage nach der Funktion der Bühnenjuden ist daher das Rollenfachsystem von enormer Bedeutung, bietet sich doch hier ein Schlüssel, der es erlaubt, die Figuren hinsichtlich ihrer spezifischen Semantik und Ästhetik zu analysieren und ihre Funktion innerhalb der Bedeutungssysteme Theater und Drama überhaupt erst aufzuspüren und zu bestimmen. Gerade bezüglich der Frage nach der Visualisierung des Unbekannten in *Ein Jude in Mandal* spielt das Rollenfachsystem mit seinen festen Charakteren und Darstellungskonventionen eine wichtige Rolle, denn so wird deutlich, dass Rosenkilde sich des bekannten und erprobten Systems und der spezifischen Bilder, die das Theater für die Darstellung jüdischer Charaktere gefunden hat, bedienen kann: Augenfälligste Zeichen dieser Tradition sind dabei der Bart, die Sprache und die körperliche Verfasstheit.

Rosenkilde schreibt sich damit in eine vertraute Traditionslinie ein: Seit dem 18. Jahrhundert sind es zuvorderst Bärte und Perücken, welche die jüdischen Figuren kennzeichnen. Diese Utensilien spielen für die Darstellung von Juden auf der Bühne eine eminent wichtige Rolle, kaum

34 DOERRY: 1926, II.

35 Auffällig ist, dass Vaterfiguren viel verbreiteter sind als Mutterfiguren, was sich auch in der ungleich größeren Differenzierung des Fachs des Vaters widerspiegelt: »edle und ernsthafte Väter, polternde Alte, zärtliche, launige Väter [...] bürgerliche Väter, drollige Hausväter usw.« (Ebd.).

36 Ausführlicher zur Gestaltung des Rollenfachsystems im 18. Jahrhundert: DIEBOLD: 1926.

37 NEUBAUER: 1994, 37.

andere Requisiten – vielleicht noch die Hüte – sind für das Bild des Bühnenjuden von größerer Bedeutung. *Ein Jude in Mandal* zeigt, dass die Kraft und Macht ›jüdischer‹ Bärte für das Theater eine ungeheure Strahlkraft zu besitzen scheint – offensichtlich unabhängig von der tatsächlichen Präsenz von Juden im ›wirklichen Leben‹. Auf die sondersprachliche Färbung, das zweite wichtige Kennzeichen, habe ich bereits weiter oben hingewiesen. Und ruft man sich die Szene in *Ein Jude in Mandal* vor Augen, in der die Dorfbevölkerung die Gefangennahme des Juden feiert und all die vermeintlich wackeren Kämpfer ihn auf der Bühne festhalten und bedrängen, fällt neben der äußeren Zeichnung auch die pointierte körperliche Schilderung auf, die dem gängigen Theaterbild des körperlich Schwachen und beständig Klagenden vollkommen entspricht.

Die Frage bleibt, wie diese jüdischen Bilder ihren Weg auf die Bühne in Christiania finden und warum sie dort verstanden werden können, also auf welche Weise sich die jüdische Rollenfachtradition in Norwegen etabliert. Ein Blick auf die Theatergeschichte des Landes erscheint hier sinnvoll: Aufgrund der langen Zugehörigkeit zu Dänemark ist das norwegische Theater stark von seinem Nachbarn geprägt. Anders als die Hauptstädte Kopenhagen und Stockholm verfügt Christiania lange Jahre nur unregelmäßig über ein festes Theaterensemble, immer wieder gibt es Bemühungen von privater Seite, eine stehende Bühne zu errichten – mal mit mehr, mal mit weniger Erfolg.³⁸ Im Unterschied zu den Nachbarländern werden diese Unternehmungen vom Staat keineswegs gefördert, das norwegische Nationaltheater eröffnet erst 1899.³⁹ Trotzdem findet auch vorher eine theatrale Versorgung der Bevölkerung statt, vorwiegend durch dänische Schauspieltruppen oder Gastspiele des berühmten *Königlichen Theaters* in Kopenhagen. Diese prägen die ästhetischen und dramaturgischen Paradigma in Norwegen über lange Zeit. Die Aufführungen finden zumeist sogar auf Dänisch statt, da es schlicht keine norwegischen Schauspieler gibt, und auch Adolph Rosenkilde, der Autor von *Ein Jude in Mandal*, ist kein Norweger. Geboren in Kopenhagen, arbeitet er eine Zeitlang als Schauspieler am *Königlichen Theater*, bevor er nach Christi-

