

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 67 (2021)

Artikel: Philosemitische Schwärmereien : jüdische Figuren in der dänischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts
Autor: Bock, Katharina
Kapitel: 2: Bernhard Severin Ingemann : Den gamle Rabbin (1827)
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919815>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

2 Bernhard Severin Ingemann: *Den gamle Rabbin* (1827)

Die erste Textanalyse dieser Arbeit stellt einen Auftakt für die folgenden Kapitel dar. Anhand der Novelle *Den gamle Rabbin* [Der alte Rabbiner] von Bernhard Severin Ingemann (1798–1862) aus dem Jahr 1827 sollen hier Themen, Motive und Topoi aufgezeigt werden, die für die Untersuchung der darauffolgenden Erzähltexte im weiteren Verlauf der Arbeit notwendig zu kennen sind. Zunächst einmal sind das die Topoi ‚die schöne Jüdin‘ und ‚der edle Jude‘ ebenso wie die Figur des ‚ewigen Juden‘ Ahasverus. Das sind aber auch Fragen nach Religion, jüdischer Emanzipation und Judenfeindschaft, nach der Säkularisierung der Gesellschaft und der Rolle der Kunst und des Künstlers in diesem Diskursgeflecht. Ergänzend werden zwei weitere Erzähltexte in die Analyse einbezogen und dort mit der Novelle in Beziehung gesetzt, wo diese Kontextualisierung zum Verständnis der Novelle beiträgt. Beides sind Texte von Hans Christian Andersen: sein fast 30 Jahre später erschienenenes Märchen *Jødepigen* und sein Debütroman *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*, kurz: *Fodreise*, der 1829 erschien.

Bei der Untersuchung von Texten mit jüdischen Figuren ist es kaum vermeidbar, immer wieder Stereotype aufzugreifen, sie explizit zu benennen und dadurch wiederum zu perpetuieren und zwar auch dort, wo Texte analysiert werden, die diese Stereotype selbst zu unterlaufen suchen (vgl. hierzu Sucker/Wohl von Haselberg 2013: 13–17). Dieses Paradox innerhalb der literaturwissenschaftlichen Antisemitismusforschung wird seit den 2000er-Jahren selbstreflexiv thematisiert und durch Analysemethoden, die sowohl die Flexibilität von Vorurteilen als auch das Verhältnis zwischen Selbst- und Fremdbild berücksichtigen, zu vermeiden versucht (vgl. Körte 2000: 12–14, 2007: 59–73; Schöber 2009: 32–36; Gutsche 2014: 43; Thurn 2015: 67–68). Jedoch: Um Stereotype zu entlarven, müssen sie benannt werden; jede Benennung verfestigt diese Stereotype wiederum. Ich werde in dieser Untersuchung also Stereotype dort benennen, wo sie für die Untersuchung aufgezeigt werden müssen, weil dies für die Analyse notwendig und fruchtbar ist. Jedoch nehme ich Abstand davon, dort explizit auf sie hinzuweisen, wo dies zu einer reinen Aufzählung führen würde, die über die Motivgeschichte hinaus keinen Erkenntnisgewinn brächte.

2.1 *Den gamle Rabbin* – Kontext und Einstieg

Ingemann wird oftmals als einer der progressiven Autoren seiner Zeit bezeichnet, als derjenige, der „indfører tysk romantiks fantastik i Danmark [die Phantastik der deutschen Romantik in Dänemark eingeführt hat]“ (Lundgreen-Nielsen/Harding 2017). Insbesondere Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann waren prägend für sein Schreiben, aber auch die zeitgenössische englische Literatur beeinflusste ihn stark, vor allem Sir Walter Scotts neue Gattung des historischen Romans und die *Gothic Novel*, beziehungsweise der Schauerroman (vgl. hierzu Müller-Wille 2016: 153–182). Dabei überschritt Ingemann in seinem eigenen Schreiben Gattungsgrenzen, er experimentierte mit Neumodischem, Populärliterarischem und Autofiktivem, dichtete auch etliche religiöse Psalmen und gilt nicht zuletzt als einer

der einflussreichsten Autoren für den eine knappe Generation jüngeren Hans Christian Andersen, mit dem Ingemann freundschaftlich verbunden war (vgl. Kofoed 1992). Im Gegensatz zu Andersen ist Ingemann jedoch recht wenig beforscht. In den 1980er und 1990er-Jahren sind einige Aufsätze erschienen, die sich mit Ingemanns Schreiben und den literarischen Einflüssen befassen, die in seine Dichtung Eingang fanden (vgl. z.B. Albertsen 1989; Eriksen 1999; Glauser 1987; Lundgreen-Nielsen 1989; Rossel 1990). Seit Beginn der 2000er-Jahre hingegen ist es in der literaturwissenschaftlichen Forschung stiller um Ingemann geworden, eine Biographie über ihn erschien gar zuletzt 1949 (Langballe, C. 1949). Hier nun soll es um eine Novelle gehen, die 1827 veröffentlicht wurde und die erste in einer Reihe von Texten ist, in denen jüdische Figuren Eingang in die dänische Erzählliteratur finden.

Die Novelle *Den gamle Rabbin* von Ingemann scheint auf den ersten Blick wenig bemerkenswert. Dem Auge der heutigen Leserin stellt sich eine Figurenkonstellation dar, die stereotyper und klischeehafter kaum sein könnte. Ein alter Jude, der tiefreligiöse Rabbiner Philip Moses, und seine wunderschöne, fromme, duldsame und fürsorgliche Enkeltochter Benjamine haben bei den säkularisierten und zum Teil bereits fast vollständig assimilierten Juden ihrer Hamburger Gemeinde keine Heimat mehr. Sowohl geistig als auch räumlich sind sie innerhalb der jüdischen Gemeinde heimatlos. Benjamine hat weder Vater noch Mutter. Ihre Onkel, die beiden Söhne des alten Philip Moses, sind ein skrupelloser und reicher Juwelenhändler (Samuel) und ein in der bürgerlichen Ehe mit einer Christin assimilierter Kleiderhändler (Isaak), die ihre Herkunft und Religion weitestgehend abgestreift haben. Als Retter in mehrfacher Hinsicht erweist sich ein junger Christ und Künstler, Veit, der die beiden Heimatlosen bei sich aufnimmt, und den Benjamine mit dem posthumen Segen ihres Großvaters, der auf dem Totenbett endlich vom Heiligen Geist heimgesucht wird, ehelichen darf und dessen Religion sie im Herzen bereits längst angenommen hat.

So zusammengefasst stellt die Novelle tatsächlich eine idealtypische Anhäufung von Klischees dar, die kaum den Ruf Ingemanns als progressivem und experimentierfreudigem Autor zu rechtfertigen scheinen. In ihrer Schablonenhaftigkeit erscheint die Novelle vielmehr altbacken, bieder und vorhersehbar. Betrachtet man die literarische Landschaft der Zeit aber genauer und sucht nach den literarischen Vorgängern und Vorgängerinnen des alten Rabbiners und seiner schönen Enkelin in der dänischen Literatur, findet man – fast nichts. So verdient der Text als erster seiner Art in Dänemark eben doch Beachtung.

2.2 Prototypen

Obwohl die Novelle eine Neuerung in der literarischen Landschaft Dänemarks darstellt, sind die Topoi, auf die sie zurückgreift, keineswegs unbekannt. In der deutschsprachigen und auch der englischen Literatur finden sich literarische Vorbilder, die über die Landes-, Gattungs- und Epochengrenzen hinaus wirksam sind. In den folgenden beiden Abschnitten sollen die Topoi vorgestellt werden, die in allen hier untersuchten Novellen und Romanen eine zentrale Rolle spielen: die ‚schöne Jüdin‘ und der ‚edle Jude‘. Diese Figurentypen werden in den anderen Erzähltexten zitiert, variiert und manchmal auch auf überraschende Weise gebrochen. In *Den gamle Rabbin* aber sind sie als paradigmatische Prototypen in den

Text geschrieben. An ihrem Beispiel lassen sich die beiden Topoi, um die es in den späteren Kapiteln dieser Arbeit immer wieder gehen wird, anschaulich skizzieren.

2.2.1 Die ‚schöne Jüdin‘

Die schöne Benjamine wird als „ung sorthaaret Pige [junges schwarzhaariges Mädchen]“ in die Novelle eingeführt, das „skjælvende af Kulde, ved en gammel Jødes Side [gikk] og syntes at trøste ham med en venlig deeltagende Stemme [vor Kälte zitternd an der Seite eines alten Juden ging und ihn mit freundlich teilnahmsvoller Stimme zu trösten schien]“. Im Mondlicht sieht der alte Jude – es ist der Rabbiner – „Taarerne glindse i de lange sorte Øienhaar [die Tränen in den langen schwarzen Wimpern schimmern]“ (Ingemann 2007: 106). Wenngleich eine solche Figur erstmals in der dänischen Literatur auftritt, darf angenommen werden, dass sie einem großen Teil des Lesepublikum bereits vertraut war. Seit dem 17. Jahrhundert hat sich die ‚schöne Jüdin‘ in der deutschsprachigen Literatur zu einem Topos entwickelt, der bis in die Gegenwart hinein wirksam ist, und der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Popularitätshöhepunkt erreichte. Florian Krobb stellt in seiner Untersuchung *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* fest:

Zumindest vom ersten Drittel des 19. Jahrhunderts an gehörte der Topos ‚Die Schöne Jüdin‘ im deutschen Sprachraum zum allgemeinen Sprachgebrauch und kollektivem Bewußtsein [...]. Wenn ein bestimmtes Vorverständnis aber ganz selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, so ergeben sich daraus Konsequenzen für die literarische Verwendung: die Gestalt braucht nicht mehr beschrieben, sondern nur noch benannt zu werden, um das Vorverständnis aufzurufen. Oder aber es genügt die Erwähnung weniger Merkmale, um die beschriebene Figur zuzuordnen und ihre stereotype Bezeichnung mit all ihren Konnotationen zu assoziieren. (Krobb 1993: 11)

Das bedeutet, dass die wenigen von Ingemann aufgerufenen Merkmale ausreichend sind, um beim Leser ein viel umfassenderes Bild zu erzeugen, mit dem all jene Assoziationen verbunden sind, die Krobb folgendermaßen zusammenfasst:

‚Rätselhafte Frauenschönheit‘ und ‚das Abenteuer der Assimilation‘ – das Zusammentreffen dieser beiden Attribute erotischer Ausstrahlung und bürgerlichen Emanzipationswunsches macht die Gestalt der ‚Schönen Jüdin‘ recht eigentlich aus. (Krobb 1993: 20)

So wird die bescheidene und fromme Benjamine zwar mit keinem Wort als erotisch dargestellt. Der Assoziationsraum, den sie mit dem Topos ‚schöne Jüdin‘ öffnet, ermöglicht es aber trotzdem, sie als erotisch aufgeladen zu denken. Mit ihrem Eintritt in die dänische Literatur zitiert Benjamine eine der populärsten ‚schönen Jüdinnen‘ des 19. Jahrhunderts: Rebecca von York aus Sir Walther Scotts Roman *Ivanhoe* von 1819 (vgl. Krobb 1993: 123–124; siehe auch Kapitel 5.6.2.). Rebecca ist von außergewöhnlicher Schönheit und sexueller Attraktivität, dabei aber fromm, bescheiden und duldsam, wie auch Benjamine es ist. Und wie Benjamine, die während der Hep-Hep-Krawalle am Arm ihres Großvaters die dänische Erzählliteratur betritt, ist Rebecca durch einen Tumult verängstigt und klammert sich „fest an den Arm ihres bejahrten Vaters“ (Scott 1971: 90). Der viel zu alte jüdische Mann an Rebeccas wie an Benjamines Seite signalisiert dem Leser unmittelbar, dass diese Frau einen

jungen Beschützer und Retter benötigt. Und auch Benjamines Körper selbst ist lesbar: Ihre Schönheit, ihre Tränen, ihr Zittern signalisieren Reinheit, Unschuld und Verletzlichkeit und verlangen nach einem Mann – und zwar einem Christen. Ohne ihn wird sie am Arm des alten Juden zugrunde gehen.

Die ‚schöne Jüdin‘, das zeigt dieses kurze Beispiel, nimmt das ebenfalls um 1800 an Popularität gewinnende Konzept der ‚schönen Seele‘ in sich auf, das Friedrich Schiller 1793 in seiner philosophischen Schrift *Über Anmut und Würde* in Auseinandersetzung mit Immanuel Kants ästhetischen Schriften und vor ihm bereits Jacob Friedrich Abel in seinem Werk *Einleitung in die Seelenlehre* von 1786 (1985) formuliert haben. Eingeschrieben in dieses Konzept ist die Lesbarkeit der ‚schönen Seele‘ anhand ihres Körpers. Äußere und innere Schönheit werden in ein Abhängigkeitsverhältnis zueinander gestellt, äußere Zeichen von Schönheit als Beweis von Tugendhaftigkeit gedeutet. In Heinrich von Kleists Lustspiel *Der zerbrochene Krug* von 1811 (2001), uraufgeführt bereits 1808, dient diese vermeintliche Lesbarkeit des Körpers sogar als Beweis vor Gericht.¹ Und so wird auch der Körper der ‚schönen Jüdin‘ Benjamine im Handlungsverlauf immer wieder gelesen werden – durch den christlichen Mann, der schließlich ihr Retter wird (vgl. Kapitel 2.4), und durch den Leser selbst, der gleich zu Beginn die Tränen und die langen Wimpern der Jüdin als sichtbare Zeichen ihrer schönen Seele erkennt und unmittelbar begreift, dass sie zwar bei dem alten Juden keine Zukunft hat, dass sie ihn aber unter keinen Umständen verlassen kann.

2.2.2 Der ‚edle Jude‘

Der alte Rabbiner, der erste Jude in der dänischen Erzählliteratur überhaupt, betritt nicht als Nebenfigur die literarische Szene. Er ist im Gegenteil als tragende Figur gestaltet und sogar titelgebend für die Erzählung. Die Novelle beginnt direkt mit seiner Figurenrede:

„Er din Forfølgelsesdag nu kommen igjen? fortalte, ulykkelige Israel!“ – sagde den gamle Rabbin Philip Moses og rystede sit hvide graaskæggede Hoved, da en Efteraarsaften 1819 Stenene fløi ind ad Vinduerne til ham, medens den hamborgske Pøbel raabte: „Hep! Hep!“ (Ingemann 2007: 99)

„Ist der Tag deiner Verfolgung nun wieder gekommen? verlorenes, unglückliches Israel!“ – sagte der alte Rabbiner Philip Moses und schüttelte sein weißes, graubärtiges Haupt, als an einem Herbstabend 1819 die Steine durch die Fenster zu ihm flogen, während der hamburgische Pöbel „Hep! Hep!“ rief.

Bereits mit diesen ersten Sätzen sind die wesentlichen Eigenschaften des Rabbiners skizziert. Seine Figurenrede und sein Äußeres kennzeichnen ihn als streng religiös, sein weißes Haar und der graue Bart markieren ihn als fromm und würdevoll, gleich einem biblischen Erzvater. Auch er ist also durch sein Äußeres lesbar, wenngleich unter seinen literarischen Vorgängern ihm keineswegs alle ähnlich sind. Anders als Benjamine, die mit

1 Interessant ist im Zusammenhang der Lesbarkeit auch die Verschränkungen zwischen bildender Kunst und Literatur: Dem Damentext ist eine Vorrede vorangestellt, in der als Quelle für das Schauspiel ein Kupferstich ausgewiesen wird. Der Maler Adolph Menzel wiederum hat um 1840 Illustrationen des Theaterstücks im Holzschnittverfahren angefertigt.

wenigen Worten als ‚schöne Jüdin‘ erkennbar wird, gibt es für den ‚edlen Juden‘ Philip Moses nämlich verhältnismäßig wenig vergleichbare Vorbilder. Jüdische Männerfiguren waren in der Literatur bislang überwiegend mittels judenfeindlicher Stereotype gestaltet (vgl. Gutsche 2014; Schumacher 2000). Ihre prominentesten und literarisch produktivsten Vertreter sind jedoch zumindest ambivalent und verweisen immer auch auf die Christen, die den Juden gegenüber schuldig geworden sind, wie es Ingemanns Novelle mit diesen ersten Sätzen gleich zu Beginn tut. So steht beispielsweise der Vater der schönen Rebecca, Isaac von York, in Scotts *Ivanhoe*, der durch judenfeindliche Zuschreibungen charakterisiert ist, in der Tradition des äußerst ambivalenten Shylock aus Shakespeares *Kaufmann von Venedig* [1598] (2014). Dessen „blutiger Handel ist die Folge endloser Kränkungen“ (Körte 2007: 63) und wird mit der Judenfeindschaft, die ihm als Juden allenthalben entgegenschlägt, nachvollziehbar gemacht, so dass „Shakespeares Jude manchmal sympathisch ist“ und „seine Christen es manchmal nicht sind“, wie David Nirenberg (2015: 279) in seiner Betrachtung des Dramas im Rahmen seiner Monografie *Antijudaismus. Eine andere Geschichte des westlichen Denkens* anmerkt. Dennoch reichen diese Erfahrungen von Judenfeindschaft und Gewalt nicht aus, um Shylocks Handeln moralisch zu rechtfertigen und ihn als „gut“ erscheinen zu lassen. Als Vorbild für einen ‚edlen Juden‘ kann sich Ingemann fast ausschließlich auf die Figur des Nathan in Lessings Drama *Nathan der Weise* [1779] (2000) beziehen, wobei auch er literarische Vorgänger hat.² Von Lessings (2002) Hand selbst ist ein solcher Vorgänger der namenlose Jude in seinem Lustspiel *Die Juden*, das bereits 30 Jahre vorher, 1749, uraufgeführt wurde. Seinen ersten Auftritt in der deutschsprachigen Literatur hatte der ‚edle Jude‘ ein Jahr zuvor in Christian Fürchtegott Gellerts Roman *Leben der schwedischen Gräfin von G**** [1748] (2015). Entscheidend für das großmütige Handeln von Gellerts ‚edlem Juden‘ ist, dass dieser zuvor die Erfahrung gemacht hat, von einem Christen aus der Gewalt anderer Christen gerettet worden zu sein. Diese Erfahrung, die vor dem Zeitraum der erzählten Handlung liegt, teilen auch Lessings edle Judenfiguren, und wie diese verdankt schließlich auch der erste dänische ‚edle Jude‘ in Heibergs Komödie *Chinafarerne* von 1792 „seine Ehrenhaftigkeit [...] im Grunde der noch edleren Tat eines Christen“ (Räthel 2016: 123). Gewalt gegen Juden ist Teil des literarischen Topos vom ‚edlen Juden‘. Anders als in den Vorgängertexten liegt in Ingemanns Novelle die Gewalterfahrung jedoch nicht in der Vergangenheit, sondern die Erzählung beginnt unmittelbar mit ihr. Der Leser wohnt also der Rettung durch den Christen und somit einem wesentlichen Teil des „Veredelungsprozesses“ bei.

