

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: 3: Steen Steensen Blicher : Jøderne paa Hald (1828)
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: 09.12.2025

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

3 Steen Steensen Blicher: *Jøderne paa Hald* (1828)

Ein Spukschloss, zwei holländische Juden, drei geheimnisvolle Porträts. Ein altes Tagebuch, das von der Liebesgeschichte zwischen einer Jüdin und einem Christen erzählt, eingemauert im Keller des Schlosses, entdeckt und exklusiv präsentiert vom Autor der Novelle selbst. So lassen sich die Eckdaten der Novelle *Jøderne paa Hald* [Die Juden auf Hald; 1828] von Steen Steensen Blicher (1782–1848) umreißen. Der Text ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert und verdient eine eingehende Betrachtung, die er in der Blicherforschung bisher nicht erhalten hat.¹ Zum einen gehört er zu den ersten dänischen Erzähltexten, in denen jüdische Figuren überhaupt auftauchen, zum anderen erscheint er bisweilen irritierend unlogisch, was, wie ich zeigen möchte, weniger auf einen Mangel an Qualität zurückzuführen ist² – Blicher gilt heute gerade aufgrund seiner literarischen Virtuosität und seines kunstvollen, bisweilen unzuverlässigen Erzählstils als herausragender Autor seiner Zeit (vgl. Müller-Wille 2016: 163–164).³ Vielmehr sind die vermeintlichen Schwächen in der Logik des Textes im Zusammenhang mit den jüdischen Figuren zu verstehen. Im Folgenden werde ich aufzeigen, wie sich die Novelle mit dem zeitgenössischen Diskurs über Juden und Jüdinnen auseinandersetzt, Stereotype aufgreift und modifiziert und dadurch ihrerseits den Diskurs mitgestaltet. Zunächst jedoch soll der Entstehungskontext der Novelle skizziert werden.

3.1 Blichers Juden in Jütland

Blicher gilt als derjenige dänische Autor, der die Landschaften Jütlands und deren Bewohner auf die literarische Agenda des kulturellen Zentrums Kopenhagen gesetzt hat. Der Blick der Intellektuellen, Gebildeten und Kulturschaffenden der Hauptstadt richtete sich bis dato kaum auf Orte und Landschaften außerhalb Kopenhagens und dessen unmittelbarer Umgebung, und eine literarische Darstellung von dänischen Handlungsorten oder Figuren außerhalb Kopenhagens war äußerst selten (vgl. hierzu Behschnitt 2006). Insbesondere Jütland galt als wild und öde, unzivilisiert und sowohl kulturell als auch landschaftlich uninteressant. Blicher wurde in Jütland geboren und entschied sich als Sohn eines Pfarrers

1 Eine erste Übersicht über Blichers Schaffen insgesamt verfasste Johannes Nørvig (1943). Zwei Schwerpunkte kennzeichnen die Blicherforschung der vergangenen Jahrzehnte. Zum einen ein biografisches Interesse an Blichers Werk und zum anderen die Frage nach Blichers gesellschaftlicher Bedeutung und seiner Rolle als Theologe (vgl. Albøge 2003; Chraska 1986; Langballe, J. 2004; Sørensen 1984; Törne 1980).

2 Eine Einschätzung, die z.B. der Literaturwissenschaftler Søren Baggesen vornimmt, wenn er meint, die Beschäftigung mit der Novelle lohne sich nicht, da sie literarisch den „interesselose unterhaltungsprodukt [uninteressanten Unterhaltungsprodukten]“ zuzurechnen sei (Baggesen, S. 1965: 7).

3 Blichers Status in der dänischen Literaturgeschichte zeigt sich unter anderem in der Aufnahme seiner Erzählung *Præsten i Vejlbye* [Der Pfarrer von Vejlbye; 1829] in den viel diskutierten dänischen Kulturkanon 2006, wo sie neben Andersens *Den lille Havfrue* [Die kleine Meerfrau; 1837] und Kierkegaards *Enten – Eller* [Entweder – Oder; 1843] steht.

für das Theologiestudium in Kopenhagen. Nach dem Studium kehrte er nach Jütland zurück, wurde schließlich selbst Pfarrer, was ihm ein geregeltes Einkommen sicherte, und verbrachte dort sein gesamtes Leben. Er prägte durch seine Literatur die Vorstellung von Jütland als einem exotischen Ort, der vielfach symbolisch aufgeladen werden konnte und an dem imaginiertes Eigenes und Anderes, Dänisches und Fremdes zusammentreffen und changieren konnten. In seinem literarischen Schaffen verband Blicher, so formuliert es Wolfgang Behschnitt in seinem Buch *Wanderungen mit der Wünschelrute*, „[d]ie Identifikation mit Jütland, das Schwergewicht des Topographischen und die realistische Darstellungsweise“ miteinander. Er sah in seinem Schreiben ein „Mittel der literarischen Selbstdarstellung“ (Behschnitt 2006: 342) und der Selbstinszenierung als „der einsame, verkannte und unerhörte Poet auf der Heide“ (Behschnitt 2006: 343).

An diesem literarisch noch unbeschriebenen und autobiografisch aufgeladenen Ort, der jütländischen Heide, platziert Blicher in seiner Novelle *Jøderne paa Hald* eine jüdische Familie aus Amsterdam. Die Novelle erschien 1828, doch es ist nicht das erste Mal, dass Blicher über Juden schreibt. Bereits 1813 hatte er sich an der „literarischen Judenfehde“ beteiligt (vgl. Kapitel 1.3). Als Befürworter der Gleichstellung der Juden hatte er in zwei Schriften (Blicher 1983a, 1983b) aktiv Stellung gegen das judenfeindliche Pamphlet *Moses und Jesus* von Buchholz und dessen Übersetzer Thaarup (Buchholz/Thaarup 1813) bezogen. Blichers Novelle *Jøderne paa Hald*, die 15 Jahre später erschien, wird in der Forschung meist lediglich als literarisierte Version seines politischen Standpunktes interpretiert (vgl. z.B. Kjærgaard 2011, 2013: 49–65; Törne 1980: 13–15; Tudvad 2010: 338–339), der allerdings keineswegs so eindeutig ist, wie die vereinfachende Einteilung in „Gegner“ und „Befürworter“ der Judenemanzipation suggeriert. Die Frage nach Blichers Haltung stellt sich insbesondere im Hinblick auf zwei Artikel, die 1838 und 1839 unter dem Pseudonym „Ø“ erschienen, und in denen der Verfasser sich deutlich gegen das passive Wahlrecht von Juden und somit gegen die weitere und endgültige Gleichstellung ausspricht (Blicher 1928, 1929). Die Verfasserschaft Blichers ist zwar nicht belegt, schien den Herausgebern der gesammelten Werke Blichers 1928/1929 jedoch wahrscheinlich genug, um die Texte in die Gesamtausgabe aufzunehmen (vgl. Albøge 1987: 27). Die scheinbare Widersprüchlichkeit zwischen den emanzipationsbefürwortenden Blicher-Schriften von 1813 und der ablehnenden Haltung, die in den beiden Artikeln von 1838 und 1839 zu Ausdruck kommt, war einer der Gründe für den Literaturwissenschaftler Björn von Törne, die Autorschaft Blichers bei den Ø-Texten anzuzweifeln (Törne 1980: 27). Gordon Albøge, Mitglied der dänischen Blicher-Selskab, reagierte 1987 mit einer akribischen Darlegung, warum Blichers Autorschaft im Falle der Ø-Texte keineswegs unwahrscheinlich sei. Peter Tudvad, der in seiner Monografie zu Kierkegaards Antisemitismus auch ausführlich Bezug auf das gesellschaftliche und politische Umfeld Kierkegaards nimmt, sieht sich wie Törne „fristet til at identificere [Ø] med biskop (Nicolai Esmark) Øllgaard [versucht, Ø als Bischof (Nicolai Esmark) Øllgaard zu identifizieren]“ (Tudvad 2010: 167), wobei Tudvad nicht mit dem vermeintlichen Widerspruch zu Blichers früheren Texten argumentiert, sondern die Verfasserschaft, da sie sich nicht eindeutig klären lässt, schlicht offen lässt. Kristoffer Kjærgaard wiederum zeigt sich von der Verfasserschaft Blichers überzeugt und sieht wie Albøge keinen Widerspruch zwischen den früheren, emanzipationsfreundlichen Pamphleten Blichers und den späteren Polemiken von „Ø“. Kjærgaard argumentiert, dass eine

widersprüchliche oder sich verändernde Haltung genuiner Teil des semitischen Diskurses sei. Damit benennt Kjærgaard den Punkt, der auch bei der Lektüre der Blicher-Novelle, aber auch aller anderen Texte dieser Untersuchung augenfällig ist: die Ambivalenz und das Changieren der ‚philosemitisch‘ zu nennenden Texte, in denen immer auch die Möglichkeit zur Judenfeindschaft und zur Inakzeptanz gegenüber Juden und Jüdinnen mitschwingt. So bezieht Kjærgaard, wie vor ihm bereits Törne und Albøge, auch die Novelle *Jøderne paa Hald* in seine Arbeit zur politischen Verfasserschaft Blichers ein und liest sie als literarisierte Version von Blichers politischem Standpunkt: „Jøderne paa Hald‘ har et klart didaktisk sigte og en politisk pointe at formidle, en pointe der først og fremmest åbenbarer sig, når den betragtes i relation til Blichers tekster om den jødiske tilstedeværelse [Jøderne paa Hald‘ hat eine klare didaktische Ansicht und eine politische Pointe zu vermitteln, eine Pointe, die sich vor allem dann offenbart, wenn man sie in Relation zu Blichers Texten über die Gegenwärtigkeit der Juden betrachtet]“ (Kjærgaard 2013: 116). Die Literarizität der Novelle wird aus dieser Perspektive jedoch explizit nicht berücksichtigt, der Komplexität und Ambivalenz des literarischen Textes kann so nicht Rechnung getragen werden. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Text und seinen verschiedenen Ebenen steht bisher noch aus. Dieses Forschungsdesiderat soll nun geschlossen werden.