38 MARKER u. MARKER: 1996, 132–137.

39 Das *Christiania Theater*, in dem *En Jøde i Mandal* aufgeführt wird, gilt bis 1899 als die führende Szene der Hauptstadt. Mit der Errichtung des Nationaltheaters 1899 verliert sie ihre Bedeutung und wird abgerissen (RØNNEBERG: 1949, II–14).

ania übersiedelt.⁴⁰ So verwundert es kaum, dass Rosenkilde die tradierten Charakteristika zunächst nahezu unverändert übernimmt.

Rosenkildes Zeichnung des *Juden in Mandal* ist somit nicht seine eigene Erfindung, vielmehr schreibt er sich deutlich in eine dänische Tradition ein, die auch in Norwegen bekannt ist. Denn das dänische Theater fungiert als Orientierungspunkt in ästhetischen Fragen. Vor allem ist hier Ludvig Holberg zu erwähnen, der 1722 mit seinen Komödien in der Landessprache die dänische Bühne aus der Taufe hebt und beispielsweise der Literaturwissenschaftlerin Angelika Bamberger als »bedeutendster Komödienschreiber der Aufklärung« gilt.⁴¹ In Dänemark avanciert er bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zum meistgespielten Autoren und auch heute noch gehören seine Stücke zum kulturellen Kanon. Da er in Bergen geboren ist, wird Holberg zur Mitte des 19. Jahrhunderts als Norweger (wieder-)entdeckt und seine Schauspiele, in denen etliche Juden auftreten, werden vielfältig rezipiert. Rosenkildes Judenfigur entspricht äußerlich und sprachlich den gut 120 Jahre älteren Holbergschen Vorbildern bis ins Detail; sein Vaudeville bedient sich auf diese Weise am reichhaltigen Bildervorrat des dänischen Theaters und schreibt diesen zunächst fort. Aber das Drama – und damit auch die Darstellung des Juden – hält noch eine unerwartete Wendung bereit.

Falschspieler

Denn es stellt sich heraus, dass der Jude gar kein Jude ist, das Geheimnis ein Bluff und dessen Träger eine gewitzter Bürger. Hermann Vold, jener eingangs erwähnte Student, nach dessen Beschreibung es gelingt, den vermeintlichen Juden zu fassen, steckt selbst hinter der Maskerade. Er war es auch, der den anfangs zitierten Brief aufgesetzt, der das vermeintliche Geheimnis in die Welt getragen hat. Aber wozu? Wie so oft sind es das Geld und die Liebe: Vold bedient sich des jüdischen Geheimnisses, um »zwangsverschifft« zu werden. Er hat sich beim Kaufmann Gnaverud

40 Rosenkildes Weg führt früh ans Theater – sein Vater ist eine der wichtigsten Kräfte des *Königlichen Theaters* in Kopenhagen. Der ständige Vergleich mit ihm veranlasst Rosenkilde nach Christiania zu gehen, wo er als Schauspieler wertvolle Erfahrungen sammelt (HANSEN: 1892, 431–432). Später kehrt er nach Dänemark zurück und wirkt als äußerst erfolgreicher und gefeierter Komiker an seiner ursprünglichen Wirkungsstätte. (Ders.: 1896, 144–149).