Der ‚edle Jude‘ ist – wie auch die ‚schöne Jüdin‘ – ohne christliche Figuren als deren Resonanzraum weder zu denken noch zu verstehen. Obwohl die Gewalt in diesen ersten Passagen der Novelle von Christen ausgeht, findet die Novelle jedoch, in Form der Figurenrede des Rabbiners, die Schuld zunächst nicht bei den Steine werfenden Christen, sondern bei den Juden selbst. Denn Philip Moses fährt fort:

2 Ein solcher ist beispielsweise „[d]er Jude Melchisedech“ in Giovanni Boccaccios *Decamerone* (um 1350). Dieser „entgeht durch eine Geschichte von drei Ringen einer großen Gefahr, die ihm Saladin bereitet hat.“ (Boccaccio 1921: 57)

„Ja, I har Ret“ – vedblev han – „Jerusalem er lagt i Gruus og forstyrret. Stener os kun, I Jehovas Morderengle! I hans Vredes hylende Udsendinge! Hans Langmodighed var stor; men hans Folk forglemte ham i sin Udlændigheds Smitte: de foragtede Loven og Propheterne i de Fremmedes Porte; de have bladet deres Blod med de Vantroes – see! derfor skal Guds Folk udslettes af Jorden og bortstenes af de Levendes Land.“ (Ingemann 2007: 99)

„Ja, Ihr habt Recht“ – fuhr er fort – „Jerusalem ist in Schutt gelegt und zerstört. Steinigt uns nur, Ihr Mordengel Jehovas!³ Ihr heulenden Abgesandten seines Zorns! Sein Langmut war groß; doch sein Volk vergaß ihn, angesteckt in seinem Exil: sie verachteten das Gesetz und die Propheten unter den Toren der Fremden; sie haben ihr Blut mit denen der Ungläubigen vermischt – seht! darum soll Gottes Volk von der Erde ausgelöscht und aus dem Land der Lebenden hinfortgesteinigt werden.“

Die Bewegung, die der Text in den ersten beiden Abschnitten unternimmt, ist extrem ambivalent: Zunächst wird die jüdische Figur durch ihr Äußeres als würdevoll, respektabel und somit als edel markiert. Aus der Figurenrede wird deutlich, dass dieser Jude sich selbst durch seine tiefempfundene Religiosität moralisch unangreifbar macht. Damit wird die physische Gewalt, der er gerade ausgesetzt ist, als ungerechtfertigt verurteilt. Zugleich wird mittels seiner Figurenrede ein Erklärungsangebot gemacht, das die Gewalt zumindest gegenüber einem Teil der jüdischen Bevölkerung legitimiert. Nicht nur wird die Schuld für die Gewalt bei den Juden selbst gefunden, dieser Schuldspruch geschieht überdies durch die jüdische Hauptfigur selbst, die durch ihre eigene religiöse Integrität mit besonderer Autorität ausgestattet ist. Im weiteren Textverlauf zeigt sich, dass gerade jene Figuren, die diese Autorität anerkennen, nämlich seine Enkelin und der Christ Veit, schließlich diejenigen sind, welche die religiösen Gewissheiten des alten Rabbiners ins Wanken bringen. So wird schließlich tatsächlich das Judentums des alten Rabbiners zum Verschwinden gebracht – allerdings nicht mit körperlicher Gewalt, von der sich der Text weiterhin distanziert, sondern mit einer als dezidiert christlich dargestellten Religiosität. Damit wird zugleich die anfängliche Figurenrede von Philip Moses infrage gestellt. Zwar wird sie in ihrer Konsequenz bestätigt, denn das Judentum wird zum Verschwinden gebracht. Doch nicht durch „Jehovas Zorn“ wird „Gottes Volk von der Erde ausgelöscht“, sondern durch die Überzeugungskraft des Christentums, in dem das Judentum aufgeht (vgl. Kapitel 2.4). Anders als Lessings *Nathan* arbeitet Ingemanns Novelle nicht mit dem Postulat, dass alle (monotheistischen) Religionen denselben Wahrheitsgehalt verkörpern. Vielmehr führt die physische Rettung des gläubigen Juden zu seiner religiösen Bekehrung und somit zur Überwindung des Judentums. Das Judentum wird nicht als eine lebendige zeitgenössische Religion dargestellt, sondern als Mutterreligion, die vom Christentum als Tochterreligion abgelöst wurde und deren Entwicklung seit der Entstehung des Christentums stagniert ist.⁴ Der Text braucht und benutzt die Figur des ‚edlen Juden‘, um über eine Erneuerung des Christentums sprechen zu können. Der alte Rabbiner Philip Moses stellt ein philosemitisches Phantasma dar, dessen Religiosität als ein Idealbild jüdischer Frömmigkeit fantasiert wird, gleichzeitig aber überwunden und ins Christentum inkorporiert werden muss. Damit

3 Zur Verwendung des Namens Jehova vgl. Fußnote 5 in Kapitel 2.3.1.

4 Die Vorstellung von einer „Mutter-Tochter-Beziehung“ der beiden Religionen zueinander ist bis in die Gegenwart verbreitet, wird aber zunehmend kritisiert und in Frage gestellt, z.B. von Boyarin (2007) und Yuval (2007).

dient der ‚edle Jude‘ schließlich der Veredelung des Christentums und fungiert allein „als moralischer Appell an die Christen“. Eine „spezifisch jüdische Identität“ der Figur ist dabei „letztlich gleichgültig“ (Surall 2008: 313). Die in der Figur des alten Rabbiners repräsentierte Vorstellung eines idealisierten Judentums wird in der Novelle mit verschiedenen Varianten der Akkulturation kontrastiert, die in den folgenden Abschnitten untersucht werden soll. Dabei nimmt der Text auch eine kritische Haltung gegenüber der sich säkularisierenden christlichen Mehrheitsgesellschaft ein.

2.3 Jüdische und christliche Welten

2.3.1 Ausgrenzung I: Im Hause des reichen Juwelenhändlers

Als die Erzählung einsetzt, befindet sich Philip Moses im Haus eines seiner beiden Söhne, dem reichen Juden Samuel, einem Juwelenhändler. Hier suchen viele Juden Schutz, wobei doch Samuel es vor allen anderen ist, gegen den die Aggression der aufgebrachten Masse sich richtet. Samuel ist „den rigeste Juveleer i Hamborg [der reichste Juwelier in Hamburg]“ (Ingemann 2007: 99) und verkörpert somit die altbekannte Vorstellung vom reichen „Geldjuden“, der für seine Profit notfalls bereit ist, über Leichen zu gehen. Zumindest klingt diese Vorstellung in der Figur an, wenngleich diese Leiche „nur“ seine Religion ist. Er befürwortet die Konversion zum Christentum und erklärt: „Mig er det s’gu ligegyldigt, enten man kalder mig Jøde eller Christen [...] naar jeg kun kan bjerger Gods og Liv [Mir ist es doch gleichgültig, ob man mich Jude oder Christ nennt, solange ich nur Besitz und Leben retten kann]“. Ob er sich nun Wasser über die Stirn gießen lasse oder nicht, mache für ihn keinen Unterschied. „Det er jo kun lumpne Ceremonier, som kan være ligesaa gode som alle vore Fixfæxerier. I vore Tider er den Tro s’gu den bedste, som giver Sikkerhed og Fred i Handel og Vandel [Das sind ja nur lumpige Zeremonien, die ebenso gut sind wie unser ganzer Firlefanz. In unseren Zeiten ist der Glaube der beste, der Sicherheit und Frieden im Handel und Wandel gibt]“ (Ingemann 2007: 100). Und so drückt sich nicht nur seine Missachtung gegenüber der christlichen, sondern auch gegenüber der eigenen, der jüdischen Religion aus. Von ihr hat sich Samuel längst abgewandt, auch seine Sprache drückt dies aus. Das umgangssprachliche „s’gu“ verwendet vor allem Samuel in seiner Figurenrede – außer ihm nur ein weiterer reicher Jude aus seinem Umkreis – und das auffallend häufig. „S’gu“ ist eine umgangssprachliche Interjektion und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Modeausdruck (vgl. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1939). Seine Verwendung zeigt also an, wie Samuel seine Sprache der Sprache der Mehrheitsgesellschaft angepasst hat. Gleichzeitig steht sie im Kontrast zur altmodischen und von religiösen Motiven durchzogenen Sprache des Rabbiners. Im Gegensatz zu den jüdischen Figuren auf der Theaterbühne, deren Rede häufig durch eine Sondersprache gekennzeichnet ist (vgl. Brandenburg 2014: 106–110), zeichnet sich die Sprache Samuels also gerade durch die auffällige Verwendung moderner Alltagssprache aus. Ironischerweise ist „s’gu“ eine Verkürzung von „saa Gud hjælpe mig“ („so wahr mir Gott helfe“), die Samuel also auch dort verwendet, wo er die religiöse Zugehörigkeit auf ihre assimilierende Funktion reduziert. Der Modeausdruck verweist somit zum einen auf den gesamtgesellschaftlichen Säkularisierungsprozess, dem der Text

selbst kritisch gegenübersteht, zum anderen zeigt er an, dass Samuel und dessen soziales Umfeld unkritisch an diesem Säkularisierungsprozess teilhaben. Samuels Vater, der Rabbiner, erinnert ihn mit seinen mahnenden Worten und seiner Frömmigkeit stets und ständig an die Religion seiner Vorfahren und wird seinem Sohn dabei immer lästiger. Die reichen Juden im Hause des noch reicheren Samuel schlagen unterschiedliche Strategien vor, sich ihrem christlich dominierten Umfeld anzupassen, um weiterer Verfolgung zu entgehen. Sei es die Taufe, als scheinbar einfache Formalität, oder der Wunsch, die Taufe könnte durchgeführt werden mit „ætsende Vand, som kunde gjøre vore sorte Haar lyse [ätzendem Wasser, das unsere schwarzen Haare hell machen könnte]“ (Ingemann 2007: 101). Ein Anderer bringt an, dass es nicht die Religion sei, wegen der die Juden verfolgt würden, sondern ihr Reichtum. Ein Jude sei doch ohnehin immer als Jude zu erkennen, ob getauft oder nicht. So sei es besser, den Reichtum nur im eigenen Heim auszuleben, „men bærer ikke eders Veldfærd til Skue! saa er det Ingen, som misunder og forfølger Eder [aber stellt nicht euren Wohlstand zur Schau! dann neidet und verfolgt euch auch niemand]“ (Ingemann 2007: 103). Dem entgegnet „en af de rigeste [einer der Reichsten]“ (Ingemann 2007: 103) mit dem Vorschlag von Anbahnungen interkonfessioneller erotischer Verhältnisse zwischen den eigenen Töchtern und den Söhnen der christlichen Geschäftspartner. Sogar die eigenen Ehefrauen werden hier als willfähige Vermittlerinnen in Betracht gezogen: „[V]i vil bede alle de unge Grosserersønner til Bords hos os – vore Døttre og Koner skal være milde og føielige imod dem og ikke agere saa knipske og ærbare [Wir werden all die jungen Söhne der Großhändler an unseren Tisch bitten – unsere Töchter und Frauen sollen ihnen gegenüber mild und fügsam sein und nicht so schnippisch und ehrbar agieren]“ (Ingemann 2007: 103).

In dieser ökonomisch und zweckorientiert argumentierenden Gemeinschaft erscheint der Rabbiner Philip Moses als ein Fremdkörper. Seine Rede ist stets auf die Hebräische Bibel bezogen, vermischt sich immer wieder mit direkten Zitaten aus dem Alten Testament,⁵ zumeist aus den Prophetenbüchern, und seine eigenen Worte klingen selbst wie Prophetie, in denen bereits das Donnern des Jüngsten Tags anklingt, wenn er zum Beispiel ausruft:

„Elendige Søn [...] fordømt være den Aand, som taler gjennem din Mund! [...] Fordømt være det Gods og det Liv, hvorfor du vil sælge dine Fædres Tro [...]! – Fordømt være den Sikkerhed og Fred, hvorfor du forraader Jehova! – fordømt den Handel og Vandel, som har gjort Guds Folk til Slaver af Mammon og til Guldkalvens afsindige Tilbedere!“ (Ingemann 2007: 100)

Elender Sohn, verflucht sei der Geist, der durch deinen Mund spricht! Verflucht sei das Habe und das Leben, für das du den Glauben Deiner Väter verkaufen willst! Verflucht seien die Sicherheit und der Frieden, für den du Jehova verrätst – verflucht der Handel und Wandel, der Gottes Volk zu Sklaven des Mammon und zu wahnsinnigen Anbetern des Goldenen Kalbes gemacht haben!

5 Mir ist bewusst, dass „Das Alte Testament“ eine christliche Bezeichnung ist, die von Jüdinnen und Juden nicht verwendet wird. An vielen Stellen werde ich diese Bezeichnung dennoch verwenden, da die hier analysierten Erzähltexte sich eben gerade nicht auf die Hebräische Bibel und auf das Judentum selbst beziehen, sondern auf eine christliche geprägte Vorstellung vom Judentum. Deutlich wird dies auch am Gebrauch des Gottesnamens, der Philip Moses (und anderen jüdische Figuren in dieser Untersuchung) mehrfach in den Mund gelegt wird, den gläubige Jüd*innen jedoch gar nicht aussprechen würden, weil er nicht ausgesprochen werden darf. Der ausgeschriebene Name „Jehova“ entspricht also keineswegs einer jüdischen Tradition und ist darüber hinaus falsch. Sein Gebrauch ist auf christliche Mönche des Mittelalters zurückzuführen (vgl. Becking 2006).

So herrscht Samuel ihn unbeeindruckt und ungeduldig an: „Du taler over dig, Gamle! [...] og forstaaer dig ikke paa at føie dig i Tiden. Du er gammel og hænger ved det Gamle; men dine Propheters Tider ere s'gu forbi [Du bist außer dir, Alter! und verstehst es nicht, dich in die Zeit zu fügen. Du bist alt und hängst am Alten; aber die Zeiten deiner Propheten sind nun vorbei]“ (Ingemann 2007: 100), und so fordern auch die anderen Juden: „Bort, bort med den gamle Prophet! [Weg, weg mit dem alten Propheten!]“ (Ingemann 2007: 104). Philip Moses erfährt also innerhalb seiner eigenen Gemeinschaft eben jene Ausgrenzung, vor der die anderen Juden sich zu schützen suchen. Was Philip Moses in seiner eigenen Familie zum Objekt des Spotts macht, schützt ihn wiederum, als er inmitten der Hep-Hep-Krawalle das Haus seines Sohnes verlässt, weil der innerjüdische und innerfamiliäre Konflikt, der im Moment der Bedrohung von Außen seinen Höhepunkt findet, für ihn nicht mehr zu ertragen ist. Dem steinewerfenden Pöbel auf der Straße gilt Philip Moses hingegen als „ærlig Mand – ham er det Synd at røre ved eller spotte [ehrlicher Mann – ihn anzurühren oder ihm zu spotten ist Sünde]“ (Ingemann 2007: 105). So lassen sie ihn unversehrt passieren.

2.3.2 Ausgrenzung II: Im Hause des assimilierten Juden

Begleitet wird Philip Moses von Benjamine, seiner fürsorglichen und frommen Enkelin, die ihm als einzige ihre ungebrochene Loyalität und Liebe entgegenbringt. Benjamines Mutter Rahel, die Tochter des alten Rabbiners, ist früh verstorben, und da Benjamine auch keinen Vater mehr hat, lebt sie abwechselnd bei ihren beiden Onkeln Samuel und Isaak. In der Novelle wird nicht ausdrücklich erwähnt, dass der Vater ebenfalls verstorben ist, doch ist davon auszugehen, da Benjamine „fader- og moderløs [vater- und mutterlos]“ ist (Ingemann 2007: 106). Bemerkenswert ist diese unkommentierte Leerstelle insofern, als dem Vater offenbar keine Bedeutung beigemessen wird. Die Figur des weisen Patriarchen ist durch den alten Rabbiner abgedeckt, die negativen jüdischen Figuren durch die beiden Söhne des Rabbiners. Die verstorbene oder abwesende Mutter ist Teil des Narrativs von der ‚schönen Jüdin‘ und findet sich in fast allen anderen Texten dieser Analyse wieder.⁶ Der abwesende Vater, der weder als negativ konnotierter „Geldjude“ noch als alter Patriarch dargestellt werden muss, da diese Figuren bereits besetzt sind, hat keinen literarischen Kontext, in den er sich einschreiben könnte, und bleibt somit unerzählt.