3.2 *Jøderne paa Hald* – Aufbau und Rahmen

Blichers Novelle spielt auf zwei Zeitebenen. Die Rahmenhandlung ist auf das Erscheinungsjahr 1828 festgelegt. Die Stimme des autodiegetischen Erzählers vermischt sich mit der des Autors – weshalb im Folgenden der Erzähler der Rahmenhandlung als Autor-Erzähler bezeichnet werden soll –, nimmt schließlich sogar direkt auf ihr eigenes Publikationsorgan Bezug, die von Blicher selbst herausgegebene literarische Monatsschrift *Nordlyset* [Nordlicht]. Die Novelle spielt hier mit ihrer eigenen Literarizität und erweckt den Anschein einer exklusiven Enthüllungsgeschichte. Der Autor-Erzähler schildert seine Kindheitserinnerungen an das Schloss und an drei geheimnisvolle Porträts, die „eksisterer endnu og kan af enhver behagelig tages i Øjesyn [noch immer existieren und von einem jeden bequem in Augenschein genommen werden können]“ (Blicher 2007: 71). Vor Kurzem sei er in den Besitz eines Tagebuchs gekommen, das er nun der Öffentlichkeit zugänglich machen wolle. Dieses Tagebuch stellt die Binnenhandlung dar. Sie spielt im Spätherbst eines Jahres im späten 17. Jahrhunderts. Der fiktive Verfasser des Tagebuchs und Ich-Erzähler ist ein junger Mann mit Namen Johan, der sich eingemauert im Kellergewölbe des Schlosses befindet. Er erzählt von den jüdischen Brüdern Salamiel und Joseph Lima und von der schönen Sulamith, die das Schloss Hald eine kurze Weile lang bewohnen und die er noch aus seiner Jugendzeit in Amsterdam kennt.

Das Herrenhaus Hald, das in der Novelle oft auch als Schloss bezeichnet wird, gibt es tatsächlich, ebenso wie es eine jüdische Familie de Lima gab, denen das Herrenhaus 1664 vom dänischen König Frederik III. übereignet worden war und in deren Besitz es bis 1703 blieb (vgl. Blüdnikow/Jørgensen 1984: 20). Der Leser erfährt die historischen Einzelheiten in der einleitenden Rahmenhandlung, er erfährt dort auch, dass es auf Hald spukt und dass dieser Spuk begann „straks efter at Jøderne var rejst [kurz nachdem

die Juden abgereist waren]“ (Blicher 2007: 70). Daraus muss er schließen, dass der Spuk in irgendeiner Weise mit den Juden, die damals auf Hald lebten, zu tun hat. Doch am Ende der Novelle gibt es keine Erklärung für den Spuk, keine Toten, niemanden, der Schuld auf sich geladen hat, niemanden, dessen Seele ewig unerlöst umherwandern muss. Aus der anfänglichen Spukgeschichte wird eine Liebesgeschichte mit Happy End, die sich bekannter Stereotype über Jüdinnen und Juden bedient und als Lösung für die unmögliche Liebesbeziehung zwischen einer Jüdin und einem Christen nur die Konversion der jüdischen Figuren zum Christentum anbietet. Erstaunt bleibt die Leserin zurück und fragt sich, warum die Geschichte so verheißungsvoll schaurig beginnt, wenn sich alle Konflikte, Missverständnisse und scheinbar grausamen Schicksalsfügungen am Ende in Wohlgefallen auflösen. Warum handelt die Novelle überhaupt von Juden, und was macht das Jüdischsein dieser Juden so bedeutsam, dass sie der Novelle den Namen geben?

3.3 Ahasverischer Spuk

Der Autor-Erzähler der Rahmenhandlung trifft auf seinem Morgenspaziergang am nahegelegenen See einen alten Fischer, dessen Boot sich aus dem Fröhnebel löst und so metaphorisch die anstehende Entschleierung eines Geheimnisses ankündigt. Zwei Spukgeschichten erzählt der Fischer seinem neugierigen Zuhörer. Die erste handelt von einem Jungen, der vor vielen Jahren nachts einmal im alten Herrenhaus eingeschlossen war. Dort sah er einen bleichen Mann sitzen, vor sich auf dem Schreibtisch statt eines Tintenfassens einen abgeschlagenen Kopf, dessen Mund sich öffnete, sobald der Schreibende seine Feder hineintauchen wollte. Die zweite Geschichte handelt von einem Porträt, das beim Abriss des alten Schlosses nicht vom Grundstück wegzubewegen war. Es wurde beim Tragen schwer wie Blei. Erst als ein Pfarrer kam, konnte das Bild an seinen neuen Ort gebracht werden. Dort fiel es nun jede Nacht von seinem Haken, bis man es schließlich an einem Sargnagel befestigte (Blicher 2007: 70). Blicher greift in seiner Novelle Spukgeschichten auf, die zu seinen Lebzeiten unter der dänischen Landbevölkerung über das Herrenhaus Hald kursierten (vgl. Chraska 1986: 175; Harbo 2008: 17–20). Es sind jütische Schauergeschichten, keine jüdischen. Aber: Blicher erzählt sie. Er leitet mit diesen Schauergeschichten die Binnenhandlung der Novelle ein, und bereits der Titel „Die Juden auf Hald“ lässt erwarten, dass die jüdischen Figuren mit dem Spuk zu tun haben. Sie nämlich ermöglichen die Assoziation mit dem Topos des ‚ewigen Juden‘ Ahasverus, dem lebenden Toten, dem bald 2000 Jahre alten Wanderer, einem Geist aus der Vergangenheit, einer unerlösten Seele in ewiger Pein. Im Lauf seiner literarischen Geschichte wird Ahasverus mit anderen Untoten wie Vampiren und schließlich mit dem Teufel selbst in Verbindung gebracht (vgl. Körte 2000: 33–38, 2006: 46–47; vgl. auch Kapitel 2.7 und 2.8). Wie der nächtliche Schreiber, der verflucht ist zu schreiben und zu schreiben und die Tinte dazu aus einem abgeschlagenen, dabei aber höchst lebendigen Kopf bezieht. Und wie das Porträt, das sich weigert, das Schloss zu verlassen, und sich, als es dann heimatlos und entwurzelt ist, gegen seinen neuen Platz sträubt, bis ein Pfarrer und ein Sargnagel es endlich überwältigen können. Diese beiden, der Schreiber und das Gemälde, kommen nicht zur Ruhe – wie der ‚ewige Jude‘. Doch wer in den jüdischen Figuren eine logische Erklärung für den Spuk sucht, wird enttäuscht. Die Novelle bietet

keine plausible Erklärung. Die Identität des Porträtierten wird aufgeklärt – es ist die einzige Figur in der Novelle, die zweifellos Christ ist, ein redlicher Mann und der Vater des jungen Johan (von dem wiederum der Leser am Ende der Novelle erfährt, dass er eine jüdische Mutter hat). Die Identität des makabren Schreibers hingegen wird nicht aufgeklärt, doch lässt der Text die Lesart zu, in ihm den Geist des Tagebuch schreibenden Johan zu erkennen – wenngleich Johan den Keller lebend verlassen kann, denn er ist zwar im Kellergewölbe des Schlosses eingemauert und scheinbar dem Tod geweiht. Doch stirbt er nicht etwa in seinem unterirdischen Verließ, sondern wird glücklich gerettet und findet gar seine Jugendliebe wieder. Mit den titelgebenden Juden auf Hald, den Brüdern Salamiel und Joseph Lima, sind die Spukerscheinungen, wie noch zu zeigen ist, ebenfalls nicht zu erklären. Allein dass die Novelle die Juden im Namen trägt und die Lebensläufe von Johan und seinem Vater sich mit denen der jüdischen Figuren schicksalhaft überschneiden, scheint zu genügen, um den Spuk wahrscheinlich zu machen. Er muss nicht weiter begründet und erklärt werden. Mona Körte bemerkt über die literarischen Möglichkeiten der Figur des Ahasverus: „Mit Ahasver lässt sich in unendlicher und wahlloser Folge die Welt erzählen, als Leit- und Erzählfaden haftet er für alle Ungereimtheiten, alle disparaten Erzählmomente einer [...] inkohärenten Erzählung“ (2000: 76). Wenngleich Körte sich hier auf die Gattung des Fortsetzungsromans im 19. Jahrhundert bezieht, lässt sich diese Beobachtung doch auch auf diese, ebenfalls inkohärent erscheinende Erzählung übertragen. Jüdische Figuren reichen als Unheimliche, Fremde und Exoten, als Ahasverusfiguren, die untot die Jahrhunderte überdauern, offenbar aus, um Spukgeschichten zu erzählen, ohne sie begründen zu müssen.

Die beiden Juden in der Novelle jedoch, Joseph und Salamiel, sind keineswegs Ahasverusfiguren. Joseph ist ein respektierter Kaufmann mit einem „milde, kloge Ansigt [milden, klugen Gesicht]“, gleichermaßen beliebt bei Juden wie bei Christen, Salamiel ist „den bedste Billardspiller og forvovneste Skøjteløper i Holland [der beste Billardspieler und verwegenste Schlittschuhläufer in Holland]“ (Blicher 2007: 82). Sie sind sephardische Juden aus Amsterdam; am Ende der Novelle kehren sie dorthin zurück und konvertieren zum Christentum. Beängstigend und schaurig erscheinen allein der unheimliche Schreiber und das widerspenstige Gemälde. In der Novelle hängt es nicht allein, sondern neben zwei weiteren Porträts.

3.4 (Un-)echte Judenbilder

In der Novelle werden drei Porträts beschrieben und auf diese Weise die Abgebildeten in die Handlung eingeführt. Zwei der Dargestellten sind die jüdischen Brüder Joseph und Salamiel Lima, das dritte Gemälde zeigt den unbekannten Mann. Es sind Bilder, die zu Lebzeiten Blichers tatsächlich im Herrenhaus Hald hingen und von denen eines noch heute dort zu finden ist. Das Porträt, das der Figur Salamiel Lima zugeordnet werden kann, sowie das des Unbekannten wurden 1973 gestohlen. Vom Bildnis des unbekannten Mannes existiert aber noch eine Kopie im Herrenhaus Nørre Vosborg (vgl. Harbo 2008: 19). Das Bild, das

vermeintlich die Figur Joseph Lima zeigt, ist noch erhalten. Diese drei (realen) Bilder und ihre Darstellung in der Novelle sollen hier nun näher betrachtet werden.⁴

3.4.1 Salamiel Lima

Die Beschreibung der Porträts ermöglicht es der Leserin, sich von den beiden jüdischen Brüdern Lima im wahrsten Sinn des Wortes ein Bild zu machen. Das Porträt von Salamiel zeigt

en mørkladen, mager, senestærk, i en sort Kappe indhyllet Figur, Hovedet bedækket med en turbanformet Pelshue; den ene Haand griber i Barmen – sandsynligvis efter en Dolk. Man har sagt mig, det var en Jøde, og jeg tænkte uvilkaarlig paa Esau, den vilde, trodsige Jæger; saaledes maa han have set ud, da han mærkede Moders og Broders Bedrag, og da han siden mødte denne med fjendsk Hu og blodige Tanker. (Blicher 2007: 68–69)

eine dunkle, magere, sehnige, in einen schwarzen Umhang gehüllte Figur, der Kopf bedeckt mit einer turbanähnlichen Pelzmütze; die eine Hand greift an den Busen – wahrscheinlich nach einem Dolch. Man hatte mir gesagt, dass es ein Jude sei, und ich dachte unwillkürlich an Esau, den wilden, trotzigsten Jäger; so muss er ausgesehen haben, als er den Betrug der Mutter und des Bruders bemerkte und diesem seitdem mit Feindschaft und blutigen Gedanken begegnete.