41 BAMBERGER: 1983, I.

verschuldet und scheint zunächst nicht in der Lage, den Betrag fristgerecht zurückzuzahlen. Genretypisch erwartet ihn zwar eine große Erbschaft in Kopenhagen, aber für diese müsste er in die dänische Hauptstadt reisen. Gnaverud glaubt dem Studenten nicht und lässt aus Angst vor dessen Flucht Volds Pass in Beschlag nehmen. Eine legale Ausreise ist daher unmöglich. Darüber hinaus – und der viel wichtigere Grund, das Schiff zu erreichen – befindet sich die geliebte Emilie, Ugeløses Tochter, auf dem Dampfer nach Kopenhagen. Zusammen mit ihr will er – das Verbot des Vaters ignorierend – in der dänischen Hauptstadt glücklich werden. Vold macht sich als Verkleideter, als Falschspieler die Kraft des Unbekannten zu Nutze und spielt mit den Ängsten und Vorurteilen der Kleinbürgerstadt, um einen persönlichen Vorteil zu erringen. Auf diese Weise ist der Jude in Rosenkildes Drama ein doppelt Verkleideter, der das Geheimnis sowohl produziert als es schließlich auch trägt und damit jene eingangs beschriebene Mischung aus Faszination und Schrecken auslöst.

Dass der Jude gar kein echter Jude ist, er dennoch (oder gerade deswegen?) eine tiefgreifende Beunruhigung verbreiten kann, macht ihn umso gefährlicher. Auf der Folie des Fremden, des Exotischen, der in die Provinzialität der norwegischen Küstenlandschaft eindringt und eine wahre Hysterie auslöst, erscheint der norwegische Sonderweg umso absurder. Die Inszenierung von Fremdheit in Rosenkildes Drama geht dabei nicht einfach in Inhalten und Stoffen von historischem und exotischem Interesse auf, die Bühne wird hier – anders als im europäischen Theater seit Beginn des 19. Jahrhunderts – kein Umschlagplatz von Bildern, der vornehmlich dazu dient, die Schaulust des bürgerlichen Publikums zu befriedigen.⁴² Vielmehr fungiert der Falschspieler bei Rosenkilde als Vehikel, das die offensichtlich stark ausgeprägten Ängste der Bevölkerung sichtbar macht. Die (Ver-)Kleidung des Studenten Vold mag zwar unecht sein, die (Angst-)Bilder, die er evoziert, sind es nicht – diese bleiben über die Demaskierung hinaus bestehen und können nicht abgeschoben werden. Sie stellen Fragen nach Bedingungen gesellschaftlicher Teilhabe und scheinen durch ihre Wirkmächtigkeit die vermeintliche Homogenität der Gesellschaft zumindest in Frage zu stellen.

Rosenkilde weist seiner Titelfigur damit auch eine Funktion in der zeitgenössischen politischen Debatte zu. Denn der norwegische ›Judenparaphrase‹ ist nicht unumstritten und führt über viele Jahre hinweg zu

42 BAYERDÖRFER: 2007, 313.

immer wieder heftig aufflammenden Diskussionen. Einer der prominentesten Streiter in diesem Zusammenhang ist Henrik Wergeland, der sich auf vielfältige Weise für die Abschaffung des Einreiseverbots für Juden einsetzt. Durch Zeitungsartikel, Gedichtzyklen, Gesetzesvorschläge und Pamphlete versucht er über viele Jahre, eine Verfassungsänderung herbeizuführen, scheitert aber vier Mal.⁴³ 1851 wird der Paragraph 2 schließlich geändert, was zu großen Teilen als Verdienst Wergelands gilt, auch wenn er es selber nicht mehr miterlebt. Sein Name bleibt mit dem Kampf um die rechtliche Stellung der Juden in Norwegen untrennbar verbunden. Kurz nach Bekanntwerden seines Todes 1845 beginnen bezeichnenderweise die schwedischen Juden, Geld für ein Denkmal zu sammeln, das zunächst in Schweden hergestellt, dann aber im Juli 1848 in Christiania auf dem Grab des Dichters errichtet wird. Zu diesem Anlass dürfen ausnahmsweise drei Juden aus dem Nachbarland, ausgestattet mit einem Geleitbrief, in die norwegische Hauptstadt legal einreisen.⁴⁴