In der Kälte der Herbstnacht überredet Benjamine ihren Großvater, mit ihr zu Isaak zu kommen, mit dem ihr Großvater seit fünf Jahren kein Wort mehr gesprochen hat, seit Isaak eine Christin geheiratet hat. Da Philip Moses und Benjamine sonst keinen Zufluchtsort haben, suchen sie nun Schutz bei Isaak und seiner Frau. Die Ehe zwischen einem Juden und einer Christin ist in der Literatur, im Gegensatz zu der umgekehrten Konstellation, ein äußerst seltenes Ereignis. Wo angedeutet, zum Beispiel in Lessings *Die Juden*, findet sie keine Erfüllung (vgl. Lezzi 2006: 61–62, 2013: 67–72). Vor allem aber ist bemerkenswert, dass der jüdische Mann vor der Eheschließung nicht zum Christentum konvertiert ist. In der umgekehrten und weitaus üblicheren literarischen Konstellation, der Liebesbeziehung

6 Ebenfalls mutterlos sind z.B. Rebecca aus *Ivanhoe*, Shylocks Tochter Jessica, Nathans Pflgetochter Recha und Abigail, die Tochter des Juden Barabas in Christopher Marlowes *The Jew of Malta* [1592] (2009).

zwischen einer jüdischen Frau und einem christlichen Mann, ist dies nämlich nahezu immer Vorbedingung (vgl. Krobb 1993; Lezzi 2013). Ingemann orientiert sich in diesem Fall also offenbar am damals geltenden dänischen Recht, das für die Eheschließung zwischen Jüd*innen und Christ*innen keine Konversion voraussetzte (vgl. Schwarz Lausten 2012: 192–193). In *Den gamle Rabbin* ist jedoch wahre Liebe an wahre Religiosität gekoppelt, was beides in der Ehe zwischen Isaak und seiner Frau nicht gegeben ist. So ist diese Ehe weder erfüllt von Liebe, noch stellt sie eine wahrhaft interreligiöse Verbindung dar, denn beide Eheleute haben sich, wie ich im Folgenden zeigen werde, von ihrer Religion ab- und dem Säkularismus zugewandt.

Die Assimilation des Juden in die christlich-säkulare Mehrheitsgesellschaft scheint bereits vollzogen; von der jüdischen Religion und Tradition hat Isaak sich weitestgehend entfernt. Seine fünf Kinder sind allesamt blond und blauäugig, als hätte der Grad der Assimilation sich bereits in die Körper der Folgegeneration eingeschrieben und jegliche Verbindung zu den leiblichen Vorfahren väterlicherseits auch biologisch abgebrochen. Isaak lebt das assimilierte Leben, das die Juden im Hause Samuels in ihrer Not erst zu entwerfen versuchen. Als Kleiderhändler lebt er einen bürgerlichen Wohlstand, ist aber nicht reicher als viele andere auch. Er unterhält freundschaftliche Kontakte zu Juden wie Christen, die in seinem Haus ein- und ausgehen – wenngleich die Novelle, als die Handlung im Haus von Isaak spielt, tatsächlich nur von Christen erzählt, die dort zu Gast sind. Isaak hat seine Religion weitestgehend abgestreift, ohne eine andere angenommen zu haben. Kurz: Er verkörpert ein säkularisiertes, in der Auflösung begriffenes Judentum. Seine bürgerlich etablierte Lebenssituation stellt scheinbar eine Alternative und einen Kontrast zum ausschließlich an ökonomischen Gewinn interessierten Bruder dar. Doch das Problem ist hier ebenfalls ein Mangel an Nächstenliebe, welcher sich aus einem Defizit an gelebter und empfundener Religiosität ergibt. Isaak nimmt seinen Vater zwar bei sich auf, doch schnell stellt Philip Moses auch hier einen Fremdkörper dar, dessen Anwesenheit den Anderen bald lästig wird. Auch die Freunde des Hauses verhalten sich Philip Moses gegenüber respektlos und äußern sich in seiner Anwesenheit gar zustimmend und verharmlosend über die judenfeindlichen Ausschreitungen, die noch immer nicht ganz abgeklungen sind. Schließlich stellt sich sein fünfjähriger blonder Enkel vor den alten Rabbiner hin, um seinen demütigenden Spaß mit ihm zu treiben: „[H]ar jeg en skægget Smaus til Bestefader, som ikke tør spise Flesk? nei, ham skal vi lege Hep Hep med, som de andre Dreng [Hab ich einen bärtigen Schmutz (Schimpfwort für ‚Jude‘, KB) zum Großvater, der nicht wagt, Schweinefleisch zu essen? Nein, mit ihm wollen wir Hep Hep spielen, wie die anderen Jungen]“ (Ingemann 2007: 113). Benjamine, tief getroffen von den Schmähungen gegen ihren Großvater, hält ihrem kleinen Cousin weinend die Hand vor den Mund, Isaak unternimmt einen vagen Versuch, seinen Vater zu verteidigen, doch seine Frau nimmt „det uskyldige Barn [das unschuldige Kind]“ in Schutz und beklagt: „[H]erefter tør Ingen af os mere lukke Munden op i vort eget Huus [Hiernach wagt keiner von uns mehr, den Mund in unserem eigenen Haus aufzumachen]“ (Ingemann 2007: 114). So sieht sich Philip Moses erneut gezwungen aufzubrechen und auch das Haus seines zweiten Sohnes zu verlassen. Begleitet wird er wiederum von Benjamine, die ihn nicht aus den Augen und aus ihrer Obhut lässt, und die im Hause ihres Onkels und der angeheirateten Tante ohnehin nicht mehr als einen Platz zum Schlafen und eine Menge Hausarbeit zur Aufgabe bekam.

Auch im Haushalt seines zweiten Sohnes Isaak fehlt es also an Wärme und Liebe ebenso wie am Glauben an Gott, auch hier wird Philip Moses gewaltvoll von seiner eigenen Familie und Gemeinschaft ausgegrenzt. Während draußen vorm Hause Samuels der „hamborgske Pøbel [hamburgische Pöbel]“ (Ingemann 2007: 105) die geschäftstüchtigen Juden bedroht, sind im Hause Isaaks Christen und Juden in ihrer areligiösen Gefühlskälte miteinander vereint. Obwohl „Christen“ genannt, ist mehr als deutlich, dass diesen Christen jegliche Form der Nächstenliebe fremd ist. Auch der Respekt vor dem alten Rabbiner fehlt ihnen, als sie einander spöttisch fragen: „Hvem er den underlige Gamle? – han taler jo som en Bibel [Wer ist der wunderliche Alte? – Er redet ja wie eine Bibel]“ (Ingemann 2007: 113). So stellt sich in der Novelle der Konflikt nicht zwischen Juden und Christen dar, sondern zwischen aufrichtigem Glauben und Gottesferne. Gottesferne führt stets zu Ausgrenzung, die in der Novelle durch die wiederholten Ortswechsel erzählt wird, zu denen Großvater und Enkelin genötigt sind. Kritik richtet sich nicht gegen eine der beiden Religionsgemeinschaften, sondern gegen die Säkularisierung. Die Jüdin und der Rabbiner als idealisierte Figuren in diesem philosemitischen Konstrukt sind die Opfer dieser Verweltlichung, die Opfer einer Gesellschaft, die seit der Aufklärung einen rasanten Wandel vollzieht.

Konfessionelle Beliebigkeit und Konversion aus Kalkül sind Vorwürfe, die auch aus späteren Werken Ingemanns herauszulesen ist. So weist Mogens Brøndsted darauf hin, dass die Konversion zum Christentum, wie sie „Heinrich Heine og konsorter [Heinrich Heine und Konsorten]“ (Brøndsted 2007b: 16) vollzogen haben, von Ingemann in seinem Drama *Renegaten* [Der Renegat; 1838] (1853a) kritisch karikiert wird. „Derimod havde Ingemann respekt for den gammeljødiske ånd, som det ses af fortællingen ‚Den gamle Rabbin‘ [Hingegen hatte Ingemann Respekt vor dem altjüdischen Geist, wie an der Erzählung ‚Den gamle Rabbin‘ zu sehen ist]“ (Brøndsted 2007b: 16). Doch dieser „altjüdische Geist“ ist ein Phantasma, der einer christlichen Wunschvorstellung vom Judentum entspringt. Die Texte Ingemanns schreiben sich in die vorherrschende Religionsauffassung der deutschen Romantiker ein, wie der Germanist Wolf-Daniel Hartwich in seiner Monografie *Romantischer Antisemitismus* (2005) dargelegt hat:

Die Romantiker beklagen in der Gegenwart den allgemeinen geistig-religiösen Niedergang der westlichen Kultur durch ihre Säkularisierung, Kapitalisierung und Industrialisierung. Das Judentum habe diesen Prozeß nicht bewirkt, fördere diesen aber und profitiert [sic!] von ihm. Die romantische Apokalyptik vollzieht keine dualistische Konfrontation mit dem Judentum. Vielmehr wird in der jüdischen Überlieferung selbst[,] als der ältesten göttlichen Ursprungs[,] das genetische Potential der Erlösung gesehen. Die jüdische Urgeschichte wird dabei in die christliche Kunstreligion transformiert. (Hartwich 2005: 27)

Neben den opportunistischen Juden dieser Novelle sind es also einzig Philip Moses und Benjamine, die eine aufrichtige Nähe zu Gott und damit „das genetische Potential der Erlösung“ repräsentieren. In ihren Figuren verschränken sich Konzepte von Religiosität, Geschlecht und Alter hierarchisch: Während Philip Moses' Handeln stets auf Gott bezogen ist, ist Benjamine mit ebensolcher Innbrunst auf ihren Großvater bezogen. Während Philip Moses Gott gegenüber absolut loyal ist, ist Benjamine ihrem Großvater gegenüber vollkommen loyal. Doch bietet die Novelle Benjamine noch einen anderen religiösen Weg an, der sie zunächst in große Gewissensnöte bringt: den jungen christlichen Maler Veit.

2.3.3 Ankommen: Im Hause der guten Christen

Veit hat seinen Weg als Sohn des Hausarztes in die Familie von Isaak gefunden und unterrichtet dort als „Tegnemester; men hvad der drog ham did var især Benjamines skjønne Ansigt, der havde et særdeles Interesse for ham som Kunstner [Zeichenmeister; doch was ihn dorthin zog, war insbesondere Benjamines schönes Gesicht, das für ihn als Künstler von besonderem Interesse war]“ (Ingemann 2007: 112). Auch ihr gibt er hin und wieder Zeichenstunden und steht nun, während Philip Moses in einem Sessel in der Ecke sitzt,

ved Vinduet og talte med Benjamine om den gamle ærværdige Bedstefader, som han strax havde bemærket og hilset med den Ærbødighed, hans Alder og ædle Udseende opvakte, og over hvis skjønne patriarkalske Oldingshoved han ret havde glædet sig. (Ingemann 2007: 112)

am Fenster und sprach mit Benjamine über den alten ehrwürdigen Großvater, den er sogleich bemerkt und mit der Ehrerbietung begrüßt hatte, wie sein Alter und edles Aussehen es verlangten, und über dessen schönes patriarchalisches Greisenhaupt er sich recht gefreut hatte.

Als einziger der Hausgäste begegnet Veit ihm mit Freundlichkeit und Wärme und empfindet ihm gegenüber schnell eine ebenso große Zuneigung wie gegenüber Benjamine. Das Fenster, an dem er mit Benjamine steht, fungiert hierbei als Erkenntnistmetapher, die den jungen Maler gegenüber den anderen Gästen, die sich in der Tiefe des Raumes befinden, aber auch gegenüber Philip Moses, der allein in einer Ecke sitzt, auszeichnet.

Als Philip Moses und Benjamine auch das Haus des zweiten Sohnes verlassen, weil Philip Moses die Kälte und Respektlosigkeit dort nicht mehr erträgt, und Benjamine „fulgte grædende efter ham [ihm weinend folgte]“ (Ingemann 2007: 114), erweist sich Veit als ihr Retter. Er schützt sie vor weiteren judenfeindlichen Übergriffen durch gewaltbereite Christen und bringt sie in das Haus seines Vaters, wo Philip Moses noch auf der Türschwelle zusammenbricht und in ein langes Fieber und einen tiefen Schlaf fällt. Die Türschwelle zum Haus des Christen ist ein Ort des symbolischen Übergangs, den Benjamine vollziehen kann, den Philip Moses jedoch nur in einem ambivalenten Zwischenzustand passiert. In dieser körperlich-geistigen Übergangssituation verbleibt er lange Zeit. Oft schreckt er aus seinen Fieberfantasien hoch, „hvori han ofte med Job forbandede sin Fødselstime og med Profheterne saae sit ulykkelige Folks Undergang og Jerusalems ødeleggelse [in denen er oft mit Hiob seine Geburtsstunde verfluchte und mit den Propheten den Untergang seines unglücklichen Volkes und Jerusalems Zerstörung vorhersah]“ (Ingemann 2007: 115). Seinen hiobgleichen Qualen begegnet Benjamine, in dem sie an seinem Bett sitzt und betet oder ihm aus der Bibel vorliest. Die Worte der Heiligen Schrift beruhigen den Kranken, ohne dass ihm jedoch bewusst ist, dass es sich um die Evangelien handelt. Benjamine selbst ist von den Worten tief bewegt und geht aus der Krankheitsphase ihres Großvaters als ‚Seelenchristin‘ hervor.⁷ Während für Philip Moses Veits Haus Symbol für ein Übergangsstadium zwischen Leben und Tod, zwischen Judentum und Christentum, zwischen Tod und Ewigem Leben

7 Das hier erzählte Konzept ‚Seelenchristin‘ ist Teil des ‚schöne Jüdin‘-Topos, wie er in deutschsprachigen Bekehrungsromanen bereits im 17. und 18. Jahrhundert und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein produktiv war (vgl. Krobb 1993: 21–54).

bleibt, wird es Benjamine, deren Leben bisher durch Rastlosigkeit und Unzugehörigkeit gekennzeichnet war, zur geistigen und geistlichen Heimat.

Veit, der Künstler, und sein Vater, „den gamle Doctor Veit [der alte Doktor Veit]“ (Ingemann 2007: 116), bieten Benjamine und Philip Moses erstmals in der Novelle einen sicheren und geschützten Raum, aus dem sie nicht gewaltsam ausgeschlossen werden. Veits Vater tritt in der Novelle jedoch kaum weiter in Erscheinung. Als Arzt ist es sein Beruf und seine Berufung zu helfen, so dass sein freundliches Handeln gegenüber Philip Moses und Benjamine keiner weiteren Begründung bedarf.⁸ Der junge Maler Veit vor allem ist es, dessen Handeln als wahrer Christ in die Zukunft weist. Das Gebot der Nächstenliebe wird als christliches Alleinstellungsmerkmal inszeniert, das nun, da es den beiden jüdischen Figuren endlich entgegengebracht wird, zwangsläufig zu deren Konversion führen wird. Im Wechsel mit Benjamine wacht Veit am Bett des kranken Juden. Anders als Philip Moses *redet* er nicht nur von Gott, sondern *handelt* nach göttlichem Gebot. Somit werden in diesen beiden Figuren zwei religiöse Konzepte einander gegenübergestellt: starres Wort vs. gute Tat. Bereits in der Figurenkonstellation ist festgelegt, welches Konzept hier das zukunftsweisende ist. Der Text macht das Judentum als ein krankendes religiöses Prinzip aus. Es ist zwar als Vorläuferreligion des Christentums inszeniert, wird aber zugleich totgesagt. Denn für Benjamine stellt das mit der Figur des Philip Moses verbundene Prinzip keine Zukunftsperspektive dar. Weder ihr verwandtschaftliches Verhältnis zu ihrem Großvater noch dessen Form der Religiosität weisen Benjamine einen Weg in die Zukunft. In Veit hingegen vereinen sich das Versprechen einer bürgerlichen Ehe samt Nachkommenschaft und das Versprechen auf religiöse Erlösung. Der Erfüllung dieses Zukunftsversprechens stehen jedoch die tiefe Religiosität des Rabbiners und die Loyalität der Enkelin zu ihrem Großvater im Weg. Denn er erfasst die Botschaft des Evangeliums zunächst nicht. Sein ambivalenter Zustand zwischen Leben und Tod, aus dem er sich nur kurz erholt, verweist auf einen Zustand religiöser Ambivalenz.