Diese Beschreibung weckt ambivalente Assoziationen. Durch seine fremd erscheinende Kopfbedeckung, die vom Autor-Erzähler vermutlich als Schtreimel oder Spodek interpretiert wird,⁵ ist Salamiel als frommer Jude markiert. Der Abgebildete gleiche Esau, dem Bruder Jakobs, und zwar in dem Moment, als dieser den Betrug durch Jakob und Rebekka entdeckt. Da Jakob, der Zweitgeborene, sich durch Betrug das Erstgeburtsrecht und den väterlichen Segen erschlichen hat und von seiner Mutter Rebekka dabei unterstützt wird (Gen 25,19–34 und Gen 27,1–40), ist Esaus Zorn in diesem Moment nachvollziehbar. Durch die Referenz auf diese Episoden aus dem 1. Buch Mose wird dem zunächst düster und bedrohlich wirkenden Bildnis eine menschliche, verletzbare Seite zugesprochen. Die Bezugnahme auf die irritierende biblische Erzählung von Jakob und Esau ermöglicht eine Identifikation der Leserin mit Salamiel/Esau, obwohl es Jakob ist, der von Gott auserwählt wurde und von ihm schließlich den Segen und den Namen Israel erhielt (Gen 32,23–33). Im Porträt Salamiels erkennt der Autor-Erzähler auch Ähnlichkeit mit dem jüdischen Aufständischen Bar-Kochba, „som han beslutter at genrejse det søndersplittede Rige [als er beschließt, das zersplitterte Reich wiederzuerrichten]“ (Blicher 2007: 69). Dieser Aufstand mündete in die endgültige Diaspora der Juden. Hier jedoch greift dieser Bar-Kochba gerade

4 Mit den Porträtbeschreibungen habe ich mich in meinem Aufsatz *Un-unheimliche Juden oder: Warum spukt es im Schloss? Steen Steensen Blichers Novelle über eine jüdische Familie in Jütland* näher beschäftigt. Hier finden sich auch farbige Abbildungen des erhaltenen und des als Kopie vorhandenen Gemäldes (Bock 2019: 95, 97). Schwarz-Weiß-Abbildungen finden sich auch bei Harbo (2008: 19–20).

5 Schtreimel und Spodek sind traditionelle jüdische Kopfbedeckungen vorwiegend aus Ost- und Südosteuropa. Sie könnten auf die Migrationsgeschichte des Trägers verweisen, die offenbar nicht allein den sephardischen, sondern auch den aschkenasischen Raum umfasst. Sehr viel wahrscheinlicher ist allerdings, dass sie vom Autor-Erzähler ohne Kenntnis ihrer Herkunft als allgemein „jüdisch“ gedeutet werden.

nach dem Dolch, um die letzte Möglichkeit zur Verteidigung seines Volkes zu ergreifen. Festgehalten in dieser Pose stellt das Gemälde einen misstrauischen Mann in einer Verteidigungshaltung dar: „I dette skumle Aasyn præger sig Harmen over Folkets Fornedrelse, vaklende Haab om Fornylelsen af den tabte Herlighed og mørke Anelser om et sørgeligt Udfald paa dette fortvivlede sidste Forsøg [In dieses finstere Antlitz prägen sich der Zorn über die Erniedrigung des Volks, wankende Hoffnung auf die Erneuerung der verlorenen Herrlichkeit und dunkle Ahnungen eines traurigen Ausgangs dieses verzweifelten letzten Versuchs]“ (Blicher 2007: 69). Salamiels Weg wird zwar durch die scheiternden Figuren Esau und Bar-Kochba als der falsche markiert, jedoch für den Leser emotional nachvollziehbar gestaltet. Der Text begegnet der Figur mit Respekt und Sympathie, wertet allerdings das Judentum als veraltet und nicht zukunftsfähig. Zugleich bietet sich über das beschriebene Porträt die Gelegenheit, die seit Dohm (1781) geläufige Argumentation zu zitieren, nach der viele Juden zwar schädliche Eigenschaften und viele Charaktermängel besäßen, in diese Rolle aber aufgrund der jahrhundertelangen schlechten Behandlung in der Diaspora gezwungen worden waren, eine Argumentationstradition, in der auch Blicher selbst mit seinen 1813 publizierten Schriften steht (vgl. Achinger 2007: 40–46; Detering 2002b).

3.4.2 Joseph Lima

Joseph Lima wird in der Beschreibung seines Porträts als Verkörperung der alttestamentlichen Patriarchen dargestellt. In ihm sieht der Erzähler das Gegenstück zu seinem Bruder Salamiel:

Hvor ulig hin! saa forskellig som Jakob fra Esau. Ja! dette er – maa være tegnet efter Naturen: Snildhed, Sagtmodighed, Bøjelighed, – patriarkalsk Værdighed, Godmodighed, dog ikke uden lidt underfundig Tilbageholdenhed. Saaledes har han smilet, da han bortbyttede Linserne [...]. (Blicher 2007: 69)

Wie unähnlich diesem! So verschieden wie Jakob von Esau. Ja! Dieses ist – muss nach der Natur gezeichnet sein: Klugheit, Sanftmut, Geschmeidigkeit, – patriarchalische Würde, Gutmütigkeit, doch nicht ohne ein wenig hintergründige Zurückhaltung. So hat er gelächelt, als er die Linsen forttauschte [...].

Es ist frappant, wie die Charaktereigenschaften sich einer eindeutig positiven Wertung widersetzen. Aus der vorangegangenen Bildbeschreibung des Salamiel-Porträts bleibt der Leserin das Unbehagen gegenüber der biblischen Figur Jakob und dessen Verhalten gegenüber Esau und seinem Vater. Obwohl der Text vorgibt, dass es sich hier um durchweg positive Zuschreibungen handelt, lassen sich Eigenschaften wie „Geschmeidigkeit“, „Klugheit“ und „hintergründige Zurückhaltung“ auch als negative und stereotyp antisemitische Zuschreibungen lesen. Joseph hält auf dem Gemälde einen Hahn im Schoß und ist umgeben von Blumen. In der Novelle werden die Blumen als „Symboler paa søde, talrige Familiegleder, paa Haabet om Israels tilkommende Flor [Symbole für süße, zahlreiche Familienfreuden, für die Hoffnung auf Israels kommendes Erblühen]“ gelesen. Dieser Symbolik steht der Hahn als „Aarvaagenheds, Paapassenheds Symbol [Symbol der Wachsamkeit, der Vorsicht]“ – gegenüber:

Vist nok [...] behøver du, forunderlige Nation! Hanens hele Aarvaagenhed for at bevare din skrøbelige Tilværelse; kun Skade, at du saa ofte lader dig henrive eller rettere oppuste af dens Overmod og glemmer, at de Kerner, der gjorde dig fyldig og kæphøj, var – ofte møjsommeligt nok – opsamlet i strenge Herrers Gaarde. Derfor har de ogsaa tit stækket dine Vinger, naar du baskede for højt med dem, og afrevet dine pralende Fjer, saa baade Fedt og Blod fulgte med. (Blicher 2007: 69)

Gewiss [...] brauchst du, verwunderliche Nation! die ganze Aufmerksamkeit des Hahnes, um dein schwaches Dasein zu bewahren; nur schade, dass du dich von deinem Übermut so oft hinreißen oder vielmehr aufblasen lässt und darüber vergisst, dass die Kerne, die dich so voll und übermütig gemacht haben, oft mühsam genug in den Höfen strenger Herren gesammelt wurden. Darum haben sie dir auch immer wieder die Flügel gestutzt, wenn du zu laut damit geschlagen hast, und die prahlenden Federn herausgerissen, so dass Fett und Blut flossen.

Das Bild wird scheinbar positiv interpretiert und Joseph als Verkörperung eines blühenden Israels dargestellt. Doch im selben Atemzug wird diese Deutung verworfen und das Judentum als überholt und vergangen abgewertet. Der Hahn dient als Vorbote der Taufe, schließlich ist er auch ein Symbol für die Auferstehung Christi (vgl. Schramm 2011). Zärtlich hält Joseph ihn im Arm und nimmt so den Ausgang der Novelle schon vorweg – die Konversion der jüdischen Figuren zum Christentum. Während also Salamiels scheinbar düsterer Charakter in der Bildbeschreibung Aufwertung erfährt, wird das Bildnis der scheinbar positiven Figur durch negative Konnotationen einerseits und die Erwartung der Konversion andererseits mit Ambivalenz gespickt. So werden beide Juden zu unzuverlässigen Kippfiguren, die beim Leser Verwirrung stiften und so den literarischen Reiz der Novelle enorm steigern.

3.4.3 Der Unbekannte

Das dritte Bild – in der Novelle ist es das erste, das der Autor-Erzähler beschreibt – ist das rätselhafteste der drei Porträts. Es ist deutlich größer als die beiden anderen und zeigt einen unbekannten Mann, hinter dem der Erzähler seine Leser zunächst den „djærve, trodsige Riddersmand [kühnen, trotzigten Rittersmann]“ (Blicher 2007: 67) Niels Bugge vermuten lassen will, der im 14. Jahrhundert den alten Herrensitz Hald erwarb, abreißen und neu errichten ließ. Es ist jenes Bild, von dem der alte Fischer erzählt, und das sich so penetrant seinem Umzug ins neu errichtete Herrenhaus zu widersetzen versucht:

Det ene er et Bryststykke og forestiller en middelaldrende Mand af atletisk Skabning med et stort, trindt og glubsk Ansigt. Hans enradknappede, grove Vams slutter tæt op om den tykke Hals. Det sorte Mankehaar deler sig over Panden og falder i bølgende Lokker ned til de brede Skuldre. Hans store, mørkeblaa Øjne, overskyggede af tykke Bryn, har ofte forfærdet mig som Barn, naar jeg gik ene gennem Salen, og de truende fulgte mig fra Dør til Dør. Næst den hornede Figur i *orbis pictus* har intet Billede holdt mig i saadan Respekt som 'Niels Bugges' paa Hald. Om det ogsaa virkelig var hans, skal vort Haandskrift maaske siden aabenbare. (Blicher 2007: 68)

Das eine Brustbild zeigt einen mittelalten Mann von athletischer Statur mit einem großen, runden und angriffslustigen Gesicht. Sein einreihig geknöpfter, grober Wams schließt sich eng um den

dicken Hals. Das schwarze Mähnenhaar teilt sich über der Stirn und fällt in welligen Locken herab auf die breiten Schultern. Seine großen, dunkelblauen Augen, überschattet von dichten Brauen, haben mich als Kind oft verängstigt, wenn ich alleine durch den Saal ging und sie mir drohend von Tür zu Tür folgten. Neben der gehörnten Figur in *Orbis Pictus* hat kein Bild mir solchen Respekt eingeflößt wie „Niels Bugges“ auf Hald. Ob es auch wirklich seines war, wird unsere Handschrift vielleicht später offenbaren.