Aber auch Rosenkildes Drama ist ein wichtiger literarischer Beitrag, der bisher kaum Beachtung gefunden hat. Nicht umsonst positioniert Rosenkilde sein Theaterstück genau zu einem Zeitpunkt, an dem heftige Debatten über die ›Judenfrage‹ den öffentlichen Diskurs prägen,⁴⁵ er positioniert sich als Fürsprecher der Abschaffung des ›Judenparagraphen‹, indem er mit seinem Drama zum einen die Unsinnigkeit des Verbots zeigt, gleichzeitig aber auch auf die Rückständigkeit Norwegens in dieser Frage anspielt. Auf diese Weise setzt er das Theater als politisches Instrument in einem zentralen gesellschaftlichen Diskurs ein. Dabei bedient er sich deutlich erkennbar tradierter (Theater-)Bilder des Jüdischen, die er jedoch immer wieder durchlässig macht. Denn durch die Kumulation von Klischees und deren schlussendlicher Auflösung als geschickte Verkleidung gelingt es Rosenkilde auch, das Konstruierte in der bekannten Darstellung

43 Dieser Prozess erstreckt sich über einen langen Zeitraum, das die Verfassung nur vom *Storting* geändert werden kann, das lediglich alle drei Jahre zusammentritt. Oskar Mendelsohn schildert in seiner ausführlichen Geschichte der norwegischen Juden eingehend Wergelands politische Motive, seine Vorgehensweisen, die unterschiedlichen Anläufe, den Judenparagraphen aus der Verfassung zu entfernen sowie die Reaktionen der Befürworter und Gegner (MENDELSON: 1969, 61–84). Katharina Bock hat dargelegt, wie es Wergeland mit Hilfe seiner Gedichtzyklen *Jøden* [Der Jude] und *Jødinden* [Die Jüdin] gelingt, auch das literarische Feld in der politischen Auseinandersetzung fruchtbar zu machen (BOCK: 2011).

44 MENDELSON: 1969, 196–201.

45 Ebd., 240–247.

des jüdischen Rollenfaches deutlich zu machen. Er rückt so die spezifischen Zeichen der Judendarstellung in den Mittelpunkt und macht sie dabei als solche sichtbar. Auf diese Weise bietet Ein Jude in Mandal die Möglichkeit, der Frage nach spezifischen Strategien der Sichtbarmachungen jüdischer Figuren nachzugehen, diese erkennbar zu machen und im Zuge der Demaskierung der Titelfigur zumindest teilweise zu dekonstruieren. Die Bühne verfügt, wie ich dargelegt habe, über die Möglichkeiten, eine abwesende Figur zu erzählen und zu bebildern, die doch auf gewisse Art bekannt sein muss, um wie eingangs beschrieben Faszination und Schrecken zu verbreiten. Die Geschichte des verkleideten Studenten unterstreicht die prominente Stellung des Theaters im Prozess der Verhandlung gesellschaftlicher Normen und Wertvorstellungen und verdeutlicht darüber hinaus, dass der Jude auch nach seiner Demaskierung anwesend bleibt.

(Un-)Sichtbarmachungen – Wer ist wer?