2.4 Der Künstler als Heiland

2.4.1 Erkennen

Als sich Philip Moses augenscheinlich von seiner Krankheit erholt hat, möchte er das Haus der Christen verlassen und zurück in die jüdische Gemeinde kehren. Doch Benjamine ist nun gefangen zwischen der Loyalität zum alten Glauben/dem alten Mann und der Liebe zum neuen Glauben/dem jungen Mann. Wann immer Benjamine selbst spricht, das heißt ihr Sprechen im Text als Figurenrede markiert ist, sind es fast ausschließlich Worte, mit denen sie ihren Großvater schützt und verteidigt. So hat sie auch in diesem, ihrem eigenen, inneren Konflikt zunächst weder eine Stimme noch Handlungsmacht. Bei ihrer bevorstehenden Trennung ist es Veit, der erkennt und an ihrer Stelle ausspricht, dass sie ihn liebt:

⁸ In Gyllembourgs Novelle *Jøden* erweist sich ebenfalls ein christlicher Arzt als Helfer und Freund für den titelgebenden Juden (vgl. Kapitel 4.2.2, insbesondere Fußnote 3, und Kapitel 4.2.3, Fußnote 7).

[D]a saae de unge Mennesker smertelig paa hinanden, og Taarerne styrtede dem begge af Øiene. „Ja, Benjamine! nu seer jeg det – du elsker mig, som jeg længe har elsket dig“ – sagde den unge Veit pludselig og greb hendes Haand, og førend Benjamine kunde besinde sig, laae de begge for de Gamles Fødder og bade om deres Velsignelse. (Ingemann 2007: 118)

Da sahen die jungen Menschen einander schmerzvoll an, und Tränen stürzten ihnen beiden aus den Augen.

„Ja, Benjamine! Nun erkenne ich es – du liebst mich, wie ich dich lange schon geliebt habe“ – sagte der junge Veit plötzlich und griff ihre Hand, und ehe Benjamine sich besinnen konnte, lagen sie beide zu Füßen der Alten und baten um ihren Segen.

Um mögliche Einwände des Rabbiners oder seines Vaters gleich zu entkräften fügt Veit hinzu: „Benjamine er Christen i Hjertet [Benjamine ist Christin im Herzen]“ (Ingemann 2007: 118). Diese beiden entscheidenden Bekenntnisse kann Benjamine nicht selbst aussprechen, sie bedarf auch im Ausdruck ihrer intimsten Gefühle und Gedanken der Worte des jungen Christen. Erst in dem Moment, als sie sich zwischen Veit und Großvater, Christ und Jude, Herkunft und Zukunft entscheiden muss, spricht sie schließlich selbst und offenbart dem Großvater, indem sie seine Knie umfasst, „det var Christi Ord, jeg læste for dig [es waren Christi Worte, die ich für dich gelesen habe]“ (Ingemann 2007: 118). Doch ist dies kein Glaubensbekenntnis, sondern vielmehr ein Schuldgeständnis. Auf die tiefe Erschütterung des Alten kann Benjamine nur reagieren, indem sie ihm Gehorsam verspricht und ihm zurück in die jüdische Gemeinde folgt, wo für sie nur noch der Tod vorstellbar ist: „[T]ag mig med dig og lad mig døe i dine Arme! men fordøm mig ikke i min Dødsstund! hvad der er skeet i min Sjæl var den Høiestes Villie [Nimm mich mit und lass mich in deinen Armen sterben! aber verfluche mich nicht in meiner Todesstunde! Was in meiner Seele geschehen ist, war der Wille des Höchsten]“ (Ingemann 2007: 119). Und doch gibt es für Benjamine kein Zurück zum Judentum, denn sie ist bereits übergetreten, in die Sphäre des christlichen Mannes.

Veit stellt eine Ausnahme unter den Hamburger Christen dar. Als Maler ist er kürzlich aus der deutschen Künstlerkolonie in Rom zurückgekehrt. Die Stadt Rom ist vielfältig symbolisch aufgeladen: als religiöser und kultureller Gegenpol zur Stadt Jerusalem, als Sehnsuchtsort dänischer und deutscher Literaten und Künstler im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert und darüber hinaus auch ganz konkret als Ort, an dem die sogenannten Nazarener wirkten und arbeiteten. Diese Künstlergruppe orientierte sich stilistisch an der Malerei der italienischen Renaissance und stellte vor allem religiöse Motive in den Mittelpunkt ihres Kunstschaffens. Äußerlich ähnelt Veit selbst einem Renaissancegemälde, denn er ist gekleidet „i gammeldags Dragt og med lange gule Lokker om den hvide Krave [in altdeutscher Tracht und mit langen goldenen Locken über dem weißen Kragen]“, wie es in Rom „almindelig blandt Konstnerne [üblich unter den Künstlern]“ ist (Ingemann 2007: 112). Veit, dessen Berufung das Malen ist, ist derjenige, der sehen und das Gesehene in ein Kunstwerk umsetzen kann. Diese Fähigkeit zu sehen zeigt sich bereits, als er als einziger der Hausgäste im Hause Isaaks den alten Juden in seiner Ecke wahrnimmt und sich ihm gegenüber angemessen respektvoll zeigt. Es drückt sich aus, indem er Benjamines Gefühlsregungen erkennt und körpersemiotisch liest, ohne dass sie sie formulieren muss

(oder darf oder kann). Am deutlichsten zeigt es sich aber, als Benjamine am Krankenbett ihres Großvaters sitzt und Veit sie und ihren Großvater malt:

Tidt, naar Benjamine havde læst den Gamle til Ro og sad stille med den hellige Bog i sin Haand ved hans Leie, medens han slumrede, og det herlige Oldingsaasyn smilede beroliget til hende i Drømme – sad Veit med sin Pensel ligefor dem og afbildede dem begge. For Benjamines Sjæl gik et underfuldt Lys op ved hvad hun læste for den Gamle og hvad hun taledes med den fromme Maler om den hellige Bog, som indeholdt Kilderne baade til hendes og til hans forskjellige Troesbekjendelse. (Ingemann 2007: 116)

Oft, wenn Benjamine den Alten durch ihr Lesen zur Ruhe gebracht hatte und still mit dem heiligen Buch in der Hand an seinem Lager saß, während er schlummerte und das herrliche Greisengesicht ihr im Traum beruhigt zulächelte – saß Veit mit seinem Pinsel gleich vor ihnen und bildete sie beide ab. Vor Benjamines Seele ging ein wundervolles Licht auf durch das, was sie dem Alten vorlas und was sie mit dem frommen Maler über das heilige Buch sprach, das die Quellen ihrer beider unterschiedlicher Glaubensbekenntnisse enthielt.

Die Quellen ihres eigenen Glaubensbekenntnisses liegen gedruckt auf vielen Seiten in ihrer Hand und stellen seine Grundlage dar. Jedoch liest sie aus dem Neuen Testament vor. Die Worte durchdringen ihre Seele, und dies ist just der Moment, in dem Veit das Porträt von ihr anfertigt. Diese Szene ist der Schlüsselmoment, in dem Sehen und Gesehenwerden, Erkennen und Erkanntwerden kulminieren. Der an sich unfassbare und unkörperliche Moment der religiösen Erleuchtung wird durch den Künstler auf Leinwand festgehalten, sichtbar gemacht, in Materie gefasst. So wiederum lässt sich die Szene literarisch fassen und erzählen, indem erzählt wird, was der Maler sieht. Doppelt festgehalten, in Öl auf Leinwand und in Druckerschwärze auf Papier, gefasst in den Holzrahmen der Leinwand und in den Einband der Novelle, gelingt es dem Künstler – dem Maler Veit ebenso wie dem Autor Ingemann –, den Moment göttlicher Erweckung festzuhalten und nachvollziehbar zu machen. Gemeinsam mit Veit und dem Erzähler betrachtet der Leser Benjamines Erweckung. Benjamine selbst wiederum zeigt kein Bewusstsein gegenüber diesem Gesehenwerden, reagiert nicht aufs Gemaltwerden. Sie ist ganz erfüllt von Gottes Wort und dem Heiligen Geist, der sie in diesem Moment durchdringt. Es ist eine intime Situation, die bei aller räumlichen Distanz, die zwischen dem Malenden und der Gemalten besteht, auch erotisch konnotiert ist. Benjamine gibt sich Veits Blick hin, sie empfängt, was Veit ihr anbietet: erst die Zeichenstunden, nun den geschützten Raum und die christliche Bibel – und gibt sich vertrauensvoll in seine Hände. So treibt Veit ihre Entwicklung voran und kann sie dabei in Ruhe betrachten und seinen Blick in Benjamines Seele für immer auf Leinwand festhalten.

Gänzlich außerhalb dieses Moments des Sehens und Erkennens, den Veit auf seinem Porträt archiviert, befindet sich der alte Rabbiner, der im Fieberschlaf weder die entflammende Liebe zwischen Veit und Benjamine wahrnehmen noch die Worte, die Benjamine ihm aus dem Neuen Testament vorliest, verstehen kann. Auch ihn porträtiert Veit, und auch Philip Moses ist sich des Porträtiertwerdens nicht bewusst, doch liegt das nicht am Zustand der seelischen Entrückung, sondern am Fieberschlaf, in dem sich bereits sein naher Tod ankündigt. Veit jedoch ist in der Lage, auch Philip Moses in die Seele zu blicken. Denn dies ist, so legt es der Text nahe, die vornehmste Fähigkeit des Künstlers: das wahre Wesen der

Welt zu erkennen und darzustellen. Veit sieht, dass die Worte des Evangeliums auch auf den schlafenden Juden beruhigende Wirkung haben, sieht, wie sie aus dem verzweiferten Hiob einen aufgerichteten Simeon⁹ machen. Er erkennt damit mehr, als es Philip Moses selbst in diesem Moment vermag, und so nimmt der Pinsel des Künstlers den Ausgang der Novelle und die Hinwendung des Juden zum Christentum prophetisch vorweg. Die jüdischen Figuren dienen als poetischer Nährboden für die literarische Darstellung des Künstlers und die literarische Reflexion über Kunst. Die Novelle schreibt sich damit deutlich in den kunstreligiösen Diskurs der deutschen Romantik ein, den Hartwich folgendermaßen beschreibt:

Die romantische Weltanschauung baut einen polemischen Gegensatz zwischen dem göttlich begabten Künstler und den das Weltliche vergötternden Philistern und Juden auf. Die kunstreligiöse Frontstellung wird aber immer wieder in Bildern der hebräischen Bibel exponiert und verrät so ihre religionsgeschichtliche Herkunft aus der ‚Mosaischen Unterscheidung‘. (Hartwich 2005: 23)¹⁰

Im Verständnis der Romantik ist Veit als Künstler mit göttlichem Genie begabt. Benjamins und Philip Moses' Weg ins Christentum ist an die Figur des Künstlers Veit gekoppelt. Doch auch umgekehrt sind Veits religiöser Weg und seine literarische Darstellung von den beiden jüdischen Figuren bestimmt. Veits Genie drückt sich in seiner Gabe zu sehen und zu schaffen aus, und für die literarische Darstellung dieses Genies bedarf es in dieser Novelle der beiden jüdischen Figuren. Veit sieht (= erkennt) Benjamine und Philip Moses und erschafft Bildnisse von beiden, verdoppelt und bestärkt ihr Dasein in der Welt und wird auf diese Weise ihr Schöpfer.

2.4.2 Erschaffen

Der Literaturwissenschaftler Hans Mayer hat in seiner bahnbrechenden Untersuchung *Außenseiter* die Gemeinsamkeiten der gesellschaftlichen Außenseiter, zu denen Juden ebenso wie Frauen gehören, herausgestellt. Mayer zufolge sind Juden und Frauen (und als dritte Gruppe [männliche!] Homosexuelle) gleichermaßen „existenzielle[...] Außenseiter“, die „immer wieder insgeheim miteinander verbunden werden“ (Mayer 1981: 21; vgl. auch Braun 1992; Schnurbein 2006; Schößler 2009). Der Erzähler der Novelle *Den gamle Rabbin* nimmt einen dezidiert christlichen (und männlichen) Standpunkt ein und richtet den Blick von außen auf „die Juden“. Dabei kontrastiert er das romantisch-religiöse Idealbild „des Juden“

9 Simeon wird namentlich nicht erwähnt, doch legt die Novelle die Lesart nahe. Nachdem Simeon im Tempel seinen Erlöser, den neugeborenen Jesus, gesehen hat, preist er Gott und kann sodann in Frieden sterben (Lk 2,25–35). Für diese Arbeit verwende ich, soweit nicht anders angegeben, die revidierte Übersetzung der Lutherbibel von 2017 (Bibel 2016a).

10 Mit dem Begriff der ‚mosaischen Unterscheidung‘ bezieht Hartwich sich auf die Untersuchung von Jan Assmann (1998) *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. Hartwich fasst Assmanns These folgendermaßen zusammen: „Der Antisemitismus erscheint [...] als kulturgeschichtliches Nebenprodukt der monotheistischen Revolution. Der Monotheismus stellt einen völligen Umbruch innerhalb der antiken Religionsgeschichte dar. [...] An die Stelle der interkulturellen Übersetzbarkeit der Götter verschiedener Völker tritt die bewußte Entscheidung für den Einen und gegen die Vielen. Jan Assmann spricht hier von der ‚Mosaischen Unterscheidung‘, die in der Sinngeschichte Epoche machte“ (Hartwich 2005: 21).

mit verschiedenen anderen jüdischen Lebensentwürfen, in denen die jüdischen Figuren den Weg der Säkularisierung gehen und sich von der althebräischen Mythologie entfernt haben. Der Text entwirft mit Philip Moses ein Bild vom perfekten (oder wünschenswerten) Juden, ebenso wie mit Benjamine ein Bild von der perfekten (oder wünschenswerten) Frau. Diese ist zwar aufgrund ihres Geschlechts und ihres Judentums gleich doppelt als Außenseiterin markiert, jedoch wird sie im Moment ihres innerlichen Glaubensübertritts porträtiert, das heißt, dass sie ihr Jüdischsein im Moment des Gemaltwerdens überwindet. Die literarischen Bilder werden durch die Gemälde Veits verdoppelt, und die Novelle verweist so auf ihren eigenen Verfasser, der als Autor ebenfalls ein Künstler ist. Er entwirft das Bild eines ‚edlen Juden‘, einer ‚schönen Jüdin‘ und eines christlichen Künstlers, der wiederum das Bild dieses ‚edlen Juden‘ und dieser ‚schönen Jüdin‘ malt. Wie der Maler Gemälde herstellt, produziert auch der Text, beziehungsweise dessen Autor, literarische Bilder. Die Bilder des Malers bilden das Innerste der beiden jüdischen Figuren ab und stellen diese Bilder im Text zur selben Zeit erst her. Die fiktive Leinwand wird zur Projektionsfläche des Malers und zugleich des Autors.

Als Veit nach der vorläufigen Trennung von Benjamine nach Rom abzureisen plant, legt er seinem Gepäck die beiden Porträts bei:

To uforglemmelige Billeder vare fremtraadte i hans liv, som hans Skjæbnens underfulde dobbelte Herolder; de vare de kjæreste og kostbarste Klenoder, han havde pakket ind for at medtage, og de vare den skjøne Benjamines og den gamle Philip Moses's Portraiter. (Ingemann 2007: 121)

Zwei unvergessliche Bilder waren in sein Leben getreten, als die wunderbaren doppelten Herolde seines Schicksals; sie waren die liebsten und kostbarsten Kleinode, die er zum Mitnehmen eingepackt hatte, und dies waren die Porträts der schönen Benjamine und des alten Philip Moses.

Obwohl die Bilder also „unvergesslich“ sind, sind sie doch erst durch den Akt des Malens entstanden und unvergesslich geworden. In ihnen ist die Vergangenheit als Grundlage des eigenen, christlichen Glaubens archiviert: das Judentum in Gestalt des Philip Moses, dessen Glaubenskonzept als längst vergangen und überholt markiert wird. In Benjamines Porträt ist jedoch der Moment archiviert, in dem sie selbst ihre eigene religiöse Vergangenheit hinter sich lässt und sich innerlich dem Neuen zuwendet. Diese Bilder sind zugleich Projektionen des Künstlers, die zeigen, wie er Benjamine und Philip Moses sieht und deren Jüdischsein interpretiert. In der Thematisierung des Kunstschaffensprozesses selbst reflektiert der Text den Herstellungsprozess derjenigen Bilder und Projektionen, die er selbst verwendet und (re-) produziert.