Im selben Augenblick also, in dem die Identität des Dargestellten als Niels Bugge scheinbar gelüftet wird, stellt der Erzähler diese Identität wieder infrage und deutet an, dass das Geheimnis um den Dargestellten im gefundenen Manuskript gelüftet werde. Das Gesicht des Porträtierten erscheint angriffslustig, die Augen sind auf den Betrachter gerichtet und verfolgen ihn bedrohlich durch den Raum.⁶ Der Vergleich mit der gehörnten Figur in *Orbis Pictus* weckt unangenehme Assoziationen: Es gibt nur eine einzige gehörnte Figur in Johann Amos Comenius' vielgelesenem Lehrbuch *Orbis sensualium pictus* [1658] – den Teufel (Comenius 1698: 310–311). Auch bei der Figur des Ahasverus sind es die Augen, ist es „ein für den Protagonisten meist unerträglicher Blick“ (Körte 2000: 321), der ihn bedrohlich wirken lässt: „Der bohrende, feuerglühende Blick hilft infektiös die schwarze Weltschau verbreiten, seine früher demütig gesenkten Augen prophezeien, bannen, hypnotisieren, vernichten“ (Körte 2006: 52).

Die Porträts der jüdischen Brüder Salamiel und Joseph Lima deuten also das Ende des Judentums und den Übertritt zum Christentum an; das Porträt des Christen hingegen trägt durch sein untotes Dasein und seine Nähe zum Diabolischen Züge des ‚ewigen Juden‘ Ahasverus. Das Bildnis stellt den ehrlichen und redlichen Vater des jungen Johan dar. Seinen Namen erfährt der Leser nicht, nur soviel: Er ist der ehemalige Verwalter des Herrenhauses, der durch „[u]lykkelige Omstændigheder, hvis nærmere Forklaring ikke hører herhid [unglückliche Umstände, deren nähere Erklärung nicht hierher gehört]“ (Blicher 2007: 96), in Geldnot geraten ist und nun, vier Monate vor Einsetzen der Binnenhandlung, nach Amsterdam reisen musste, um von einem seiner Schuldner das Geld einzuholen, das er der königlichen Schlosskasse verbotenerweise zwischenzeitlich entliehen hatte. Da die Abreise des Vaters, wäre der Kassenmangel entdeckt worden, als Flucht und die Geldentnahme als Diebstahl gedeutet worden wären, hat sich Johan zur Ehrenrettung seines Vaters von diesem im Keller des Schlosses einmauern lassen, versorgt mit Lebensmitteln, Papier und Feder. So sollte der Verdacht, falls der fehlende Betrag in der Kasse aufgefallen wäre, auf den Sohn gelenkt werden, den man, da er nicht auffindbar wäre, seinerseits des Diebstahls und der anschließenden Flucht bezichtigt hätte. Wenn dann der Vater mit dem Geld aus Amsterdam zurückkäme, würde er den Irrtum aufklären. Ein plötzliches Auftauchen Johans jedoch hätte, da man ihn für einen Dieb halten würde, das Todesurteil für ihn zur Folge. In der Hoffnung, dass es so weit nicht kommen möge, ist der Vater nach Amsterdam aufgebrochen, um mit dem Geld bald wieder zurück nach Dänemark zu reisen, den Kassenmangel auszugleichen und den Sohn aus seinem „Grab“ (Blicher 2007: 72,

6 Auf ähnliche Weise wird in Hauchs Roman *Guldmageren* (1900: 42–43) ein Porträt beschrieben, das mit dem jüdischen Goldmacher Benjamin de Geer in Verbindung gebracht wird. Das Porträt wird also weniger betrachtet, als dass es selbst betrachtet, beobachtet und konstant in den Blick nimmt (vgl. auch Schiedermaier 2009: 79).

74–75, 96–97) zu befreien. Obwohl er mittlerweile einen Laubengang und damit den Weg in die Freiheit entdeckt hat, bleibt Johan bis zur Wiederkehr seines Vaters an sein Versteck gebunden. Allerdings dauert seine Rückkehr bereits länger als erwartet. Sein Brief führt schließlich zur Auflösung aller Verwirrungen und zum glücklichen Ausgang der Erzählung.

Während in den Porträts der jüdischen Gebrüder Lima die ambivalenten Charaktereigenschaften ihrer Figuren illustriert sind, zeigt das Porträt von Johans Vater das Gegenteil von dem, was er letztlich ist: ein ehrlicher Christ, der aber bedrohlich, beinahe schon teuflisch aus seinem Bilderrahmen herausschaut. Bezeichnenderweise hat der dänische Autor und Übersetzer Lauritz Kruse in seiner deutschen Übersetzung von 1831 gerade an dieser Textstelle eine frappante Veränderung vorgenommen, wodurch die negativen Assoziationen, die im dänischen Originaltext mit dem Bild verbunden sind, weitestgehend aufgelöst werden. Während Blichers Erzähler hier andeutet, dass es sich möglicherweise doch nicht um den mittelalterlichen Ritter Niels Bugge handle, verändert Kruse das Original folgendermaßen: „Daß es auch wirklich das seinige sey, läßt sich wenigstens vermuthen; so viel ist Gewiß, daß dies alte Gemälde der Vorstellung eines echten, alten nordischen Kämpen keineswegs widerspricht“ (Kruse/Blicher 1831: 217). Die klaffende Diskrepanz zwischen der Gemäldebeschreibung und der Vaterfigur selbst wird somit abgeschwächt, das Grimmige und Bedrohliche des Gesichtsausdrucks wird in den Kontext eines „echten, nordischen Kämpen“ eingeordnet. Dabei ist es genau jene Diskrepanz, die eine erstaunliche Lesart ermöglicht: Die christlichen und jüdischen Figuren überkreuzen sich nämlich im Handlungsverlauf und sind am Ende nicht mehr eindeutig als Juden oder Christen zu fassen. Damit diese Überkreuzung jüdischer und christlicher Figuren stattfinden kann, muss sich der junge Johan jedoch erst einmal verlieben.

3.5 Sulamith – die orientalisierte Jüdin

Sulamith ist Josephs Schwägerin, die Schwester seiner Frau. Erstmals hat Johan Sulamith bereits in Amsterdam erblickt, wo er sich sofort in sie verliebt hat. Nun will es der Zufall, dass er sie im winterkalten Schloss Hald mitten in Jütland wiedertrifft. Bereits Sulamiths Name weist auf das Hohelied Salomos als Referenztext für die Gestaltung der Jüdin hin (vgl. Kapitel 2.2.1). Abwechselnd sprechen dort ein Mann und eine Frau, die in der Rezeption des Hohelieds zumeist als Salomon und Sulamith identifiziert werden, doch ist keinesfalls gesichert, dass es sich bei „Salomon“ und „Sulamith“ tatsächlich um die einzigen Sprechenden handelt, oder ob nicht vielmehr unterschiedliche Liebende in diesem Gewebe aus Liebesliedern sprechen. Diese Textsammlung aus dem Alten Testament hat in der Theologie über Jahrhunderte hinweg zu sonderbaren Verrenkungen bei einer unerotischen Auslegung dieser zweifelsfrei erotischen Lyrik geführt. Während jüdische wie christliche Theologen die metaphysische Liebesbeziehung zwischen Mensch und Gott in

dem Text zu finden suchten, bietet die literarische – wie übrigens auch die musikalische⁷ – Auseinandersetzung mit dem Hohelied die Möglichkeit, es ganz sinnlich zu interpretieren.⁸

3.5.1 „So komme, mein Geliebter, in seinen Garten“

Nicht nur der Name der schönen Jüdin, auch die Begegnungen zwischen ihr und Johan stellen Assoziationen zum Hohelied her:

Jeg sad i Jasminlysthuset og drømte om dig, min elskede; da hørte jeg et dybt Suk bag mig i Naboens Have. Jeg saa gennem en Sprække i Plankeværket – Sulamith! Det var dig. Du sad der ombølget af dine brune Silkelokker, dit Hoved hældede mod din Skulder, dine snehvide Fingre legede med Blomsterne i dit Skød, dine Øjne var hos Levkøjerne, men dine Tanker – ja de var hos din ukendte Ven. (Blicher 2007: 76)

Ich saß im Jasminlusthaus und träumte von dir, meine Geliebte; da hörte ich ein tiefes Seufzen hinter mir im Garten des Nachbarn. Ich blickte durch einen Spalt im Plankenwerk – Sulamith! Du warst es! Du saßest dort umwogen von deinen braunen Seidenlocken, dein Kopf auf deine Schulter geneigt, deine schneeweißen Finger spielten mit den Blumen in deinem Schoß, deine Augen waren bei den Levkojen, aber deine Gedanken – ja, die waren bei deinem unbekannten Freund.

Levkojen und Jasmin umgeben die junge Frau – an einer anderen Textstelle erblickt er ihr „dejlige Aasyn mellem Hyacinterne [herrliches Antlitz zwischen den Hyazinthen]“ (Blicher 2007: 75) – Pflanzen also, deren Herkunftsregionen im 19. Jahrhundert unter dem Sammelbegriff ‚Orient‘ zusammengefasst wurden (zur Sache vgl. Polaschegg 2005: 63–101; vgl. auch Kapitel 5.6.1). Die exotische Schönheit der Blumen unterstreicht nicht nur die Schönheit der Frau, sondern auch ihre orientalisch-exotische Andersheit. Der sinnlich-schwere Duft der Blüten wird zum Versprechen körperlicher Liebe, das trotz der keuschen Erscheinung Sulamiths, die versonnen mit den Blüten in ihrem Schoß spielt – die einzige offen erotische Anspielung in der Novelle –, auf zukünftige Sinnesfreuden verweist,

7 Weltlich-erotische und geistig-religiöse Deutungen des Hoheliedes hatten auch in der Musikgeschichte parallel zueinander Geltung, wie sich zum Beispiel in der Tradition barocker musikalischer Bearbeitungen von Passagen des Hoheliedtextes zeigt. Der zweite Teil der *Matthäus-Passion* [1727] von Johann Sebastian Bach (1685–1750) beginnt mit einer Alt-Arie, die die Gefangennahme Jesu kommentiert („Ach, nun ist mein Jesus hin“). Der Alt-Stimme wird tröstend der Chor zur Seite gestellt, der eine Passage aus dem Hohelied singt („Wo ist denn dein Freund hingegangen“). Auch der dänisch-deutsche Komponist Dieterich Buxtehude (ca. 1637–1707) verwendet in seiner Passionsmusik *Membra Jesu Nostri* [1680] für die Meditation über den geschundenen Leib Jesu Passagen aus dem Hohelied Salomos, wobei diese Beweinung Christi ihrerseits mit einer beinahe erotischen Sinnlichkeit einhergeht. Eine ganz und gar weltliche Auslegung des Hoheliedes bietet die fast schon lüstern zu nennende Hochzeitskantate *Meine Freundin, du bist schön* [1676] von Johann Christoph Bach (1642–1703) an. Hier wird der Hoheliedtext explizit erotisch ausgelegt und in einer sich unendlich steigernden Chaconne zum (musikalischen) Höhepunkt geführt. Von dieser Kantate wiederum hatte Johann Sebastian Bach nicht nur eine Abschrift in seinem Besitz, sondern er hat sie, so darf angenommen werden, auch selbst zur Aufführung gebracht (zur Aufführungsgeschichte dieser Hochzeitskantate vgl. Gardiner 2016: 120–121; Wolff 2009: 40–42).