Wie es sich für ein Vaudeville gehört, erfolgt zum Ende scheinbar die Erlösung der kleinstädtischen Ausnahmesituation. Aufs Schiff verfrachtet, lässt Vold per Boten mitteilen, dass er seiner Geliebten wegen die Verkleidung gewählt habe und nur unter der Bedingung zur Umkehr bereit sei, dass Ugeløse der Verbindung beider zustimme – sonst würden sie auf Nimmerwiedersehen nach Amerika verschwinden. So muss der aufgeklärte Däne der Heirat seiner Tochter mit einem Norweger zustimmen, Gnaverud ungläubig feststellen, dass sein Schuldner es auch ohne Pass geschafft hat, ihn zu narren und Bøhme traurig eingestehen, dass seine Heldentat gar keine war. So können schließlich der Student – dem attestiert wird, er sei als Jude »superb«⁴⁶ gewesen – und Emilie vom Schiff zurückkehren und die allgemeine Versöhnung feiern. Beide sind wohlauf und Vold beeilt sich zu versichern, dass auch in religiöser Hinsicht durch seine Maskerade keine schwerwiegenden Folgen zu befürchten seien:

Liebster, bester Herr Ugeløse! [...] Um Emilie große Unannehmlichkeiten zu ersparen, beschloss ich, dass wir beide nach Dänemark reisen sollten, um zunächst die Einwilligung Ihrer Frau – und später dann die Ihrige zu erhalten. Aber Herr Gnaverud legte mir so schreckliche Hindernisse in den Weg – er hätte mich fast katholisch im Kopf gemacht, da beschloss ich, für kurze Zeit,

46 ROSENKILDE: 1849, 100.

zum mosaischen Glauben überzuwechseln, aber nun bin ich wieder in die Mutterkirche zurückgekehrt.⁴⁷

Das liebesbedingte Religions-Hopping ist beendet, der protestantische (wenn auch norwegische) Schwiegersohn wird akzeptiert. Auch die sonstigen Zeichen seiner Posse hat er abgelegt: kein Bart ist zu sehen, keine sondersprachlichen Eigenheiten mehr zu hören – Vold ist wieder ganz Vold. So wie er vorher ganz Jude war. Aber eine latente Unruhe bleibt. Kann man ihm trauen? Wer steckt hinter welcher (Ver-)Kleidung?

Ein Jude in Mandal zeigt somit einerseits, dass (Theater-)Bilder des Juden unabhängig von der physischen Anwesenheit einer jüdischen Minderheit virulent sind und diskursiv verhandelt werden. Die Abwesenheit des Juden erscheint in diesem Drama vielmehr als Voraussetzung seiner geheimnisvollen Präsenz und etabliert das Theater als einen Imaginationsraum, der scheinbar Geheimes und vermeintlich Bekanntes zusammenführt. Andererseits werden durch die finale Demaskierung diese bekannten Zeichen als möglicherweise unglaubwürdig dargestellt. Was ist Kleid, was Verkleidung? Als wie bekannt oder unbekannt erweist sich das Geheimnis? Die Unzuverlässigkeit der äußeren Erscheinung, die willkürlich anmutende Aneignung jüdisch konnotierter Bilder und Charakteristika bergen somit eine (unausgesprochene) Gefahr. Die Angst der handelnden Charaktere in Rosenkildes Vaudeville erscheint in dieser Lesart doppeldeutig. Zunächst als Furcht vor der geheimnisvollen, scheinbar übermächtigen Figur des gesuchten Juden, gleichzeitig aber auch als Befürchtung, den Zeichen nicht mehr trauen zu können, längst ›unterwandert‹ zu sein von weniger deutlich markierten Figuren.

Auf diese Weise bleibt der Jude auch nach seiner Demaskierung präsent – die Entlarvung, die Auflösung der Verkleidung kann die Anwesenheit des Juden gerade durch seine Abwesenheit nicht mehr leugnen: Norwegen und keine/seine Juden. Ein Land, das Juden per Verfassung den Zugang zum Staatsgebiet verwehrt und dieses Verbot auch konsequent durchsetzt, hat – auf den ersten Blick betrachtet – *keine* Juden. Wie ich versucht habe zu zeigen, hat es aber *seine* Juden – als (Angst-)Bilder, als Figurationen, als Geschichte(n).

⁴⁷ Ebd., 104.

Literatur

Primärliteratur

ROSENKILDE, Adolph: *En Jøde i Mandal. Vaudeville i een Act*. Christiania: West & Steensballe, 1849.