Der Künstler nimmt also nicht allein die Gemälde mit in sein Reisegepäck, sondern gewissermaßen einen Teil der Abgebildeten selbst. Der Kunstkritiker, Schriftsteller und Maler John Berger, der 1972 das englische Fernsehpublikum mit seiner BBC-Reihe *Ways of Seeing* das Sehen lehrte, schreibt in seinem kurz darauf erschienenen gleichnamigen Essay-Band *Ways of Seeing* [1972], der als *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt* 1974 ins Deutsch übersetzt wurde, über die Ölmalerei zwischen 1500 und 1900:

Auf Gemälden werden häufig Gegenstände dargestellt, die man erwerben kann. Hat man einen Gegenstand gemalt und auf eine Leinwand gebracht, ist das nicht anders, als habe man ihn gekauft

und mit nach Haus genommen. Kauft man nämlich ein Gemälde, kauft man auch das Aussehen des Gegenstands, den es abbildet. (Berger 2016: 78)

Nun sind Benjamine und Philip Moses keine Gegenstände, die Veit besitzen könnte, er muss sie auch nicht kaufen, sondern hat die Gemälde für sich selbst gemalt. Nichtsdestotrotz befinden sie sich in seinen Besitz. Berger hat radikal aufgezeigt, wie Frauen in der bildenden Kunst traditionell die Funktion eines Objekts zukommt, das durch die Darstellung auf dem Gemälde zum Besitz des Künstlers oder Kunstsammlers wird:

Auf der einen Seite der Individualismus eines Künstlers, Philosophen, Gönners und Kunstbesitzers, auf der anderen das wie eine Sache oder eine Abstraktion behandelte Objekt ihrer Aktivitäten – die Frau. (Berger 2016: 59)

Zwar bezieht sich Berger mit diesem Befund vornehmlich auf die Aktmalerei. Dennoch befinden sich die beiden Gemälde als „Kleinode“, also als Schmuckstücke, als schmückende Objekte, in Veits Besitz. Veit eignet sich durch das Malen und das Besitzen der beiden Porträts nicht nur Benjamine, sondern auch Philip Moses an. Zeigt die Tatsache, dass er nicht nur die von ihm geliebte Benjamine porträtiert hat, sondern auch Philip Moses, auf der einen Seite den Respekt und die Achtung an, die Veit dem alten Juden entgegenbringt, so macht dessen Porträt in Veits Besitz auch deutlich, dass nicht nur Benjamine als Frau und ‚schöne Jüdin‘ Objektcharakter hat, sondern auch Philip Moses als Jude. Dagegen mag sich einwenden lassen, dass das Bild eines geliebten Menschen mehr darstellt als ein Objekt, das einfach nur besessen wird. Es ist vielmehr ein kostbares Erinnerungsstück, ein Trost für das sich sehnende Herz. Trotzdem ist der Blick auf das Machtverhältnis zwischen Sehendem (christlicher Mann/Künstler) und Gesehenen (Frau/Jüdin und Jude), zwischen Aktivität und Passivität, zwischen dem Schaffendem und den beiden Abgebildeten aus dieser Perspektive fruchtbar. Denn mit ihrer Hilfe lässt sich aufzeigen, dass die Blickrichtung, mit der der Text auf die Frau sieht, derjenigen ähnlich ist, mit der er auf den Juden sieht, nämlich durch die Augen des christlichen Mannes, der sich sowohl von der Frau und Jüdin als auch vom Juden ein Bild macht und dieses Bild über seine Kunst weiterverbreitet. Als christlicher Mann hat Veit die Deutungsmacht sowohl über die Frau als auch über den Juden. Als Jüdin und Frau, also als zweifache Außenseiterin im Sinne Mayers (vgl. 1981: 33–41), bietet Benjamine eine doppelte Projektionsfläche für Zuschreibungen durch den christlichen Mann. Als gottbegnadeter Künstler stellt aber auch Veit einen Außenseiter der Gesellschaft dar, der sich durch seine äußere Erscheinung ebenso wie durch sein inneres Wesen von der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet. So vermag er als Einziger die Liebe der schönen Benjamine zu gewinnen und schließlich sogar den strengen Philipp Moses für sich einzunehmen und beide als ihr Retter auf eine höhere Glaubensstufe zu führen.

Anders als beispielsweise in der *Zauberflöte* (1791) von Wolfgang Amadeus Mozart (und Emanuel Schikaneder, der das Libretto zur Oper schrieb), um das vielleicht prominenteste Beispiel zu wählen, oder in Lessings (2001) bürgerlichem Trauerspiel *Emilia Galotti* (1772),

um ein Beispiel mit fatalen Folgen für die Porträtierte zu nennen,¹¹ verliebt sich hier der junge Mann nicht in das bereits vorhandene Porträt einer schönen Frau, sondern fertigt das Bildnis im Handlungsverlauf selber erst an. Es wird auch folgerichtig gar nicht beschrieben, da Erscheinung und Aussehen Benjamines bereits zuvor aus der Perspektive des Künstlers (Malers/Autors) geschildert werden. Gleichzeitig ermöglicht das Auge des fiktiven Malers zu beschreiben, was nur ein Künstler zu sehen und zu begreifen in der Lage ist – nämlich den Moment, in dem Benjamine vom Heiligen Geist ergriffen wird und auch Philip Moses ihn in seiner Seele schon spürt, obwohl sein Verstand ihn noch nicht begriffen hat.

Einmal mehr lässt sich feststellen, dass es sich bei den Figuren der Benjamine und des Philip Moses um (literarische) Bilder handelt, um Vorstellungen davon, wie Juden und Jüdinnen seien oder im Idealfall zu sein haben. Ingemanns Text nimmt die Möglichkeiten der Literatur (noch) nicht wahr, die Bilder, die der Text aufruft, zu modifizieren und zu unterwandern und lässt seine Hauptfiguren ungebrochen ihren glücklichen Weg ins Christentum und die Ehe gehen. Während die ‚schöne Seele‘ Emilia Galotti keine Möglichkeit hat, ihrem traurigem Schicksal zu entkommen, stellt für Benjamine die Konversion den Weg zur Errettung dar. Zwingende Voraussetzung für diese glückliche Wendung ist jedoch ihr Jüdischsein, das sie überwinden muss.

In Kapitel 3 werde ich aufzeigen, wie eine andere, nur ein Jahr später veröffentlichte Novelle, Blichers *Jøderne paa Hald*, ihre literarischen Möglichkeiten einsetzt, die Bilder, die der Text zunächst selbst aufruft, zu unterminieren. Dennoch ist es bemerkenswert, dass der erste dänische Erzähltext, der jüdische Figuren auftreten lässt und ihnen eine so zentrale Rolle zuweist, zugleich die Konstruiertheit des Bildes von „dem Juden“ und „der Jüdin“ in sich aufnimmt und thematisiert.

2.4.3 Erlösen

Über die Beziehung zwischen Benjamine und den beiden männlichen Figuren Philip Moses und Veit ist die Frage nach der Religion in den Diskurs von Leben und Tod eingeschrieben. Die Entscheidung, die Benjamine zu treffen hat, bedeutet zunächst, dass sie einen der beiden Männer verlieren muss: entweder ihren jüdischen Großvater, der ihre Vergangenheit und Herkunft repräsentiert, ihr jedoch als Perspektive nur den frühen Tod zu bieten hat, oder Veit, der ihre Zukunft sein könnte und mit dem sie auch sexuell eine fruchtbare Verbindung eingehen würde. Da in der Logik der Novelle Benjamines Anziehungskraft eben genau in ihrer vollkommenen Bereitschaft zur Aufopferung und ihrer Hingabe für das Wohlergehen ihres Großvaters besteht, entscheidet sich Benjamine trotz ihrer fruchtbaren Liebe zu Veit für die unfruchtbare Liebe zu ihrem Großvater. Und derselben Logik folgend fügt sich Veit in dieses Schicksal, nachdem er den alten Rabbiner noch einmal für ein Gespräch aufgesucht hat (Ingemann 2007: 119). So entschließt er sich, endgültig zurück nach Rom zu reisen, in die Künstlerkolonie, aus der er erst kurze Zeit zuvor in seine Heimatstadt zurückgekehrt war, und damit auch ins religiöse Zentrum des Christentums. Für Benjamine hingegen

11 Beispiele aus der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts bespricht Joachim Schiedermaier in seiner Studie *(V)erklärte Gesichter. Der Porträtdiskurs in der Literatur des dänisch-norwegischen Idealismus* (2009: 187–283).

scheint das Gebundensein an Philip Moses in jedem Fall den Tod zu bedeuten. Sein Tod bedeutet ihren Tod, denn auch wenn der alte Rabbiner stirbt, wird sie sich nicht von ihrem Treuegelübde entbinden. „[H]endes Hjerte vil maaske briste derved; men hun vil ikke være den Døde mindre tro, end den Levende [Ihr Herz mag vielleicht daran zerbrechen; aber sie würde dem Toten nicht weniger treu sein als dem Lebenden]“ (Ingemann 2007: 120). Aber die Novelle findet schließlich doch noch ein glückliches Ende. Philip Moses, der bald wieder erkrankt und auf dem Totenbett von Benjamine gepflegt wird, empfängt noch im letzten Moment seines Lebens durch das weit geöffnete Fenster den Heiligen Geist und prophezeit mit letztem Lebenshauch seiner Enkelin, dass sie an seinem Grab ihre Erlösung finden werde:

Han havde bedet Benjamine aabne Vinduet, at han endu engang kunde see den lyse Himmel, og da var det ligesom et helligt Syn havde viist sig for ham i den venlige Morgenrøde. – „Skuffe mig ikke mine bristende Øine“ – havde han sagt – „saa kom til min Grav, Benjamine! og min Aand skal vise dig din Frelse“ – her var hans Stemme bleven utydelig; men hans Aasyn havde smilet forunderlig saligt. Med den stivnende Haand havde han endnu gjort et Tegn paa sit Dødsleie som et Kors, og rolig havde han opgivet Aanden i Benjamines Arme. (Ingemann 2007: 122)

Er hatte Benjamine gebeten, das Fenster zu öffnen, damit er noch einmal den leuchtenden Himmel sehen konnte, und da hatte sich ihm gleichsam eine heilige Erscheinung in der freundlichen Morgenröte gezeigt. – „Täuschen mich meine brechenden Augen nicht“ – hatte er gesagt – „so komm an mein Grab, Benjamine! und mein Geist wird dir deine Erlösung zeigen“ – hier war seine Stimme undeutlich geworden; doch sein Gesicht hatte wundersam selig gelächelt. Mit der steifen Hand hatte er noch ein Zeichen auf seinem Totenlager gemacht, wie ein Kreuz, und ruhig hatte er seinen Geist in Benjamines Armen aufgegeben.

Anders als Benjamine, deren religiöse Erkenntnis durch den Blick des Künstlers eintritt, ereilt Philip Moses die Erleuchtung am und durch das Fenster. Wie bei Veit dient es auch hier als Metapher der Erkenntnis. Das heißt wiederum, dass Religiosität und Erkenntnis erneut mit der Kategorie Geschlecht verschränkt und hierarchisiert werden. Während beide Männer durch das Fenster Erkenntnis erlangen, ist Benjamines Erkenntnis an das Gesehenwerden durch einen christlichen Mann gebunden. Allerdings ist wiederum die Vorbedingung für Philip Moses' Erleuchtungsmoment, dass dieser zuvor die Worte des Neuen Testaments aus dem Mund seiner Enkelin Benjamine gehört hat, wodurch Benjamine als Mittlerin zwischen Alt und Neu, Judentum und Christentum hierarchisch eine Zwischenposition einnimmt, die jedoch nicht unabhängig vom christlichen Mann gedacht werden kann.

Am Grab des Großvaters tritt Benjamines Erlösung in Gestalt Veits auf, der gekommen ist, in der Hoffnung, Benjamine dort vorzufinden und von ihr Abschied nehmen zu können. Er wartet „den fromme Piges Bøn [das Gebet des frommen Mädchens]“ ab und tritt ihr dann „stille og høitidelig [still und feierlich]“ entgegen.

I hans Haand lyste et Kors af glindsende Perlemor, som hans afdøde Moder forud havde givet ham som Barn, til Den, han engang gav sit Hjerte. [...] Det skinnede nu smukt i de klare venlige Maanestraaler. (Ingemann 2007: 121)

In seiner Hand leuchtete ein Kreuz aus schimmerndem Perlmutter, das seine verstorbene Mutter ihm als Kind ehemals gegeben hatte, für diejenige, der er einmal sein Herzen schenken würde. Es leuchtete nun schön in den klaren freundlichen Mondstrahlen.

Damit erfüllt sich die letzte Prophezeiung des Rabbiners, denn, so erklärt Benjamine:

„Ved denne Grav skulde jeg skue min Frelse – det var hans sidste Ord til mig, da en Engel forklarede hans Aasyn i Døden. Og see! hans Aand har ledet dig hid med det hellige Tegn i din Haand, som nu forener mig med din Frelser for evig.“ (Ingemann 2007: 122)

„An diesem Grab sollte ich meine Erlösung schauen – das waren seine letzten Worte zu mir, als ein Engel ihm seinen Blick im Tode verklärte. Und siehe! sein Geist hat dich hierher geleitet, mit dem heiligen Zeichen in der Hand, das mich nun auf Ewig mit deinem Erlöser vereinigt.“

Auf diese Weise erzählt die Novelle den romantischen Idealweg der Überwindung des Judentums. Das Judentum in seiner mythisch überhöhten Darstellung hat dabei Teil an seiner eigenen Überwindung. Es zeigt den Weg zurück in eine religiöse Vergangenheit, auf deren Grundlage der Aufbruch in ein neues Christentum geschieht. Über das Grab hinweg reicht Benjamine Veit die Hand „og sank med stille Taarer til hans Hjerte [und sank mit stillen Tränen an sein Herz]“ (Ingemann 2007: 122). So bildet das Grab des Alten die Grundlage für das Neue.¹² Das Judentum wurde überwunden, doch es stellt die Grundlage für eine tiefe Religiosität dar, die das Judentum in sich aufnimmt. Diese Religiosität soll Hartwich zufolge nicht nur das Judentum, sondern auch die säkulare Welt überwinden:

Die Erlösung vom Judentum vollzieht sich nicht als Vernichtung des Judentums, sondern als Transformation der säkularen Welt nach dem Urbild des jüdischen Mythos, der auch die aktuellen Gestalten des Judentums überwindet. (Hartwich 2005: 28)

Gemeint ist also eine Hinwendung zum Judentum, wie es von den deutschen Romantikern als „ursprünglich“ imaginiert wurde, und zugleich dessen Überwindung durch ein erneuertes Christentum. Ingemanns Novelle zeigt in ihrer Darstellung und Bewertung des Judentums und ihrer Auflösung des religiösen Konflikts eine offensichtliche Ambivalenz, die ganz in der Tradition Herders steht, der in seinen Schriften zum Judentum „die christlichen, national-mythologischen und orientalischen Stereotypen des Judentums aufgreift und poetisch überformt“ (Hartwich 2005: 39). Einerseits muss das Judentum überwunden werden, denn nur seine Überwindung bedeutet Leben statt Tod für Benjamine, nur seine Überwindung weist in die Zukunft. Andererseits bildet es die Basis, auf der Benjamine und Veit einander die Hände reichen. Die junge Jüdin, in der sich die mythologisch-jüdische Vergangenheit und die christliche Zukunft vereinen, ist auch für Veit die Grundlage für seine Zukunft und sein Leben. Ohne Benjamine hätte er seine Heimatstadt verlassen „for bestandig og begrave sig med sin haabløse Lidenskab blandt de gamle Roms Ruiner [für immer und sich mit seiner hoffnungslosen Leidenschaft zwischen den Ruinen des alten Rom begraben]“ (Ingemann 2007: 121). Nur aus der Verbindung zwischen dem christlichen

12 Theisohn und Braungart verweisen auf das Typische dieses Musters im Schreiben über Juden, wenn die „Einheit zwischen Juden und Christen ganz klassisch über den Gräbern des Judentums [zelebriert]“ wird (2012: 12).

Künstler und der jüdischen Frau kann ein neues religiöses Ideal erwachsen. Was einer der reichen Freunde des Juwelenhändlers Samuel als pragmatische Lösung gegen die Ausgrenzung der Juden vorgeschlagen hat, dass nämlich die Frauen und Töchter der Juden sich zugeneigt und willig gegenüber den Söhnen der Christen zeigen sollen, wird hier in der veredelten Form vollzogen: mit Achtung vor der alten Religion und innerlicher Hingabe an die neue Religion, mit Liebe zur Vergangenheit, aber unbedingtem Verlangen nach der Zukunft. Die imaginierte Szene im Hause Samuels stellt das säkulare Zerrbild der Vereinigung zwischen Judentum und Christentum dar. Die Szene am Grabe des alten Rabbiners ist ihr religiöses Idealbild.

Die idealisierte Vereinigung zwischen Judentum und Christentum ist bereits in den Namen Philip Moses selbst eingeschrieben. Moses lässt sich selbstredend als Name erkennen, der den Ursprung des Judentums und dessen ersten Propheten repräsentiert. Philip – oder Philippus – jedoch ist der Name eines der Jünger Jesu, der Gott in Jesus zunächst nicht zu erkennen vermag und daher um einen Beweis bittet:

Spricht zu ihm Philippus: Herr, zeige uns den Vater, und es genügt uns. Jesus spricht zu ihm: So lange bin ich bei euch, und du kennst mich nicht, Philippus? Wer mich sieht, der sieht den Vater. Wie sprichst du dann: Zeige uns den Vater? Glaubst du nicht, dass ich im Vater bin und der Vater in mir? (Joh. 14,8–11)¹³

Der Name des alten Rabbiners ist also selbst Prophezeiung und nimmt seine späte Erkenntnis des christlichen und somit „richtigen“ Glaubens vorweg. Zugleich macht bereits der Name der Figur deutlich, dass es sich nicht um die realistische Darstellung eines jüdischen Rabbiners und um die Auseinandersetzung mit dem Judentum handelt, sondern dass die Figur von vornherein einzig darauf angelegt ist, im Christentum die Wahrheit zu erkennen. Dass die Namen der Figuren keineswegs zufällig sind, sondern im Gegenteil besondere Beachtung verdienen, darauf macht der Text selbst aufmerksam, wenn Benjamine ihrem Großvater in Aussicht stellt, er könne den kleinen Kindern von Isaak die Geschichten erzählen „om Joseph og hans Brødre og om den lille Benjamin, min Navne, ligesom du lærte mig hos Moder Rachel, da jeg var lille [von Joseph und seinen Brüdern und von dem kleinen Benjamin, meinem Namensvetter, wie du es mich bei Mutter Rachel gelehrt hast, als ich klein war]“ (Ingemann 2007: 107). Benjamin war der liebste Sohn Jakobs, der jüngste Nachkomme des letzten Patriarchen. Die Figur der Benjamine gibt also selbst eine Anleitung zum Textverständnis. Sie ist die letzte Nachfahrin des Rabbiners. Zwar hat er jüngere Enkelkinder, doch haben die sich bereits von der jüdischen Tradition entfernt. Sein geistiges Erbe tritt allein Benjamine an. Sie nun überführt dieses Erbe direkt ins Christentum. Und sie ist eben kein Benjamin, sondern eine Benjamine und kann sich als jüdische Frau mit einem Christen vermählen und das Judentum überwinden. Auch der Christ trägt einen sprechenden Namen. Zwar sind Herkunft und Bedeutung des Namens

13 Dieses und alle weiteren Bibelzitate in dieser Arbeit sind, soweit nicht anders angegeben, der revidierten Übersetzung der Lutherbibel von 2017 (Bibel 2016a) entnommen.