8 Das Hohelied Salomos kann „wie kein anderer Text der Bibel durch seinen deutlich erotischen Einschlag bereits auf eine Jahrhunderte lange Tradition von Um- und Neudichtungen zurückblicken“ (Polaschegg 2005: 165).

die an Sulamiths als orientalisch markierte Herkunft gebunden sind. Der betörend duftende Gartenpavillon und die schöne Jüdin erlauben es, die üppigen Gärten des antiken Orients anzudeuten, in dem schon die beiden Liebenden in Salomos Hohelied sich nach einander sehnten:

So komme, mein Geliebter,/ In seinen Garten/ Und esse seine köstliche Frucht. (Hld 4,16; Herder 1992: 34)⁹

Mein Lieber ging in seinen Garten,/ Zu seinen Blumenbeeten,/ Zu weiden in den Gärten,/ Zu sammeln Rosen sich.// Mein Lieber, ich bin sein,/ Mein Lieber, er ist mein,/ Der unter den Rosen weidet. – – (Hld 6,2–3; Herder 1992: 43)

Eine Jüdin und ein üppiger Garten – mitten in Europas Norden lässt sich so von der Exotik des Orients, oder vielmehr: der Imagination des Orients, erzählen. Die Figur der Sulamith wird durch die Bezugnahme auf Salomos Hohelied erotisiert, ohne dass dies explizit ausgeführt werden muss.¹⁰ Auf diese Weise kann sie dem Ideal der ‚schönen Seele‘ entsprechen und zugleich als erotische Projektionsfläche für die Lesenden dienen (vgl. Kapitel 2.2.1).

Getrennt sind Johan und Sulamith nur durch einen Gartenzaun. Einerseits ist dieser Zaun, diese symbolische Wand, leicht zu überwinden. Sie besteht nur aus Holz und Johan steigt leicht über sie hinweg, um Sulamith in ihrer Abwesenheit heimlich eine Hyazinthe, die den sprechenden Namen „Soleil brillant“ trägt, in ihren Garten zu stellen. Andererseits klettert er sogleich zurück auf seine Seite der Holzwand, um nicht entdeckt zu werden (Blicher 2007: 76). Die Wand behält also ihre trennende Funktion, zugleich verbindet sie die beiden Liebenden, denn nur hier können sie unbeobachtet miteinander sprechen, ohne die Grenzen des Anstandes oder des Grundstücks zu verletzen. Die trennende und verbindende Wand findet ihr Vorbild auch in den *Metamorphosen* des Ovid (2017: 191–201). Für Pyramus und Thisbe ist die Wand mit ihrem Spalt der einzige Ort, an dem zwei Liebende miteinander kommunizieren können. Für die Liebe dieser beiden Babylonier*innen aus der römischen Literatur der Antike gibt es kein glückliches Ende. Die leichte Wand aus Holz hingegen, über die Johan bereits behände hinweggestiegen ist, stellt kein dauerhaftes Hindernis dar. Ihre Vereinigung deutet sich bereits an, obwohl ihr eine Trennung vorausgehen wird. So

9 Für die Bibelzitate aus dem Hohelied Salomos verwende ich die Übersetzung von Johann Gottfried Herder. Damit soll zum einen auf die literarische Rezeption des Hoheliedes verwiesen und zum anderen Herders Bedeutung für die „Entdeckung des Judentums am Ende des 18. Jahrhunderts“ (Hartwich 2005: 35) herausgestellt werden (vgl. Hartwich 2005: 35–82).

10 Auch Scotts Figur der Rebecca, die als Vorbild für die literarische Gestaltung der ‚schönen Jüdin‘ im 19. Jahrhundert gilt, ist vom Hohelied Salomos inspiriert. Als der englische Prinz John sie erblickt, bemerkt er „[d]as Feuer ihrer Augen, der schöne Bogen ihrer Brauen, die wohlgeformte Adlernase, ihre Zähne, weiß wie Perlen, und die Fülle ihrer schwarzen Locken, die in Ringeln auf soviel ihres lieblichen Halses und Busens niederfielen, wie ein faltiges Gewand von kostbarer persischer Seide [...] dem Blick gestattete [...]. Freilich waren die obersten der goldenen, mit Perlen besetzten Spangen, die ihr Kleid vom Hals bis zur Taille schlossen, der Hitze wegen geöffnet, wodurch die Aussicht auf das, was wir schon andeuteten, etwas erweitert war.“ Verückt von diesem Anblick ruft er aus: „Diese Jüdin muß das Modell jener Vollkommenheit sein, deren Reize den weisesten König, der jemals lebte, toll machten. [...], sie ist die Braut des Hohenliedes!“ (Scott 1971: 90–91; vgl. auch Kapitel 5.6.2).

lässt die Textstelle sich auch hier in Bezug auf Passagen des Hoheliedes deuten, in denen es heißt:

Siehe, da stehet er schon/ Dahinter der Wand,/ Schaut durchs Geländer,/ Blinket durchs Gitter.
(Hld 2,9; Herder 1992: 23)

Mein Lieber streckte/ Die Hand durchs Gitter,/ Mein Inneres bebt mir. [...] Auf that ich meinem Lieben;/ Mein Lieber war entwichen,/ Verschwunden – – (Hld 5,4–6; Herder 1992: 41)

Was in Herders Übersetzung das Gitter, ist bei Luther das Riegelloch, durch das der Jüngling fasst – „und mein Leib bebt ihm entgegen“ (Hld 5,4). „Salomon“ – oder wer auch immer dieser biblische Liebende ist – findet eine Öffnung in der Wand, durch die er seine Hand steckt, was den Leib der wartenden „Sulamith“ vor Lust zum Erbeben bringt. Doch als sie sich entschließt, ihm zu öffnen, ist er verschwunden. Auch Johan und Sulamith werden noch einmal getrennt werden – hier ist es die junge Frau, die verschwindet –, und ihre Vereinigung erscheint zunächst nicht nur durch die räumliche Distanz unmöglich, sondern auch durch ihre unterschiedliche religiöse Zugehörigkeit. Im Jasminlusthaus reden Johan und Sulamith erstmals kurz miteinander. Sulamith fragt Johan: „Hvem er De? [Wer sind Sie?]“ (Blicher 2007: 76) und stellt damit die Kernfrage der Novelle. Dabei hat sie doch die Wahrheit, auf welche die anderen Figuren der Novelle bis zum Schluss warten müssen, bereits erkannt, wenn sie niedergeschlagen und „neppe hørligt [kaum hörbar]“ (Blicher 2007: 76) auf seine Antwort reagiert: „Jeg tænkte, [...] at De var en af vore [Ich dachte, Sie wären einer von uns]“ (Blicher 2007: 76). Damit verweist der Text auf das Äußere Johans, dem man oft schon gesagt habe, „at *min Næse* og *mine Øjne* var ganske israelitiske [dass *meine Nase* und *meine Augen* recht israelitisch waren]“ (Blicher 2007: 77). In seinem Aussehen deutet sich für ihn mehr an, als er selbst weiß, und für den Leser das Gelingen der Liebesgeschichte. Kurz nach diesem ersten und einzigen kurzen Wortwechsel sieht Johan Sulamith in Begleitung zweier jüdischer Männer abreisen. Obwohl sich später im Schloss Hald zeigt, dass Johan die Porträts Josephs und Salamiels vertraut sind, erkennt er sie hier nicht. In diesem Moment sind sie Fremde, die dem Liebenden die Geliebte entziehen.

3.5.2 Musik als Ausdruck der Seele

Als sephardische Jüdin ermöglicht die Figur der Sulamith, exotisch und orientalisch konnotierte Elemente in die Novelle einfließen zu lassen und die Handlung dennoch im Norden Europas, in der bekannten „eigenen“ kulturellen und geographischen Umgebung anzusiedeln. Die Jüdin bringt buchstäblich den Orient nach Jütland. Die Exotisierung der Region durch die Orientalin wertet diese vom Kopenhagener Bürgertum gemeinhin unterschätzte Region zusätzlich als erzählenswert auf. Der Kontrast zwischen Dänemark und dem Orient wird außerdem durch die Jahreszeiten verstärkt. Die Binnenhandlung spielt im Spätherbst und Winter, während Sulamith als Orientalin die Hitze und die Sonne des Südens verkörpert. Als Sulamith und Johan sich in Dänemark, auf Schloss Hald wiederbegegnen – er zunächst im Verborgenen ihrer Stimme lauschend, sie ohne von ihrem heimlichen Zuhörer zu ahnen – ist es November. Draußen kündigt sich mit einem Sturm bereits der erste Schnee an, drinnen singt Sulamith portugiesische Lieder über die Liebe. Sie hat sich zurückgezogen in den Teil des Herrenhauses, der im Winter unbewohnt ist, „da den

har Vinduer mod Nord og Øst [da die Fenster nach Norden und Osten gehen]“ (Blicher 2007: 83). Hier, in der winterlichen Kälte und Abgeschiedenheit, wähnt sie sich unbelauscht. Die „liflige Toner [lieblichen Töne]“ der Harfensaiten begleiten ihre Stimme, die klar ist, „som Harmoniaklang og sød som Hjertets første Elskovsdrømme [wie Harmoniaklänge und süß wie die ersten Liebesträume des Herzens]“ (Blicher 2007: 83). Der Klang ihrer Sprache ist fremd und Johan doch vertraut, ebenso wie die Melodie selbst:

Jeg kendte den paa hin sørgmodige Nationalmelodi og paa den melankolske, tit gentagne, længe udholdte Lyd af Ordet *Coração*. – Min Hukommelse fløj tilbage til van der Leetes Landsted, i Naboens Have. Natten efter vor første og sidste Sammenkomst havde jeg hørt disse sørgmodige Toner. (Blicher 2007: 83)

Ich erkannte sie an der schwermütigen Nationalmelodie und an den melancholischen, wiederholten, lang ausgehaltenen Lauten des Wortes *Coração*. – Meine Erinnerung flog zurück zu van der Leetes Landsitz, in den Garten des Nachbarn. In der Nacht nach unserer ersten und letzten Zusammenkunft hörte ich diese traurigen Töne.