Sekundärliteratur

BAMBERGER Angelika: *Ludvig Holberg und das erste dänische Nationaltheater*. Frankfurt a.M.: Haag und Herchen, 1983.

BAYERDÖRFER, Hans Peter: »Theater im Jahrhundert des Bühnenbildes – Fremdheit im Angebot. Ein kleines theatergeschichtliches Repetitorium«. In: Bayerdörfer, Hans Peter (Hg.): *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*. Berlin: LIT, 2007, 289–314.

BLÜDNIKOW, Bent, u. Harald JØRGENSEN: *Indenfor murene. Jødisk liv i Danmark 1684–1984. Udgivet af Selskabet for dansk-jødisk historie, i anledning af 300-året for grundlæggelsen af Mosaisk Troessamfund*. Kopenhagen: Reitzel, 1984.

BOCK, Katharina: *Blühende Dornenzweige – Henrik Wergelands Gedichte und der »Judenparagraph« in der norwegischen Verfassung*. Masterarbeit. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2011.

BRØNDSTED, Mogens: *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur*. Odense: Syd-dansk Universitetsforlag, 2007.

»Constitution for Kongeriget Norge«. In: *Norge i 1814. Bibliografi*. Oslo: Nasjonalbiblioteket, avdeling Oslo, 2011 [1814].
<http://www.nb.no/baser/1814/17may.html> [11.02.2020]

DIEBOLD, Bernhard: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhundert*. Leipzig: Voß, 1926.

DOERRY, Hans: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1926.

HALBACH, Frank: *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom »Ewigen Juden« im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*. München: Herbert Utz, 2009.

HANSEN, Peter: *Den danske Skueplads. Illustreret Theaterhistorie 2*. Kopenhagen: Bojesen, 1892.

HANSEN, Peter: *Den danske Skueplads. Illustreret Theaterhistorie 3*. Kopenhagen: Bojesen, 1896.

HARKET, Håkan: »Danmark-Norge: Jødenes adgang til riket«. In: Eriksen, Trond Berg, Håkon Harket u. Einhart Lorenz (Hg.): *Jødehat. Antisemitismens historie fra antikken til i dag*. Oslo: Cappelen Damm, 2009, 207–232.

HAXEN, Ulf: »Skandinavien«. In: Kotowski, Elke-Vera, u. Julius H. Schoeps (Hg.): *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa 1. Länder und Regionen*. Darmstadt: Primus, 2001, 487–500.

JÜTTE, Daniel: *Das Zeitalter des Geheimnisses. Juden, Christen und die Ökonomie des Geheimen (1400–1800)*. Göttingen u.a.: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

MARKER, Frederick J., u. Lise-Lone MARKER: *A history of Scandinavian theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- MENDELSONN, Oskar: *Jødenes historie i Norge gjennom 300 år 1. 1660–1940*. Oslo u.a.: Universitetsforlaget, 1969.
- MENDELSONN, Oskar: *Jødene i Norge. Historien om en minoritet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- NEUBAUER, Hans-Joachim: *Judenfiguren. Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Campus, 1994.
- PETRICK, Fritz: *Norwegen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Regensburg: Pustet, 2002.
- RØNNEBERG, Anton: *Nationaltheatret gjennom femti år*. Oslo: Gyldendal, 1949.
- SAGMO, Ivar: »Der Judenartikel in der norwegischen Verfassung von 1814 in der Sicht deutscher Kommentatoren«. In: Sirges, Thomas, u. Kurt Erich Schöndorf (Hg.): *Haß, Verfolgung und Toleranz. Beiträge zum Schicksal der Juden von der Reformation bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2000, 73–87.
- SKORGEN, Torgeir: »Toleransens grenser. Wergeland og jødeemansipasjonen i Europa«. In: *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* 28:1–2 (2010), 56–88.
- TUCHTENHAGEN, Ralph: *Kleine Geschichte Norwegens*. München: Beck, 2009.