Veit sprachwissenschaftlich nicht eindeutig geklärt, doch lässt sich ‚Veit‘ unter anderem als Ableitung des lateinischen Vitus von Vita – Leben – lesen (vgl. Torsy/Kracht 2002: 184).¹⁴

Der Text belässt es nicht bei der Szene am frischen Grab des alten Rabbiners, sondern besiegelt das Ideal der religiösen Transformation mit einem Schlussbild. Ein Jahr später steht das junge Paar frisch verheiratet wieder auf dem Friedhof und reicht sich die Hände über den Grabstein des Rabbiners hinweg, „hvorunder den gamle Philip Moses stod opreist, med det blege ærværdige Aasyn imod Østen [unter welchem der alte Philip Moses aufgerichtet stand, das blasse ehrwürdige Angesicht gen Osten gerichtet]“ (Ingemann 2007: 122). Das Perlmutterkreuz an ihr Herz gedrückt spricht Benjamine, die im ersten Teil der Novelle, als Jüdin, noch so oft sprachlos war, nun, als Christin, die abschließenden Worte:

„Nu har han seet det store Østens Lys“ – sagde hun glad – „det lyste alt her med den sidste Morgenrøde i hans bristende Øie, og han stirrer nu ikke forgieves efter det i Graven. Det lyser over Gruset af Guds hellige Stad – og i dets Herligheds Glands skulde alle Slægter paa Jorden velsignes.“ (Ingemann 2007: 122)

„Nun hat er das große Licht des Ostens gesehen“ – sagte sie glücklich – „es leuchtete mit der letzten Morgenröte bis hierher in seine brechenden Augen, und er muss nun nicht vergeblich im Grabe danach starren. Es leuchtet über den Erdboden von Gottes heiliger Stätte – und im Glanz seiner Herrlichkeit sollen alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden.“

Der Rabbiner in seiner Frömmigkeit und seiner überformt althebräischen Figurengestaltung ist sowohl die Grundlage für diese Ehe als auch das Hindernis, das überwunden werden musste. Seine Glaubenstransformation wiederum ist erst durch die Eheschließung seiner Enkelin mit dem jungen Christen abgeschlossen. Mit Benjamines nunmehr hörbarer Stimme wird dieser Wandel bezeugt. Erst mit der Ehe seiner Enkelin erhebt sich der Körper des alten Rabbiners zur Auferstehung in Jesus Christus. Dieses Schlussbild verdeutlicht gerade in seiner – nach heutigen Maßstäben – skurril anmutenden Überzogenheit, dass die bürgerliche Ehe integraler Bestandteil des romantischen, philosemitischen Bekehrungskurses ist. Als Alternative zur Ehe scheint allein der Tod vorstellbar, das gilt für Benjamine, und das gilt ebenso für die Jüdin, um die es im folgenden Exkurs geht.

2.5 Exkurs I: Hans Christian Andersen: *Jødepigen* (1855)

Ingemanns Novelle *Den gamle Rabbin* lässt sich in ihrer Funktionsweise weiter erhellen, wenn man sie mit einem deutlich später verfassten Text des eine Generation jüngeren Hans Christian Andersen in Beziehung setzt, dem Märchen *Jødepigen* [Das Judenmädchen], das 1855 veröffentlicht wurde. Die inhaltlichen Parallelen zwischen den beiden Erzählungen sind frappierend. In Andersens *Jødepigen* wird das jüdische Mädchen Sara bereits im

14 Der Name Veit eröffnet in diesem Zusammenhang eine weitere Perspektive, in der der Jude Philip Moses, der Christ Veit und die Figur des Künstlers sich ineinander verzahnen: Der deutsche Maler Philip Veit (1793–1877), der in Rom der Gruppe der Nazarener angehörte, entstammte einer jüdischen Familie, vertrat mit seiner Kunst jedoch eine dezidiert christliche Religiosität (vgl. Veit 1895/2016: 546–551).

Schulkindalter mit den Schriften des Neuen Testaments vertraut gemacht. Als einziges jüdisches Kind an seiner Schule folgt es aufmerksam dem christlichen Religionsunterricht, an dem es jedoch gar nicht teilnehmen darf, sondern stattdessen seine Schulaufgaben erledigen sollte. Doch bemerkt der Lehrer bald das ungewöhnliche Interesse des Mädchens, das „med sine sorte straalende Øine [mit seinen schwarzen leuchtenden Augen]“ dem Unterricht lauscht, „og da han spurgte ogsaa hende, vidste hun bedre Besked end Alle de Andre. Hun havde hørt, forstaaet og gjemt [und als er auch sie fragte, wusste sie besser Bescheid als all die anderen. Sie hatte gehört, verstanden und es behalten]“ (Andersen 2007a: 123). Der Lehrer stellt ihren Vater vor die Wahl, Sara entweder von der Schule zu nehmen oder taufen zu lassen und sagt zur Begründung: „Jeg kan ikke udholde at see disse brændende Øine, den Inderlighed og ligesom Sjæletørst efter Evangeliets Ord! [Ich kann es nicht ertragen, diese brennenden Augen zu sehen, diese Innigkeit und gleichsam diesen Seelendurst nach den Worten des Evangeliums!]“ (Andersen 2007a: 123). So entscheidet Saras Vater, sie von der Schule zu nehmen, denn er hat einst ihrer sterbenden Mutter am Totenbett das Versprechen gegeben, dafür Sorge zu tragen, dass Sara niemals den Glauben ihrer Väter verlassen werde. Dieses Versprechen sei ihm „som en Pagt med Gud [wie ein Pakt mit Gott]“ (Andersen 2007a: 123). Im Gegensatz zu Philip Moses und vielen weiteren jüdischen Männerfiguren, die in dieser Arbeit untersucht werden, stellt er selbst keinen Patriarchen dar, sondern steht der religiösen Entwicklung seiner Tochter vielmehr mit einer gewissen toleranten Indifferenz gegenüber, sieht sich jedoch durch sein Gelübde verpflichtet, die weitere Auseinandersetzung seiner Tochter mit dem Christentum zu verhindern. Die verstorbene Mutter nimmt hier die Funktion gegenüber Sara ein, die der alte Großvater gegenüber Benjamine hat. Doch im Gegensatz zum Rabbiner, der auf dem Sterbebett den Heiligen Geist empfängt und so seiner Enkelin gewissermaßen posthum den Segen zur Taufe und zur Ehe mit einem Christen geben kann, ist diese jüdische Mutter schon lange tot, ihre Rolle als religiöse Kontinuitätsgarantin damit unveränderlich festgeschrieben.¹⁵ Wo die Begegnung des alten Patriarchen Philip Moses mit dem Heiligen Geist die Erlösung für seine Enkelin Benjamine bringt, bleibt dieses Ereignis in der Mutter-Tochter-Konstellation dieser Erzählung unmöglich, und auch der Vater ist durch die Dominanz der toten Mutter und der Unwiderrufbarkeit ihrer letzten Wunsches handlungsunfähig. So findet diese Erzählung kein glückliches Ende. Sara wird ein Dienstmädchen im Haus einer christlichen Familie. Fleißig, still und fromm verrichtet sie ihren Dienst über Jahre, und auch als der Hausherr stirbt und die Hausdame in ärmlichen Verhältnissen leben muss, bleibt Sara bei ihr.

[H]un var Hjelpen i Nøden, hun holdt det Hele sammen; hun arbeidede til ud paa Natten, skaffede Brød i Huset ved sine Hænders Gjerninger, [...] Sara vaagede, pleiede, arbeidede, mild og from, en Velsignelse i det fattige Huus. (Andersen 2007a: 125–126)

15 Krobb bezeichnet jüdische Mutterfiguren in der Literatur als „potentielle Kontinuitäts- und Integritätsgaranten“ (2007: 186). Auffallend häufig, so auch in den Texten der vorliegenden Untersuchung, fehlen diese Mütter. Im Falle von *Jødepigen* allerdings wird zumindest die äußerliche Kontinuität gerade durch den frühen Tod der jüdischen Mutter garantiert.

Sie war die Hilfe in der Not und hielt das Ganze zusammen; sie arbeitete bis in die Nacht hinein, schaffte Brot ins Haus durch ihrer Hände Tat, Sara wachte, pflegte, arbeitete, mild und fromm, ein Segen in dem armen Haus.

Als die alte Frau sie bittet, Sara möge ihr aus der Bibel vorlesen – womit sie das Neue Testament meint – gerät Sara, die sich all die Jahre an das Gelübde gehalten und niemals mehr in die christliche Bibel geschaut hat, in Gewissensnot, ist jedoch durch den Wunsch der Kranken moralisch legitimiert, im Dienste der Nächstenliebe wieder aus den Evangelien zu lesen. Innerlich zerrissen gelobt sie im Stillen ihrer Mutter:

„Moder, dit Barn skal ikke tage de Christnes Daab, ikke nævnes i deres Samfund, det har Du forlangt, det skal jeg bevare Dig, derom ere vi enige paa denne Jord, men ovenover denne er – er Enigheden større i Gud, ,han ledsager os over Døden‘ – ,han besøger Jorden, og naar han har gjort den tørstig, gjør han den meget rig!‘ jeg forstaaer det! selv veed jeg ikke, hvorlunde det kom –! det er ved ham, i ham: Christus!“ (Andersen 2007a: 126)

„Mutter, dein Kind soll nicht die Taufe der Christen erhalten, nicht zu ihrer Gemeinschaft zählen, das hast du verlangt, das verspreche ich dir, darüber sind wir uns einig auf dieser Welt, aber über diese hinaus ist – ist die Einigkeit in Gott größer, ,er führt uns aus dem Tod‘ – ,er besucht die Erde, und wenn er sie sehr dürstend gemacht hat, macht er sie sehr reich!‘ Ich verstehe das! Ich selbst weiß nicht, wie es kommt –! Es ist durch ihn, in ihm: Christus!“

Als sie den heiligen Namen ausspricht, durchfährt sie – wie die Jünger zu Pfingsten (Apg 2, 1–4) – „en Daab af Ildslue [eine Taufe durch eine Feuerflamme]“ (Andersen 2007a: 126). Geschwächt von ihrer emotionalen Zerrissenheit bricht sie zusammen und wird ins Armenhaus gebracht, wo sie kurz darauf stirbt. Erlösung findet Sara – anders als Benjamine – nicht im Leben, sondern nur im Tod. Aber auch sie sitzt, wie Benjamine, am Bett einer kranken Person und liest aus dem Neuen Testament vor. Auch sie wird durch das gelesene Wort Gottes erfüllt vom Heiligen Geist. Doch bietet der Text durch das Gelübde, das sie nicht brechen kann, als Ausweg nur den Tod. Beigesetzt wird sie außerhalb der Friedhofsmauer, da sie als Jüdin nicht auf einem christlichen Friedhof ruhen darf. Sogar im Tod ist sie aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Als einziger Trost bleibt ihr nur dies:

Og Guds Sol, der skinnede hen over de Christnes Grave, skinnede ogsaa hen over Jødepigens Grav derudenfor, og Psalmesangen, der lød paa de Christnes Kirkegaard, klang ud over hendes Grav; ogsaa ud til den naaede Forkyndelsen: „Der er Opstandelse i Christo!“ ham, Herren, som sagde til Disciplene: „Johannes døbte vel med Vand, men I skulle døbes med den Hellig-Aand!“ (Andersen 2007a: 126)

Und Gottes Sonne, die über die Gräber der Christen hinwegschien, schien auch über das Grab des Judenmädchens draußen, und die Psalmen, die über den Friedhof der Christen schallten, klangen auch über ihr Grab hinweg; auch zu ihm gelangte die Verkündigung: „Die Auferstehung ist in Christus!“ er, der Herr, der zu den Jüngern sprach: „Johannes taufte mit Wasser, doch Ihr sollt getauft werden mit dem Heiligen Geist!“

Mit seinem tragischen Ende steht das Märchen zwischen den Werken Andersens nicht alleine da. Im Roman *Kun en Spillemand*, der 20 Jahre zuvor erschien, findet sich bereits das Motiv des jüdischen Grabes außerhalb der Friedhofsmauern, das am Ende des Romans

noch einmal aufgenommen wird (vgl. Kapitel 7.8.3).¹⁶ Auch in seinem Roman *At være eller ikke være*, der zur selben Zeit wie *Jødepigen* entstand, wird am Ende eine junge Jüdin sterben, darauf beharrend, „dass es eine ausgleichende Gerechtigkeit nach dem Tod gebe“ (Wennerscheid 2013: 71; vgl. auch Kapitel 8.2).

Das Märchen *Jødepigen* hat in der Wissenschaft bisher kaum Beachtung gefunden. Das ist umso erstaunlicher, als Andersen dieses Märchen selbst als eine seiner gelungensten Erzählungen beurteilt hat (vgl. Kirmmse 1991–1992: 62). Eine Ausnahme stellt der Historiker Bruce A. Kirmmse mit seinem Aufsatz *Hans Christian og Jødepigen. En historisk undersøgelse af noget „underligt“* [Hans Christian und das Judenmädchen. Eine historische Untersuchung von etwas „Sonderbarem“] dar. Kirmmse fragt darin, warum Andersen trotz der „nedladende tolerance [herablassenden Toleranz]“ (1991–1992: 59), die in seinem Märchen zum Ausdruck kommt, in der dänisch-jüdischen Gemeinde so viele Freunde und Fürsprecher hatte. Die Funktion des jüdischen Mädchens in der Erzählung fasst er dabei ebenso knapp wie treffend zusammen:

I den lille historie er jøden i alt væsentlig en *tabula rasa*, en ubeskreven side af „anderledeshed“, som bliver udfyldt og beskrevet af det herskende og omgivende samfunds fordomsfulle fantasi. Holdningen til jøder er således en slags projektionsteater, hvori samfundets frygt og forhåbninger om sig selv bliver afbildet. (Kirmmse 1991–1992: 60)

In der kleinen Geschichte ist der Jude*die Jüdin¹⁷ im Wesentlichen eine *tabula rasa*, eine unbeschriebene Seite der „Andersheit“, die ausgefüllt und beschrieben wird von der vorurteilsvollen Fantasie der herrschenden und umgebenden Gesellschaft. Die Haltung gegenüber Juden ist somit eine Art Projektionstheater, in dem die Ängste und die Hoffnungen der Gesellschaft abgebildet werden.

Kirmmses Befund gilt bei Weitem nicht nur für diese Erzählung, und eine der Fragen, die ich in meiner Arbeit untersuche, ist, womit und wie diese unbeschriebene Seite des Andersseins beschrieben wird. Bei der Lektüre von Andersens *Jødepigen* stellt sich jedoch außerdem die Frage, was genau eigentlich das genuin Märchenhafte dieser Erzählung ist, denn der kleine Text wird in aller Regel als Märchen rezipiert.¹⁸ Was macht das Märchen zum Märchen oder auf Dänisch: das Eventyr zum Eventyr?¹⁹ Ist es möglicherweise allein

16 Kierkegaard (1828) kritisiert in seiner vernichtenden Beurteilung des Romans gerade dessen tragisches Ende (vgl. zu Kierkegaards Rezeption des Romans Detering 2002a: 210–212; de Mylius 2005c: 364–365). Auch Ähnlichkeiten zu Andersens Märchen *Den lille Havfrue* [Die kleine Meerfrau] (1990b: 105–106) sind nicht von der Hand zu weisen. Die Heldin, die keine unsterbliche Seele hat, wird nach ihrem Tod aufgrund ihres reinen Herzens zum Luftgeist erhoben und hat nun die Möglichkeit, sich durch gute Taten eine unsterbliche Seele zu erwerben.

17 Im modernen Dänisch wird, anders als in den hier untersuchten Erzähltexten, das generische Maskulinum ‚Jøde‘/‚Jude‘ statt ‚Jødinde‘/‚Jüdin‘ verwendet.

18 Johan de Mylius bemerkt, dass Andersen seine Märchen und Erzählungen „bald Märchen, bald Geschichten, bald beides miteinander“ nannte, und verweist damit auf die unklaren Grenzziehungen in der Genrezuordnung (de Mylius: 2005b: 1). Erstmals gedruckt erschien das Märchen im *Folkekalender for Danmark 1856* [Volkskalender für Dänemark 1856] (Andersen 1855). 1863 erschien es im zweiten Band von Andersens *Eventyr og Historier* [Märchen und Geschichten] und wird in der Ausgabe der Dansk Sprog- og Litteraturselskab [Dänischen Gesellschaft für Sprache und Literatur] von 1990, die auf der 1863er Ausgabe basiert, als Märchen deklariert (vgl. Andersen: 1990c: 63–66).

die jüdische Figur, die mit ihren Assoziationsräumen wundersam genug erscheint, um das Genre zu rechtfertigen? Um diese Frage beantworten zu können, lohnt der Blick zurück zu *Den gamle Rabbin*. Denn bereits in dieser Novelle sind märchenhafte Züge angelegt, die hier skizzenhaft und in aller Kürze dargestellt werden sollen und die zum Teil auch in Andersens *Jødepigen* Eingang finden. Einige Beispiele aus verschiedenen Märchen sollen zur Klärung beitragen.