Coração – Herz – nur dieses eine Wort versteht Johan, doch muss er weitere Worte nicht verstehen, um Sulamith in die Seele und ins Herz zu blicken, oder vielmehr: zu horchen. Ihr Innerstes, das in der kurzen Unterhaltung über den Gartenzaun hinweg keinen Ausdruck in der Sprache fand, drückt sich nun in der Musik aus, die mit ihrem Atem direkt aus ihrem Herzen zu kommen scheint. Kehle, Atem, Seele – das hebräische Wort *nefesch* trägt diese Bedeutungen, die nicht voneinander zu trennen sind, die als eins gedacht werden und schließlich das gesamte Wesen, das Dasein einer Person umfassen (vgl. Bibel 2011: 1822–1823). Und auch die dänischen Wörter für Atem (*ånde*) und Geist (*ånd*) entstammen einer gemeinsamen Wurzel (vgl. Bøggild 2009: 206). In Sulamiths Gesang erklingt also ihr ganzes Selbst, ihr innerstes Wesen. Beide, Sulamith und Johan, befinden sich in einer teils selbstgewählten, teils auferlegten Abgeschiedenheit an einem Ort, der sie durch einen ganz unwahrscheinlichen Zufall zusammengebracht hat. Und doch bleiben sie vorerst getrennt voneinander, weiß nur einer von der Anwesenheit der anderen. So hat die Leserin einerseits die nächtliche Szenerie eines abgelegenen, windumtosten, dänischen Herrenhauses vor Augen, den hereinbrechenden Winter, dessen Kälte auch vor den Innenräumen des Schlosses nicht haltmacht. Andererseits ist diese Szenerie erfüllt von südländischer Musik, mit der Imagination einer dunkelhaarigen Jüdin, die versonnen von der Liebe singt und erneut an das Hohelied Salomos erinnert, in dem die Frauenstimme klagt:

In meinem Bette suchte ich,/ Die lange Nacht,/ Den meine Seele liebet –/ Ich suchte ihn und fand ihn nicht. // Ich will aufstehn nun,/ Die Stadt umgehn, In den Strassen,/ In den Gassen,/ Und suchen ihn,/ Den meine Seele liebet;/ Ich suchte ihn und fand ihn nicht. // Mich fanden die Wächter, Die die Stadt umgehn: „Den meine Seele liebet,/ Sahet ihr ihn?“ (Hld 3,1–3; Herder 1992: 27)

Sulamith ahnt nichts von ihrem Zuhörer, der Zeuge ihrer Sehnsucht ist. Sie spielt für keinen Zuhörer und so wird die Musik zum unverstellten Ausdruck ihrer Seele. Somit hört Johan ebenso in Sulamiths Seele, wie der junge Künstler Veit in Ingemanns Novelle *Den gamle Rabbin* in die Seele Benjamines blickte (vgl. Kapitel 2.4). Obwohl es hier Sulamith ist, die sich durch die Kunst ausdrückt, bezeugen ihre musikalischen Fertigkeiten jedoch nicht

etwa ihr Genie. Ihre Kunst dient allein dem Ausdruck ihrer schönen Seele. Die Stimme ist Teil ihres Körpers und als solcher für den verborgenen Zuhörer lesbar wie alle anderen äußeren Zeichen ihrer inneren Schönheit es sind. Sie erschafft kein eigenes Kunstwerk, keine Komposition, keine Dichtung, sondern die Melodie, die sie singt, ist als Volkslied erkennbar.¹¹ Sie offenbart gerade in ihrem schlichten Charakter und der wehmütigen portugiesischen „Nationalmelodie“ die Unverstelltheit und Reinheit der musizierenden Jüdin und stellt zugleich ihre südländische, als exotisch aufgefasste Herkunft heraus. Der Text ist für den heimlichen Zuhörer nicht verständlich, der Inhalt reduziert sich auf das einzige Wort, das er versteht – Herz –, und das nicht mit körperlichem Verlangen, sondern mit reiner Liebe assoziiert wird. Ein eigenes Begehren hat sie, im Gegensatz zu ihrem biblischen Vorbild, nicht. Jene Sulamith nämlich artikuliert sehr wohl ihr eigenes Begehren nach dem Mann, den sie liebt:

Sein Haupt das feinste Gold,/ Seine Locken kraus,/ Und schwarz, wie ein Rabe.// Seine Augen wie die Täubchen über Quellen,/ [...] Seine Wangen sind wie Blumenbeete,/ [...] Seine Lippen Rosen,/ [...] Sein Bauch ein lauterer Elfenbein,/ [...] Seine Schenkel Marmorsäulen/ [...] Sein Gaume Süßigkeiten,/ [...] Mein Lieber, er ist mein,/ Der unter den Rosen weidet. – – (Hld 5,11–16; Herder 1992: 42–43)

Während also im Hohelied Salomos beide Liebenden einander auch sexuell begehren und ihr Begehren in ähnlichen Beschreibungen der körperlichen Schönheit des jeweils Anderen zum Ausdruck bringen, gibt es diese Gleichwertigkeit männlichen und weiblichen Begehrens in Blichers Novelle nicht, womit diese allerdings keine Ausnahme in der Literatur des Romantik und des frühen 19. Jahrhunderts darstellt. Eine der wenigen Ausnahmen ist Ingemanns dramatisches Gedicht *Salomons Ring* [Salomons Ring; 1839] mit seinem lyrischen Vorspiel ‚Salomons Ungdomskjærlighed eller Sulamiths og Salomons Sange‘ [‚Salomons Jugendliebe oder Sulamiths und Salomons Gesänge‘] (Ingemann 1853: 149–176). Dieses lyrische Vorspiel ist eine Bearbeitung der Hoheliedlyrik, in der die Figuren Salomon und Sulamith gleichermaßen sowohl eine begehrende Stimme haben als auch begehrt werden. Als Verarbeitung der Hoheliedlyrik ist dieser Text jedoch in seiner Form und Sprache so nah an sein biblisches Vorbild angelehnt, dass von einer eigenen Figurengestaltung kaum die Rede sein kann.

In *Jøderne paa Hald* wird die Liebesgeschichte zwischen Sulamith und Johan durch Sulamiths Jüdischsein nicht nur orientalisiert und erotisiert, sie wird auch dramatisiert. Denn dieses Jüdischsein macht die Differenz zwischen der Jüdin und dem Christen so groß, dass die Liebe zunächst unmöglich, das Begehren Johans unerfüllbar erscheint. Die Figur der Sulamith changiert zwischen der – innerhalb der Novelle – realen jungen Frau und der Imagination der antiken hebräischen Geliebten Salomos. Die Verbindung zum biblischen Text heiligt und erotisiert die Jüdin gleichermaßen. Die Figur der Sulamith ist – ähnlich der Figur Benjamine in *Den gamle Rabbin* – eine Projektionsfläche für christlich-männliche Begehrens- und Bekehrungsphantasien.

11 Dieses Motiv findet sich auch im Roman *Guldmageren* von Carsten Hauch (vgl. Kapitel 5.5.3).

Doch ganz so einfach macht es Blicher sich und seinem Lesepublikum nicht. Denn auch von Johan ahnen die Lesenden mittlerweile, dass er zumindest eine jüdische Mutter haben könnte. Obwohl er seine Mutter und ihre Religionszugehörigkeit nicht kennt, weiß er bereits: „min Moder var jo ikke af min Faders Tro [Meine Mutter war ja nicht von meines Vaters Glauben]“ (Blicher 2007: 77). So lässt die Novelle zwar zeittypische Geschlechterbilder unhinterfragt, in der Frage nach der religiösen Zugehörigkeit hingegen gibt sie sich progressiv, wenn Johan ausruft: „milde Himmel! af hvad Tro er da Kærlighed? [Gütiger Himmel! welchen Glaubens ist die Liebe?]“ (Blicher 2007: 77). Die Liebe selbst ist nicht an Religion gebunden, denn sie verbindet Sulamith und Johan ebenso wie einst Johans Eltern, bleibt aber unmöglich. Dennoch nimmt die Novelle eine Hierarchisierung der Glaubensbekenntnisse vor. Argumente und Einsicht führen nämlich zur Überzeugung der jüdischen Figuren, dass das Christentum die überlegene und zukunftsweisende Religion sei. Und dann wird auch die Liebe endlich möglich.

3.6 Erneuerung des Judentums

Die beiden jüdischen Brüder Joseph und Salamiel suchen eines Nachts den alten Rittersaal des Schlosses, in dem auch die drei eingangs beschriebenen Porträts ihren Platz gefunden haben, zu einem heimlichen Gespräch auf. Hier diskutieren sie über religiöse und gesellschaftspolitische Fragen, über Fragen der Emanzipation und Assimilation, wobei Joseph eine Konversion zum (evangelischen) Christentum anstrebt, während Salamiel zunächst am Judentum festhält, sich aber im Gesprächsverlauf für die Argumente seines Bruders öffnet und sich schließlich nachdenklich zurückzieht. Bei ihrem Gespräch werden sie von Johan belauscht, der mittlerweile sein unterirdisches Versteck verlassen kann, da er einen geheimen Laubengang entdeckt hat. Dieser führt direkt in den großen Rittersaal, in dessen vermeintlicher Abgeschiedenheit die heimliche Unterredung stattfindet.