2.6 Märchenhafte Novelle

Die Märchenbeispiele, die im Folgenden herangezogen werden, stammen sowohl aus der Sammlung von Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm (2010) als auch aus anderen Märchensammlungen, die über Landes- und Sprachgrenzen hinweg bekannt waren und rezipiert wurden. Sie sind teilweise als Volksmärchen ausgewiesen, teilweise als Kunstmärchen. Aus der Sammlungsgeschichte der Grimm'schen Märchen geht hervor, dass die Trennung zwischen Volks- und Kunstmärchen weniger eindeutig ist, als ihre Einteilung suggeriert. So haben die Grimms nicht nur mündliche Überlieferungen, sondern auch schriftlich überlieferte Texte in ihre Sammlung aufgenommen und ihrerseits wiederum literarisch in die Märchen ihrer Sammlung eingegriffen. Andererseits enthielt die 5. Auflage von 1843 eine mündliche Überlieferung des Andersen-Märchens *Prinsessen på ærten* [Die Prinzessin auf der Erbse; 1835] (1990a), hier unter dem Namen *Die Erbsenprobe*. Als die eindeutige Autorschaft Andersens bekannt wurde, wurde das Märchen in der nächsten Auflage aus der Sammlung entfernt. Entscheidend war jedoch nicht die Struktur des Märchens, sondern die eindeutige Autorschaft, die dem Ansinnen der Grimms, eine Sammlung von Volksmärchen herauszugeben, widersprach (vgl. Rölleke 2004: 94–102). Dieses Beispiel veranschaulicht exemplarisch die Zirkulation der im 19. Jahrhundert extrem populären Märchen und Märchenmotive zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit und über Landes- und Sprachgrenzen hinweg, so dass im Folgenden zum großen Teil auf deutschsprachige Märchen Bezug genommen wird. Aufgrund der uneindeutigen Grenzziehung zwischen den Gattungen, soll für diese skizzenhafte Zusammenstellung auf eine strenge Differenzierung zwischen Kunst- und Volksmärchen verzichtet werden.

Ingemanns Benjamine ist – wie Andersens Sara – ein stilles frommes Mädchen, duldsam, fleißig, aufopfernd. Sie ist Waise und hat als einzigen geliebten Menschen ihren Großvater, der ihr jedoch weder Schutz noch Geborgenheit geben kann, um den sie sich im Gegenteil ganz allein kümmert und sorgt. Das fromme Mädchen, oft als Waise oder Halbwaise ganz auf sich allein und die Gnade Gottes gestellt, ist ein bekannter Märchentopos. Das arme von aller Welt verlassene Waisenmädchen im Grimm'schen Märchen *Die Sterntaler* erfährt

19 Heinz Rölleke beginnt bei seiner Suche nach dem Wesen des Märchens bei dem Diminutiv „-chen“ und führt es einerseits auf die Kürze der Geschichte zurück, die mit der mündlichen Überlieferung zu erklären ist. „Andererseits aber zeigt die Diminuierung offensichtlich in eins damit an, daß solche Geschichten in einem bestimmten Sinn ‚unwahrscheinlich‘ sind oder wirken“ (Rölleke 2004: 11). Diese Erklärung lässt sich zwar nicht unmittelbar auf das Dänische ‚Eventyr‘ übertragen, das sowohl mit ‚Märchen‘ als auch mit ‚Abenteuer‘ übersetzt werden kann. Doch lässt sich hier mit Blick auf die Etymologie des Begriffs fragen: Was macht dieses Eventyr so abenteuerlich?

diese Gnade Gottes in Form eines Goldregens, nachdem es buchstäblich sein letztes Hemd weggegeben hat. Auch Aschenputtel ist fromm und fleißig, ebenso wie Schneeweißchen und Rosenrot und wie Goldmarie, die ihren goldenen Lohn für ihre Tugendhaftigkeit von Frau Holle erhält. Viele dieser fleißig-frommen Märchenmädchen haben in einer anderen Frauenfigur ihre Kontrahentin: der bösen Stiefmutter.²⁰ Benjamines angeheiratete Tante, die Frau ihres Onkels Isaak, lässt sich, wenn man der Spur der Märchen folgt, als Figur der bösen Stiefmutter lesen. Philip Moses zeigt Mitleid mit Benjamine, als er sagt: „Det er haardt nok, du er fader- og moderløs og dine christne Mosteres Tjenerinde [Es ist schwer genug, dass du ohne Vater und Mutter bist und die Dienerin Deiner christlichen Tante]“ (Ingemann 2007: 106). In ihrem Haus muss Benjamine von früh bis spät arbeiten, lebt in kargen Verhältnissen, bleibt dabei stets still, freundlich und bescheiden und ist der Hausherrin, „som vel ofte før havde givet hende haarde Irettesættelser [die sie wohl schon oft zuvor hart zurechtgewiesen hat]“ (Ingemann 2007: 109) doch lästig. Dieses Muster ist ebenfalls ein Motiv in verschiedenen Märchen wie *Aschenputtel* und *Frau Holle*.

Auch das Grab eines geliebten Menschen als magischer Ort ist ein Märchenmotiv. Aschenputtel erhält am Grab ihrer Mutter drei Gewänder, in die sie sich kleidet, um schließlich die Frau eines Prinzen werden zu können. Für Benjamine erfüllt sich am Grab ihres Großvaters dessen Prophezeiung und sie begegnet ihrem Retter, der mit einem beinahe überirdisch leuchtenden Kreuz auf sie zutritt. Nach Ablauf eines Jahres steht das jungvermählte Paar am Grab des alten Rabbiners, während unter ihren Füßen das Wunder seiner Auferstehung geschieht.

Sogar ein (volks-)märchentypischer Dreischritt lässt sich in der Novelle finden, wenn man die Ein- und Ausschlussmechanismen betrachtet, denen Benjamine und ihr Großvater ausgesetzt sind: Zuerst halten sie sich im Haus des reichen und materialistischen Samuel auf, suchen dann im Haus des assimilierten Isaak Unterkunft, um schließlich im Hause Veits und seines Vaters den Heiligen Geist zu erkennen und selbst erkannt (= gemalt) und somit erlöst zu werden.

Im Gegensatz zum populären Topos des Märchenprinzen, der aktiv in das Geschehen eingreift, womöglich auf einem Schimmel daher geritten kommt, um das arme Mädchen aus seinem Elend zu befreien und durch die Hochzeit in den Adelsstand zu erheben, verhalten sich die Prinzen in etlichen Märchen bei genauerer Lektüre verblüffend passiv. Aschenputtels Prinz erkennt seine Geliebte nur an ihren kleinen Füßen und bittet zunächst zwei falsche Bräute auf sein Schloss. Die Prinzessin auf der Erbse muss eine grausame Nacht auf einer harten Hülsenfrucht verbringen, bevor der Prinz sie als würdig erkennt, ihn zu heiraten. Schneewittchen wird eher zufällig erlöst, weil ein Diener des Prinzen mit dem schweren Sarg auf den Schultern stolpert und der scheinbaren Prinzessin dadurch das vergiftete Apfelstück aus dem Hals rutscht. Der junge König in *Brüderchen und Schwesterchen* lässt sich durch einen Zauber täuschen und legt sich zur Tochter der bösen Stiefmutter ins Bett. Einen ähnlichen Trick durchschaut auch der Prinz in Andersens Märchen *Den Lille Havfrue* [Die kleine Meerfrau; 1837] (1990b) nicht und nimmt daraufhin

20 Etliche Stiefmütter waren in der ersten Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen von 1812 noch Mütter und wurden erst in den späteren Ausgaben zu Stiefmüttern. Offenbar schien eine böse, lieblose Mutter nicht zum Idealbild der Mutter im 19. Jahrhundert zu passen.

die falsche Prinzessin zur Frau. Mitunter muss der Prinz selbst von der Prinzessin erlöst werden, wie es Rapunzel tut, als sie ihrem Prinzen Tränen in seine blinden Augen fallen lässt und ihn wieder sehend macht. Die spätere Frau des Froschkönigs wirft die zudringliche Amphibie sogar beherzt an die Wand und erlöst dadurch den Prinzen von seinem Fluch. Selbst Dornröschens Retter denkt mehr an seinen eigenen Vorteil – nämlich die Ehe mit einer schönen Königstochter – als an die gute Tat, als er sich durchs Dornengestrüpp arbeitet und die Schlafende wachküsst, was ihm auch nur deshalb gelingt, weil der Zauber just zu dieser Stunde aufgehoben ist. Die Figur des Retters in Form eines Prinzen ist also nur scheinbar ein ungebrochener Märchentopos. Dennoch ist das Glück – und Unglück – der jungen Frauen in allen diesen Beispielen an einen adligen Mann und potenziellen Ehegatten gebunden. Der junge Künstler Veit stellt die Idealfigur dieses Retters dar, indem er Benjamines Innerstes erkennt und ihr (und somit implizit auch ihrem Großvater) dadurch Erlösung im allumfassenden Sinne bringt. Benjamines Glück ist – wie das Glück der Frauenfiguren im Märchen – an die Figur eines heilbringenden Mannes gebunden. Er unterscheidet sich aber nicht durch den Adelsstand von den anderen Figuren, sondern durch seine göttliche Begabung. Die Figur der Sara in Andersens Märchen *Jødepigen* hingegen hat keinen irdischen Retter, und so ist ihr auch kein irdisches Glück beschieden.²¹ Es lohnt die Überlegung, ob es nicht gerade der Religionsunterschied zwischen Jüdin und Christ ist, der die Darstellung einer solch ungebrochenen und idealisierten Erlöserfigur, wie Veit sie darstellt, überhaupt erst ermöglicht. Denn die ideale männliche Erlöserfigur ist in Ingemanns Novelle nur im Zusammenspiel mit der Jüdin Benjamine erzählbar. Erst durch den Christen Veit findet Benjamine zu ihrem Glück. Erst durch die Jüdin Benjamine kann Veit als Erlöserfigur erzählt werden. Die Figur des alten Juden Philip Moses dient hierbei der weiteren Idealisierung des jungen Christen, denn je widriger die Bedingungen für Veit sind, unter denen er dem Rabbiner seinen Respekt entgegenbringt, desto edler und idealisierter lässt ihn dies erscheinen. Der edle Retter ist kein schlaffer Prinz, wie ihn die Märchen anzubieten haben, sondern ein Künstler, der gottbegnadet in der Lage ist, zum Erlöser Benjamines, zum Erlöser der Juden und zum Erlöser einer säkularisierten christlichen Gesellschaft zu werden. Durch seine Fähigkeit zum Erkennen und zum Erschaffen ist er in der Lage, Religion mit neuem, tiefen Sinn zu füllen und somit in die Nachfolge Christi zu treten.

Wenn man nun also den Blick erneut auf Andersens Märchen *Jødepigen* richtet, wird plausibel, warum diese Erzählung als Märchen veröffentlicht werden konnte. Offenbar lassen sich märchenhafte Strukturen auf jüdische Figuren übertragen oder anders gesagt: Die jüdischen Figuren eröffnen Assoziationsräume zu märchenhaften Topoi. Diese wiederum sind, wie ich in den folgenden beiden Kapiteln 2.7 und 2.8 anhand des Ahasverusmotivs zeigen werde, anschlussfähig an das (volks)religiöse Genre der Legende (vgl. Rosenfeld 1982: 5–17). In beiden Textsorten, dem Märchen und der Legende, geschehen Wunder, und „[d]urch Wunder kommt es zur Begegnung zwischen dem Göttlichen und der Welt der Menschen“ (Burdorf/Fasbender/Moennighoff/Schweikle, G./Schweikle, I. 2007: 424). Das

21 Sara teilt dieses Schicksal mit einer anderen Außenseiterin Andersens, der kleinen Meerfrau. Eine autobiografische Lesart von *Den lille havfrue* mit Blick auf eine homoerotische Deutung unternimmt Detering (2002: 197–205). Er setzt außerdem die kleine Meerfrau und die jüdische Figur Naomi aus Andersens Roman *Kun en Spillemand* zu einander in Beziehung (vgl. hierzu Kapitel 7.6.7).

Märchen *Jødepigen*²² ist aufgrund der wundersamen Bekehrung der Jüdin zum Christentum märchenhaft genug, um keine weiteren märchenhaften oder phantastischen Elemente hinzufügen zu müssen. Zum Topos der ‚schönen Jüdin‘ gehört diese innere Zuwendung zum Christentum, die entweder im Scheitern der Figur, oftmals sogar in ihrem Tod endet oder in die Konversion samt Ehe mündet.²³ Die religiöse Erleuchtung ist also Teil des Topos, die märchenhafte Begegnung mit dem Heiligen Geist ist in der Figur der ‚schönen Jüdin‘ angelegt, die ‚schöne Jüdin‘ ist somit selbst ein Märchen.

2.7 Ewiges Wandern – Ahasverus

Die Novelle *Den gamle Rabbin* wird strukturiert durch Aus- und Einschlussprozesse einerseits, erzählt anhand der drei Haushalte, in denen Benjamine und Philip Moses Zuflucht suchen, und durch das Motiv der Mobilität und Rastlosigkeit andererseits, wenn die beiden Figuren sich von einem Haus zum nächsten und damit jeweils in eine ungewisse Zukunft aufmachen. Damit schreiben sich die Figuren Benjamine und Philip Moses in einen weiteren Topos ein: den des ‚ewigen Juden‘ Ahasverus. 1602 tauchte dieser erstmals in der pseudonym verfassten Ahasveruslegende *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden/mit Namen Ahaßverus* auf (vgl. Körte 2006: 43). Die Figur steht, obwohl selbst eben gerade kein Heiliger, durch ihren legendenhaften Charakter in einem heilsgeschichtlichen, christlichen Kontext (vgl. Körte 2000: 11 [Fußnote 1]; Rosenfeld 1982: 1–2, 15–19).²⁴ Dabei ist Ahasverus nicht als Individuum gestaltet, sondern fungiert als „Protagonist einer L.[egende] v. a. als exemplarische Projektionsfläche bestimmter Ideen“ (Burdorf/Fasbender/Moennighoff/Schweikle, G./Schweikle, I. 2007: 425; vgl. hierzu Körte 2006: 44–46). Als geistiges Kind der Reformation verbreitete er sich in den folgenden zwei Jahrhunderten soweit in der Literatur Europas, dass er schließlich zur literarischen Topos wurde. André Jolles bezeichnet Ahasverus als einen „unheiligen Gegenfüßler“ (1968: 52) zu den Heiligenfiguren der christlichen Legenden. Dennoch trägt auch er zum Heilsgeschehen bei, ist also selbst Legende, wenn auch eine „Antilegende“ (Jolles 1968: 51). Ahasverus soll ein Schuhmacher in Jerusalem zur Zeit Jesu gewesen sein, der dem Heiland auf seinem Weg nach Golgatha die Rast vor seinem Haus verweigert hat. Zur Strafe soll er dazu verdammt worden sein, bis in alle Ewigkeit auf Erden umherzuwandern, ohne sterben zu können oder jemals zur Ruhe zu kommen (vgl. Körte 2000: 27–48; für den dänischen Kontext vgl. Dal 1965; Edelmann 1965). Gesehen zu werden ist sein einziger Zweck. „Kein Wunder wäre es gewesen, wenn dieser Mann wie andere Sünder, wie sogar Judas selbst, für sein Unrecht in der Hölle hätte büßen müssen; Wunder ist, daß er nicht stirbt, daß er ewig lebend, allen sichtbar umherwandelt“ (Jolles 1968: 52). Auf diesen Topos spielt

22 Kirmmse weist im Kontext einer englischen Übersetzung des Märchens, dessen Titel 1974 von Erik Christian Haugaard mit „The Servant“ übersetzt wurde, auf die abwertende Konnotation in der Benennung „Jødepigen“/„Jew-Girl“ hin (vgl. Kirmmse 1991–1992: 60.)

23 Diese eingeschränkten Entwicklungsmöglichkeiten der ‚schönen Jüdin‘ hat Florian Krobb (1993) in seiner Studie ausführlich dargestellt.