Formal fällt zunächst die Länge der Passage auf. Der Abschnitt, der die Unterhaltung schildert, ist mit rund viereinhalb Seiten Umfang mit Abstand der längste Tagebucheintrag der Binnenhandlung. Auch wurden bis dahin kaum und wenn, dann nur sehr kurze Dialoge zwischen den Figuren wiedergegeben, hier nun wird die Figurenrede nur kurz von wenigen beschreibenden Passagen unterbrochen. In dieser Szene lernt die Leserin die beiden Juden, die bisher nur über die Porträtbeschreibungen zu Beginn der Novelle eingeführt worden waren, selbst kennen und findet den Eindruck, den die Beschreibung der Porträts vermittelt haben, zunächst bestätigt. Deutlich werden die Eigenschaften der beiden Brüder, die bereits in den Porträtbeschreibungen antizipiert wurden, wieder aufgenommen. Joseph spricht „med sit sædvanlig Smil [mit seinem gewohnten Lächeln]“ und unterbricht seinen Bruder „mildeligt [mild]“. Der springt erregt von seinem Stuhl auf, geht „nogle Gange heftigt frem og tilbage [einige Male heftig hin und her]“, wirft sich dann wieder auf seinen Stuhl „og stirrede tavs og mørk hen for sig [und starrte stumm und finster vor sich hin]“ (Blicher 2007: 84–85). Joseph spricht in ruhiger Weise mit Salamiel, während dieser erneut aufsteht und zwar nicht antwortet, doch im Laufe des Gesprächs „endnu hastigere frem og tilbage [noch hastiger auf und ab]“ geht (Blicher 2007: 86). Salamiel ist aufgebracht, wütend, dann wieder sprachlos – und seine Gründe sind ebenso nachvollziehbar wie Esaus Wut über den

Verrat, die der Autor-Erzähler der Rahmenhandlung schon in Salamiels Porträt bemerkt hatte. Salamiels Zorn richtet sich gegen die Unterdrückung und Verfolgung, denen Juden seit Jahrhunderten durch Christen ausgesetzt sind. Er sieht es als erstrebenswertes Ziel, sich mit Hilfe des Reichtums, den die Juden im Übermaß besäßen, mit vereinter Kraft und gesammeltem Kapital aus der Unterdrückung zu befreien:

„Sig mig oprigtig, Broder!“ sagde Salamiel, „er det ikke Guld og Sølv, som regerer Verden? For disse Metaller kan jeg skaffe mig Huse og Jorder, Skibe, Vaaben – ja selv Soldater. Er det ikke dem, der har gjort os til Herrer af denne gamle Ridderborg og et Par Tusinde Bønder til vore livegne? Og kan vi ikke, hvilket Øjeblik vi vil, ved disse samme Midler opsvinge os til danske Grever eller Baroner? Ja, er det ikke endogsaa muligt paa Trappetrin af Guld at bestige en Trone?“ (Blicher 2007: 84)

„Sag mir aufrichtig, Bruder!“ sagte Salamiel, „sind es nicht Gold und Silber, die die Welt regieren? Für diese Metalle kann ich Häuser und Land erwerben, Schiffe, Waffen – ja, selbst Soldaten. Sind sie es nicht, die uns zu Herren dieser alten Ritterburg gemacht haben und ein paar Tausend Bauern zu unseren Leibeigenen? Und können wir nicht, wann immer wir wollen, uns mit denselben Mitteln zu dänischen Grafen oder Baronen aufschwingen? Ja, ist es nicht sogar möglich, auf Stufen aus Gold einen Thron zu besteigen?“

Weder Salamiel stellt die Annahme in Frage, die Juden verfügten über einen außerordentlichen Reichtum, noch Joseph, der ihm entgegensetzt: „Vort Folk er det rigeste og – det afmægtigste paa Jorden. Har alle vore Gulddynger hidtil kunnet købe os en eneste Plet Jord, som vi turde kalde vor egen? [Unser Volk ist das reichste und – das machtloseste auf Erden. Haben all unsere Goldhaufen uns bisher ein einziges Fleckchen Erde beschaffen können, das wir wagen würden, unser Eigen zu nennen?]" (Blicher 2007: 84). Salamiel sieht die Vereinigung aller Juden als Ausweg aus der Verfolgung und Unterdrückung und, so formuliert es Kjærgaard, „plæderer for en aggressiv, tilnærmelsesvist zionistisk løsning på diasporaens problem [plädiert für eine aggressive, nahezu zionistische Lösung für das Problem der Diaspora]" (Kjærgaard 2013: 116). Joseph wiederum hält seinem Bruder entgegen, dass die 1500 Jahre währende Diaspora und Verfolgung der Juden durch die Christen „siden Stjernens Søn forgæves opofrede fem Hundrede Tusinde af sine Brødre [seit der Sternensohn vergeblich fünfhunderttausend seiner Brüder opferte]" (Blicher 2007: 85) möglicherweise „Jehovas Vilje [Jehovas Wille]" (Blicher 2007: 84) sei.¹² „Stjernenes Søn“ – Sohn der Sterne – ist die Übersetzung des Namens Bar Kochba (vgl. Blicher 2007: 85), auf den Joseph nun im Gespräch mit Salamiel Bezug nimmt, und an den sich bereits der Autor-Erzähler der Rahmenhandlung bei der Beschreibung des Porträts von Salamiel erinnert sah. Im Gesprächsverlauf vertritt Joseph immer deutlicher die Ansicht, dass sich im Erscheinen Jesu Christi sämtliche Vorhersagen der Propheten erfüllt hätten und dass die Juden im Unrecht waren, als sie Jesus nicht als Sohn Gottes und den ihnen verheißenen Messias anerkannt hatten. Im Triumph des Christentums sieht er den Beweis für dessen theologische Richtigkeit. Im Dialog zwischen Joseph und Salamiel geht es trotzdem nur oberflächlich um einen Glaubenskonflikt zwischen Judentum und Christentum, denn

12 Zur Verwendung des Gottesnamens ‚Jehova‘ in der Figurenrede jüdischer Figuren in Texten nicht-jüdischer Autoren vgl. Kapitel 2.3.1, Fußnote 5.

das Judentum stellt in diesem Gespräch überhaupt keine theologische Alternative zum Christentum dar. Vielmehr werden die christlichen Konfessionen, das heißt die römisch-katholische Kirche und die evangelischen Kirchen, einander gegenübergestellt.¹³ Als Salamiel gegen das Christentum einwendet, „de kristne [...] har omgjort deres Religions Lys til en Mordbrænderfakkel; paa Enden af deres Hyrdestav har de fæstet en Bøddeløkse; de fængsler og piner, de myrder og brænder – ej alene fremmede – men deres egne Børn [die Christen haben das Licht ihrer Religion in eine Mordbrennerfackel verwandelt; am Ende ihres Hirtenstabs haben sie eine Henkersaxt befestigt; sie sperren ein und peinigen, sie morden und brennen – nicht allein Fremde, auch ihre eigenen Kinder]“, antwortet Joseph: „Det er da kun de romerske, Broder! [Das sind allein die Römischen, Bruder!]“ (Blicher 2007: 87). Im Prinzip seien trotz der Aufsplitterung der Kirche die christlichen Konfessionen „alle Dele af et eneste hele [alle Teil eines einzigen Ganzen]“. Die Neigung zur Gewalt hingegen „ligger i Menneskets skrøbelige Natur [liegt in der schwachen Natur des Menschen]“, nicht in der Religion selbst begründet (Blicher 2007: 86). Eine Auseinandersetzung mit dem Judentum und dessen theologischen Inhalten findet nicht statt. Salamiel verteidigt gegenüber seinem Bruder zwar das Festhalten am Judentum, doch sind es weniger theologische Überzeugungen als vielmehr „politiske Drømme [politische Träume]“ (Blicher 2007: 85), die er vorbringt. Nicht religiöse Gründe treiben ihn an, nach der Errichtung eines jüdischen Staates zu streben, sondern allein sein (als legitim dargestellter) Wunsch, der Verfolgung und Vertreibung in der Diaspora zu entkommen. Joseph weiß dagegen einzuwenden, dass die Juden inzwischen längst Teil derjenigen Nationen seien, in denen sie leben und fragt: „Hvo skal nu samle et Folk, der er adspredt over den ganske Jordens Kreds? der ved Sprog og Sæder er mere fremmed for hinanden indbyrdes end for de Nationer, blandt hvilke det lever? [Wer soll nun ein Volk sammeln, das über den ganzen Erdkreis verteilt ist? das in Sprache und Sitten einander fremder ist als den Nationen, unter welchen sie leben?]“ (Blicher 2007: 85). Allein die Überwindung des Judentums und die Einsicht, dass das Festhalten am Judentum ein Irrtum gewesen sei, werden auch der Ausgrenzung ein Ende bereiten, so Josephs Konklusion.

Die jüdischen Figuren dienen als Projektionsfläche des christlichen Autors, der durch sie seiner eigenen Position und Perspektive Ausdruck verleiht. Kjærgaard (2013: 117) bezeichnet die Figur Joseph sogar als Sprachrohr („talerør“) Blichers und legt dar, dass die Argumente, die Joseph in dieser Szene gegenüber Salamiel vorbringt, weitestgehend den Positionen entsprechen, die Blicher in seinen 1813 publizierten Beiträgen zur „literarischen Judenfehde“ vertritt. Insofern ist die Lesart der Novelle als politische Schrift im literarischen Gewand nicht ungerechtfertigt. Allerdings bleiben in dieser Deutung die Komplexität des Textes und die Ambivalenzen, die den Text auch literarisch interessant machen, unberücksichtigt. Denn obwohl der Text scheinbar eine klare Position für Joseph bezieht, indem er ihn als den überlegenen Diskutanten darstellt, dessen Argumente am Ende der

13 Gutsche zieht in ihrer Untersuchung das Fazit: „Die Figur des Juden wird hier [innerhalb der konfessionellen Auseinandersetzung] zum Dritten, an dem sich die Wahrheit der eigenen Überzeugung erweist“ (Gutsche 2014: 384). In der Analyse von Carsten Hauchs Roman *Guldmageren* in Kapitel 5 wird ausführlich dargestellt, in welcher Form der interkonfessionelle Konflikt zwischen Katholiken und Protestanten Teil des philosemitischen Diskurses ist.

Novelle in die Konversion münden, drückt die Figur des Johan, der das Gespräch voller Spannung verfolgt, Sympathie und Respekt für beide aus: „En særegen Følelse drager mig til disse Jøder. Oprigtige, ædeltænkende Mennesker! De leder ærlig efter Sandhed – Gud give, de maa finde den! [Ein sonderbares Gefühl zieht mich zu diesen Juden. Aufrichtige, edel denkende Menschen. Sie suchen ehrlich nach der Wahrheit. Gott gebe, sie mögen sie finden!]“ (Blicher 2007: 88). Der Novellentext bevorzugt also keineswegs Joseph gegenüber Salamiel, wie es der Vergleich zwischen den Argumenten der fiktiven Brüder und den politischen Schriften Blichers nahelegen scheint. Die Ambivalenz, die bereits in der Porträtbeschreibung auffällt, bleibt auch im politischen Disput der beiden Brüder erhalten. Sie wird weiter verstärkt, als unmittelbar auf die nächtliche Unterhaltung der Brüder eine weitere Passage folgt, in der die scheinbar eindeutige Einteilung der Brüder in den Assimilationsbefürworter und den Assimilationsgegner infrage gestellt wird. In dieser Passage unterhalten sich zwei Hausangestellte im selben Saal und werden dabei ebenfalls heimlich von Johan belauscht.