24 Körte betont aber auch, dass „[d]ie Ahasverlegende [...] in einem dialektischen Verhältnis zu ihrer Textgestalt [steht]“, da sie „eine ironische Replik auf die Gattung Legende ist“ (Körte 2000: 72).

die Novelle nicht nur mit ihrer Struktur und der Rastlosigkeit ihrer Figuren an. Auch die Figurenrede verweist auf Ahasverus, wenn Philip Moses, als er das Haus seines zweiten Sohnes Isaak verlässt, zu Benjamine sagt: „Lad mig gaae, mit Barn! og græd ikke fordi jeg vandrer saa ene! jeg vil heller gaae huusvild paa Jorden, end laane Tag i Forargelsens Bolig [Lass mich gehen, mein Kind! und weine nicht, weil ich so einsam wandere! ich will lieber heimatlos auf Erden wandern, als Schutz in der Wohnstätte des Ärgernisses zu suchen]“ und Benjamine ihm antwortet: „Nu vel, saa bliver jeg hos dig [Nun gut, dann bleibe ich bei dir]“ (Ingemann 2007: 108). Benjamine und ihr Großvater sind ebenfalls rastlos, heimatlos, selbst innerhalb ihrer eigenen Familie und Gemeinde sind sie Fremde und Nicht-Zugehörige. Für alle sind sie sichtbar: für Christ*innen und Jüd*innen, für die Figuren und die Leser*innen. Erst mit der Hinwendung zum Christentum werden beide jüdischen Figuren von ihrer ewigen erzwungenen Wanderschaft erlöst. Damit deutet sich ein weiteres Mal die Nähe zu Ahasverus an, denn in der Literatur ist er stets dadurch gekennzeichnet, dass entweder „der Ewige Jude [...] keine Entwicklung hat“ (Körte 2006: 47) oder die einzig mögliche Entwicklung ihn direkt ins Christentum führt. Philip Moses repräsentiert durch seine Sprache, seinen greisen Körper und schließlich seinen todesähnlichen Krankheitszustand eben jene Entwicklungslosigkeit, die auch Ahasverus verkörpert. In seinem Bann ist Benjamine ebenfalls dem Schicksal des Ahasverus ausgeliefert. Für Philip Moses fällt die Entwicklung zum Christentum mit dem Moment des Todes zusammen, seine Geschichte ist hier also auserzählt. In der Figur der Benjamine findet ebenfalls allein durch ihre Bekehrung zum Christentum eine Entwicklung statt, denn in diesem Schritt kann Benjamine sich aus der starren Perspektivlosigkeit, an der ihr Großvater festhält, lösen. Sie erlebt also als junge Frau ihre Erlösung noch zu Lebzeiten. Doch damit ist auch ihre Geschichte als Jüdin auserzählt und die Novelle endet.

Der ‚ewige Jude‘ Ahasverus wird Ingemann noch einmal beschäftigen. 1833 erscheint sein umfangreicher (immerhin 237 Seiten umfassender) Gedichtzyklus *Blade af Jerusalems Skomagers Lommebog* [Seiten aus dem Notizbuch des Schuhmachers von Jerusalem] als eine Art lyrisches Reisetagebuch des ‚ewigen Juden‘. Als Unzugehöriger, der durch alle Länder und die Jahrhunderte wandert, wird er in der Rezeption des Zyklus als Verkörperung des autoreigenen „Fremmedfølelsen [Fremdheitsgefühls]“ (Akhøj Nielsen 2001–2017) in seiner Gegenwart begriffen. „Et karakteristisk udtryk for denne stemning [...] er hans identifikation med Ahasverus i digtekredsen [Ein charakteristischer Ausdruck dieser Stimmung ist seine Identifikation mit Ahasverus im Gedichtzyklus]“ (Minke 2008). Wie Ahasverus als Identifikationsfigur nicht nur für Ingemann, sondern für den suchenden Dichter generell literarisch fruchtbar gemacht werden konnte, soll im folgenden Exkurs anhand eines weiteren Textes von Andersen dargestellt werden (vgl. auch Thing 2001: 123–162).

2.8 Exkurs II: Hans Christian Andersen: *Fodreise* (1829)

Nur kurze Zeit nach der Veröffentlichung von Ingemanns Novelle erschien Hans Christian Andersens (1986) Debütroman *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* [Fußreise vom Holmenkanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829], kurz *Fodreise*. Der junge Dichter, aus dessen Perspektive der Roman erzählt ist,

begibt sich auf einer „Fußreise“ auf die Suche nach literarischem Stoff. Voller Witz und Ironie verwebt Andersen eine schier unüberschaubare Zahl literarischer Motive zu einem Spaziergang durch die Silvesternacht 1828 auf 1829.²⁵ Dabei promenierte der Erzähler nicht nur vom Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager – was ein durchaus überschaubarer und unspektakulärer Fußmarsch von nur knapp 3km Länge ist (vgl. Kramer 2013: 39) –, sondern er spaziert vielmehr durch die gesamte „deutsche Literatur um 1800, sei sie stürmerisch und drängerisch, klassisch oder romantisch – oder trivial“ (Øhrgaard 2010: 92).²⁶ Als eine von vielen bekannten Figuren der Literaturgeschichte begegnet dem Erzähler auf seinem Spaziergang durch eine Silvesternacht auch Ahasverus. Dieser ist mit seinen Hundertmeilenstiefeln unterwegs durch die Welt und überlässt dem Erzähler für einen kleinen Kurztrip durch Europa seine Wunderschuhe. In der Begegnung mit Ahasverus und dessen Schuhwerk lässt sich als literarisches Vorbild unverhüllt Adelbert von Chamisso's *Peter Schlehmls wundersame Geschichte* [1814] (2010) erkennen, denn, so erzählt Ahasverus seinem jungen Zuhörer, als er die alten Stiefel einmal zu Reparatur gegeben habe, „blev de forbyttede og før jeg mærkede Feiltagelsen var de allerede solgt til en *Peter Schlehml* [sic!], hvis ‚vundersame Geschichte‘ *Chamisso* har meddeelt Læseverdenen [wurden sie vertauscht, und ehe ich den Fehler bemerkte, waren sie bereits an *Peter Schlehml* verkauft, dessen ‚vundersame Geschichte‘ *Chamisso* der Lesewelt mitgeteilt hat]“ (Andersen 1986: 69). Erst kürzlich habe er sie zurückerhalten. Damit zeigt sich die Verwandtschaft des Ahasverus auch mit phantastischen Motiven. Die Schuhe, die, ob nun sieben oder 100 Meilen, jedenfalls eine enorme Strecke mit einem einzigen Schritt überbrücken können, sind beispielsweise auch in Wilhelm Hauffs Märchen *Die Geschichte vom kleinen Muck* [1826] (2011) ein Motiv.²⁷ Goethes Mephisto nutzt einige Jahre später in *Faust II* [1832] (2008) ebenfalls die magischen Stiefel zur schnellen Fortbewegung. So fügt die Ahasverus-Episode in Andersens *Fodreise* dem ohnehin schon legendären Motiv des ewig umherwandernden Juden durch die Hundertmeilenstiefel noch eine zusätzliche magische Komponente hinzu, die außerdem eine Verbindung zum Teufel andeutet und daher auch die Gefahr von Fluch und Verdammnis in sich birgt. Der junge Dichter seufzt, dass der literarische Stoff ihm ausgehe und freut sich über die unverhoffte Begegnung mit Ahasverus und dessen reichen Vorrat an Erzählungen, denn

„*Satan*, som nu er saadan en allerkjæreste person i et Eventyr, har været meer end nok i Verden, selv hans Papirer ere udkomne. *Faust* har baade *Goethe*, *Lessing*, *Mahler Müller* og *Klinger* havt Fingre paa, saa jeg veed ingen heldigere Person end Dem. Ak! hvo der dog havde Deres Erfaring [...]“ (Andersen 1986: 68)

-
- 25 Die Ansiedlung der Handlung in einer Silvesternacht ist eine Anspielung auf die Erzählung von E.T.A. Hoffmann (2005): *Die Abentheuer der Sylvester-Nacht*.
- 26 Elisabeth Bronfen sieht Andersens Debütroman eingebettet zwischen klassisch-romantischem Nachtstück und dem „Bereich der Pop Art, wenn auch *avant la lettre*“ (Bronfen 2009: 121).
- 27 Der kleine Muck entwendet die Siebenmeilenpantoffeln und den Zauberstab, der ihm verborgene Schätze anzeigen kann, aus dem Haus der alten Frau Ahavzi. Obwohl nicht eindeutig als Jüdin markiert, liegt doch die Lesart nahe, in Frau Ahavzi die Andeutung einer weiblichen Ahasverus-Figur zu erkennen.

„*Satan*, der nun so eine allerliebste Person in einem Märchen ist, war mehr als genug in der Welt, selbst seine Schriften sind erschienen: *Goethe*, *Lessing*, *Mahler Müller* und *Klinger* hatten alle ihre Finger am *Faust*, ich kenne also keine besser geeignete Person als Euch. Ach! wer doch Eure Erfahrung hätte.“

Ahasverus jedoch hat keine Freude an seinem Erfahrungsschatz, denn er hat keine Aussicht auf Erlösung, und somit hat seine Rastlosigkeit auch kein Ziel. Er muss, so Körte, „wandern, muss passiv seine Mission erfüllen und ist durch sein wahllos bewahrendes Gedächtnis allwissend und daher ohne Neugier“ (Körte 2006: 45). Nun jedoch, in Andersens phantastischem Roman über die literarische Suche eines jungen Dichters, bilden der alte Ahasverus und der junge Dichter für einen Moment eine Gemeinschaft der Ruhelosen.²⁸ Ahasverus, der so viel schon gesehen hat, wird für den Moment zum literarischen Vorbild, zur Identifikationsfigur des suchenden Poeten und stellt dabei einen „Stimulus im Sinne einer (die Vorstellung von Entwicklung) beunruhigenden und gleichzeitig anregenden Instanz“ dar (Körte 2000: 321). Seine Stiefel will der junge Dichter leihen, „blot een Time vilde jeg laane dem for i denne med store Skridt at vandre gjennem Verden og samle Stof til det interessanteste Capitel i hele min Fodreise [nur eine Stunde wollte ich sie leihen, um in ihnen mit großen Schritten durch die Welt zu wandern und Stoff für das interessanteste Kapitel in meiner ganzen Fußreise zu sammeln]“ (Andersen 1986: 69). Und da nicht nur Ahasverus für den Dichter interessant ist, sondern auch umgekehrt der Dichter für Ahasverus, gesteht dieser: „Deres Person interesserer mig [Eure Person interessiert mich]“ und leiht ihm für eine halbe Stunde seine Stiefel. Dafür fordert er jedoch „Deres Skygge som Pandt [Euren Schatten zum Pfand].“ Zwar fährt es dem Dichter „iiskoldt gjennem Marv og Been“ [eiskalt durch Mark und Bein], doch geht er den Handel ein, denn „hvad gjør ikke en Forfatter for sin Læsers Skyld [was tut ein Autor nicht alles für seine Leser]“ (Andersen 1986: 70). Obwohl Ahasverus also eigentlich sehr entgegenkommend ist und lediglich sicherstellen will, dass er seine Stiefel nicht noch einmal verliert, wird er nicht etwa mit Peter Schlemihl assoziiert, sondern vielmehr mit dem Teufel, dem Peter Schlemihl einst seinen Schatten verkauft hatte. Als „Antipode zu Christus“ (Körte 2006: 46) schillert in der Figur des Ahasverus das Böse, wenngleich Andersens ‚ewiger Jude‘ nichts Böses an sich hat.

Zwar tritt die Figur des Ahasverus nur in einem Kapitel des Romans auf, stellt eine Begegnung unter vielen dar, doch soll dieses Kapitel „det interessanteste Capitel i hele min Fodreise [das interessanteste Kapitel meiner ganzen Fußreise]“ sein (Andersen 1986: 69). Die Figur des Ahasverus eröffnet literarische Assoziationsräume, welche die Figur des Dichters durchschreitet – was ihm deutlich besser gelingt als seine halbstündige Europareise, während der er jeweils nur ein Bein aus Amager wegbewegt und mit dem anderen stets ungünstig irgendwo auftritt. So glückt zwar weder die Identifikation des Dichters mit Ahasverus noch mit „min store Forgjænger i Fodvandring [meinem großen Vorgänger im Wandern zu Fuße]“ (Andersen 1986: 70) Peter Schlemihl. Geglückt ist jedoch

28 Die „Suggestion eines Zusammenhanges von ‚Jüdischkeit‘ und poetischer Potenz“ beschreiben auch Theisohn und Braungart: „Die Vorstellung der Heimatlosigkeit, der Exzentrizität und des Lebens in Schrift als gemeinsamer Charakterzug von Schriftsteller- und Judentum führt langfristig zur Affirmation der Dichtung als jüdischer Praxis“ (Theisohn/Braungart 2017b: 17).

ein weiteres komisches Kapitel in einem Büchlein über die Bemühungen des Dichters auf der Suche nach neuem literarischem Stoff. Der Dichter nimmt die Inspiration in der Länge eines halben Kapitels auf und zieht weiter, zur nächsten Begegnung. Der Jude hingegen setzt seine ereignislose Wanderung fort. Auf die Frage des Dichters, ob sie einander wohl wiedersehen werden, antwortet Ahasverus: „[V]i mødes nok, om ikke før, saa naar De gjør den sidste store Reise med Dødens Extra-Post. Hver nat møde vi hinanden, thi hans Heste er raskere tilbeens end jeg [Wir treffen uns noch, wenn nicht früher, so doch wenn Sie die letzte große Reise mit des Todes Extra-Post machen. Jede Nacht treffen wir einander, denn seine Pferde sind schneller zu Fuß als ich]“ (Andersen 1986: 71). Der untote Wanderer, der selbst keine Aussicht auf den Tod hat, wird zum Vorboten des Todes, dem der Dichter im 13. und (fast) letzten Kapitel²⁹ selbst begegnet, in dessen Wagen er jedoch einstweilen noch nicht einsteigt.

Mona Körte stellt die Entwicklungslosigkeit der Figur heraus, wenn sie schreibt, Ahasverus „scheint Raum nur zu gewähren für ein unendliches Durchspielen einer endlichen Variation von Vergehen, Fluch und Wanderschaft.“ Daraus sei auch der Kunstgriff zu erklären, „dass Ahasver sich kurz nach Beginn seiner literarischen Karriere selbst mitunter als mehr oder weniger gelungenes Geschöpf seiner Dichter thematisiert“ (Körte 2006: 49). Andersens Roman *Fodreise* steht exemplarisch für diesen Kunstgriff. 1847 taucht die Figur erneut in Andersens Dichtung auf, nämlich in seinem umfangreichen (und zunächst auf Deutsch erschienenen) Versdrama *Ahasverus*. Die Leichtigkeit und der Humor der ersten Begegnung mit der Figur des Ahasverus sind nun zwar verschwunden, aber Johan de Mylius versteht auch diesen Ahasverus als eine Allegorie auf den Dichter (vgl. de Mylius 2005a: 722). Doch ist dies nicht die einzig mögliche Lesart der Figur. Stefanie von Schnurbein zufolge stellt Andersen in seinem Versdrama „an der Figur des ‚wandernden Juden‘ eine allegorisierte Darstellung der Wahrheit des christlichen Glaubens auf ihrem Weg durch die Geschichte der Menschheit“ dar (Schnurbein 2007: 139). Dieser Wahrheit beugt sich schließlich auch Ingemanns Rabbiner Philip Moses, und so ist auch seine Enkelin vom Fluch des Ahasverus befreit.

2.9 Jüdische Figuren als Türöffner und Alleskönner

Mit diesem Arsenal an Figuren, Topoi, Assoziationen und literarischen Querverbindungen haben jüdische Figuren die dänische Erzählliteratur betreten: eine ‚schöne Jüdin‘ und ein ‚edler Jude‘, dazu ein christlicher Retter und künstlerischer Schöpfer; Ahasverus als literarischer Alleskönner und Allesverbinder, als unerschöpflicher Ideengeber für die Gestaltung literarischer Judenfiguren und als Bindeglied zwischen christlichem Heilsgeschehen und dem sich neu erfindenden Dichter als kunstreligiösem Erlöser; literarische Juden und Jüdinnen als Türöffner für unwahrscheinliche, bisweilen märchenhafte Erzählmöglichkeiten; jüdische Gegenfiguren zur Kontrastierung der „guten“ mit den „schlechten“ Juden aber auch christliche Gegenfiguren zur Kontrastierung des „wahren“ mit dem „falschen“

29 Das letzte Kapitel besteht nur aus Interpunktionszeichen, da der Erzähler, wie er am Ende des 13. Kapitels bemerkt, sein Buch nicht mit dem 13. Kapitel enden lassen wolle (vgl. Andersen 1986: 98).

Christentum; nicht zuletzt ist die Verbindung zwischen Geschlecht und Religion augenfällig in diesem Fadenspiel aus Aktivität und Passivität, Sehen und Gesehenwerden, Erlösen und Erlöstwerden, Vergehen und Werden, Alt und Neu.

In diesem ersten, einleitenden Analysekapitel habe ich gezeigt, auf welche Weise literarische Texte untereinander und mit anderen Kunstformen über Epochen, Genres und Landesgrenzen hinweg in Kontakt treten und welche Vielfalt an mitunter unerwarteten Verknüpfungen und Querverbindungen die jüdischen Figuren hierbei ermöglichen. Anhand von Ingemanns Novelle *Den gamle Rabbin* wurden, ergänzt durch den Vergleich mit zwei sehr unterschiedlichen Texten von Andersen, literarische Topoi und Motive vorgestellt, die in den untersuchten Texten der folgenden Kapitel immer wieder aufgenommen, variiert, modifiziert und teilweise gebrochen werden. Unwahrscheinliches und Phantastisches wird in den Romanen und Novellen erzählt, immer wieder geht es um die Suche nach Gott und der Wahrheit, aber auch um eine nationale Selbstfindung, um eine gesellschaftspolitische Positionierung, um Geschlechterbilder und nicht zuletzt immer wieder um die Kunst selbst. Wenngleich Ingemanns jüdische Figuren nicht aus dem Nichts entstanden sind, sondern sich bereits in eine literarische Tradition einschreiben, legt *Den gamle Rabbin* doch eine Grundlage für die Vielzahl der dänischen Erzähltexte, die in den folgenden Jahren erscheinen.