3.7 Geglückte Akkulturation I: Typisch dänisch!

Nicht nur der Ich-Erzähler Johan steht beiden Brüdern gleichermaßen aufgeschlossen und freundschaftlich gegenüber. Auch über zwei andere Figuren vermittelt die Novelle ihren Lesern mehr Widersprüche und Ambivalenzen in der Anlage der Figuren, als es die Szene der nächtlichen Unterredung selbst tut. Zwei Abende nach der Unterhaltung der Brüder lauscht Johan erneut einem Gespräch, diesmal zwischen zwei Hausangestellten, dem Jäger Mikkel und der alten Else, die Johan beide noch als ehemalige Bedienstete seines Vaters, des früheren Schlossverwalters, kennt. Sie sind ehrliche und zuverlässige Angestellte, wodurch ihr Urteil über Joseph und Salamiel glaubwürdig erscheint. Zudem liegen sie in ihrer Einschätzung von Johan und seinem Vater richtig, glauben nicht an den Betrug, der ihnen zu Last gelegt wird, sondern stehen ihren ehemaligen Vorgesetzten nach wie vor loyal gegenüber. Der Anlass, über ihre beiden jüdischen Herren zu reden, ist der Rest des Bratens, der vom Abendessen an der Tafel des Rittersaals übriggeblieben ist. Den Hirsch hat Salamiel geschossen, der kurz zuvor gemeinsam mit Mikkel auf der Jagd war. Mikkel ist an diesem Abend in Begleitung des Jagdhundes Belle und wirft dem herumspringenden Tier ein Stück Fleisch zu. Dabei findet er bewundernde Worte für die Jagdkunst Salamiels:

„Der!“ sagde han, „du har Part i Bukken, du drev galant med ham, gamle Belle! og din Husbond skød ham akkurat. Fanden staar i den Jøde, han er næsten lige saa god Kristen som vi andre, Else! han ryger sin Pibe, drikker sin Dram og fletter hollandske Eder af sig saa store som pommerske Bjælker.“ (Blicher 2007: 89)

„Da!“ sagte er, „du hast Teil an dem Bock, du hast es galant mit ihm getrieben, alte Belle! und dein Herr hat ihn genau getroffen. Der Teufel sitzt in dem Juden, er ist fast so gut Christ wie unsereiner, Else! er raucht seine Pfeife, trinkt seinen Schnaps und flicht holländische Schwüre, so groß wie pommersche Balken.“¹⁴

14 Auf die Redewendung nehme ich weiter unten Bezug.

Das Bild, das Mikkel in wenigen Worten von Salamiel zeichnet, hat wenig gemein mit dem Salamiel, der zwei Nächte zuvor noch mit aufgebrachten Gesten Verfolgung und Unterdrückung beklagt, seine Vorstellung von einer jüdischen Nation gegenüber Joseph verteidigt und eben gerade nicht die Akkulturation oder gar Assimilation in die christliche Mehrheitsgesellschaft angestrebt hatte. Der Salamiel, den Mikkel beschreibt, ist nicht nur ein hervorragender Jäger, er ist auch sonst äußerst akkulturiert. Pfeife zu rauchen und Schnaps zu trinken kann als Zeichen für eine wohlsituierte (und nebenbei als typisch dänisch verstandene) Bürgerlichkeit interpretiert werden. Auch die Jagd ist ein gesellschaftlich hoch angesehenes Freizeitvergnügen, wobei hier gleichzeitig auch das Esau-Motiv nochmals anklingt, denn der kam hungrig von der Jagd, als sein Bruder ihn um sein Recht betrog. Daneben trägt Salamiels Neigung zur Jagd auch autobiografische Züge, denn Blicher selbst war ebenfalls ein leidenschaftlicher Jäger. H. P. Rohde beschreibt Blichers Jagdlust als eine, die sich auf Tiere und Geschichten gleichermaßen bezog:

Blicher havde altid nydt det frie omstrejfende liv på heden med bøssen på nakken. Men var han jæger i sind og skind, har det måske nok så ofte været mennesker eller en god snak, han jagtede, som dyrene. (Rohde 1977: 13)

Blicher hat immer das frei umherstreifende Leben auf der Heide mit der Büchse auf der Schulter genossen. Er war Jäger mit Leib und Seele und vielleicht eben so oft auf der Jagd nach Menschen oder einem guten Gespräch wie nach den Tieren.

Die autobiografische Lesart der Figur Salamiel betont Wilhelm Chraska: „Ein gefangener Vogel! Blicher wollte gern wie Salamiel ausfliegen, um die Welt zu erobern – aber er anerkennt doch die Ordnung der Welt und räumt mit einem Seufzen ein, seinen Traum nicht realisieren zu können“ (Chraska 1986: 176). Salamiels Schritt zur Konversion am Ende der Novelle ist also Chraska zufolge der Einsicht geschuldet, sich der Welt und ihrer Ordnung unterordnen zu müssen. Diese Ordnung vertritt Joseph, doch die Sympathien des Textes – und, wie Chraska argumentiert, auch des Autors – liegen bei der Figur Salamiel. Wenn Kjærgaard nun vornehmlich die Figur Joseph als Blichers Sprachrohr interpretiert, mag das biografische Detail der Jagdleidenschaft verdeutlichen, wie schwierig diese vermeintlich eindeutige Identifikation mit nur einer der beiden jüdischen Figuren ist.¹⁵ Die Novelle stellt Salamiel als den menschlicheren und fassbareren der beiden Juden dar, als denjenigen, der Vorlieben nicht nur mit seinem Autor, sondern möglicherweise auch mit seinen Lesern teilt. Denn der Novellentext macht deutlich – allen guten Argumenten Josephs zum Trotz –, dass es Salamiel ist, der bereits deutlich weiter in die christliche Gesellschaft, in der er lebt, akkulturiert ist als Joseph. Vor allem ist der Fokus auf den Gebrauch der Sprache im oben genannten Zitat bemerkenswert. Die sprichwörtlichen holländischen Schwüre, die Salamiel flicht, groß wie Pommersche Balken, hat Blichers Übersetzer Kruse nicht ins Deutsche übertragen. In seiner Übersetzung „spricht [Salamiel] ebenso gut auf holländisch, wie wir in unserer Sprache“ (Kruse/Blicher 1831: 281). Frei ins Deutsche übertragen lässt sich der Satz jedoch so verstehen: Salamiel kann auf Holländisch fluchen, dass sich die Balken biegen. Ein Kompliment zweifellos, denn Mikkel selbst flucht ebenfalls häufig und kreativ,

15 Eine dritte Lesart nimmt Tudvad vor. Er versteht wiederum die Figur des Johan als Blichers „alter ego i novellen [Alter Ego in der Novelle]“ (Tudvad 2010: 339).

beispielsweise wenn er Else liebevoll „dit gamle Orgelværk [du altes Orgelwerk]“ schimpft (Blicher 2007: 89). Ein Jude, der nach erfolgreicher Jagd mit einer Pfeife im Mund und einem Schnapsglas in der Hand virtuos und sprachgewandt auf Niederländisch flucht? Wie fügt sich dieses Bild zusammen mit dem Bild des Aufständischen Bar Kochba oder mit dem betrogenen und zornigen Esau oder mit dem grimmigen Gesicht unter dem traditionellen jüdischen Pelzhut auf dem Porträt?

3.8 Geglückte Akkulturation II: Typisch holländisch!

Bereits vor dieser Szene, noch ehe Johan die beiden Brüder und später dann Mikkel und Else belauscht, gibt der Text einen Hinweis darauf, dass Salamiel am gesellschaftlichen Leben in Amsterdam teilhat. Über Josephs Leben in Amsterdam erfährt die Leserin nichts, was sich außerhalb der Geschäftswelt abspielt. Als Johan erstmals, seit er eingemauert wurde, sein Versteck verlässt und den (scheinbar) verlassenen Saal im Nordostflügel des Herrenhauses betritt, erblickt er die Porträts des Unbekannten – an dieser Stelle wird dem Lesepublikum offenbart, dass es sich bei dem Unbekannten um den Vater Johans handelt – und der Brüder Joseph und Salamiel. Die beiden Juden, die er in seinen Rückblicken auf die Ereignisse weder in Amsterdam noch bei ihrer Ankunft auf Hald erkannt zu haben schien, sind ihm nun, beim Betrachten der Gemälde, ganz vertraut. Zunächst erkennt er das Bild „Joseph Limas, den gode, ærlige Joseph, som han hedder paa Børsen og alle Kontorer. [Joseph Limas, der gute, ehrliche Joseph, wie er an der Börse und in allen Kontoren genannt wird.]“ Dann wandert der Mondstrahl weiter und beleuchtet „[e]ndnu et Portræt! der er Broderens; ved første Øjekast genkender man den barske, trodsige, fremfusende Salamiel, den bedste Billardspiller og forvovneste Skøjtøløber i Holland [noch ein Porträt! es ist das des Bruders; auf den ersten Blick erkennt man den schroffen, trotzig, aufbrausenden Salamiel, den besten Billardspieler und verwegensten Schlittschuhläufer in Holland]“ (Blicher 2007: 82).

Der trotzig Salamiel, der auf seinem Bildnis kampfbereit nach dem Dolch in seinem Wams zu greifen scheint, der wieder und wieder mit den Attributen der Widerspenstigkeit ausgestattet wird, der sich in seiner Unterredung mit seinem Bruder deutlich von der christlichen Mehrheitsgesellschaft distanziert und gegen Taufe und Assimilation Stellung bezieht, wird ganz beiläufig als bester Billardspieler und verwegenster Schlittschuhläufer Hollands betitelt. Dieser unscheinbare Nebensatz hat es in sich. Um in den Ruf als bester Billardspieler Hollands zu kommen, muss Salamiel regelmäßig und aktiv am gehobenen gesellschaftlichen Leben teilnehmen. Er entspricht also mit seiner Freizeitgestaltung gerade nicht dem negativ gefärbten Bild, das die Novelle an anderer Stelle, bei der Beschreibung seines Porträts und in der Dialogszene mit seinem Bruder, von Salamiel entwirft. Sein Leben in Amsterdam deckt sich weder mit dem Bild des unterdrückten und gesellschaftlich ausgeschlossenen Juden noch mit der Vorstellung eines Aufständischen, der die Errichtung eines jüdischen Staats anstrebt. Salamiel wird vielmehr durch wenige Sätze als aktiver, akkultrierter und geselliger Teilnehmer am sozialen Leben in Holland und Dänemark markiert. Im Gegensatz zu Joseph, der mit stereotypen Zuschreibungen als ‚edler Jude‘ markiert wird und dabei recht charakterlos bleibt, entzieht sich Salamiel jeglicher Stereotypisierung als edle Judenfigur. Seine Leidenschaft für Billard und den Eissport, für die Jagd

und für Pfeife und Schnaps und nicht zuletzt seine Begabung im kreativen Umgang mit der holländischen Sprache sind im Gegenteil höchst individuelle Charaktermerkmale. Dadurch gewinnt die Figur – im Gegensatz zu ihrem blassen und stereotypen Bruder – an Kontur und Tiefe.

3.8.1 Holländisches Eisvergnügen

Das Schlittschuhlaufen kann als eine der niederländischsten Kulturtechniken und Freizeitvergnügen überhaupt verstanden werden. Zwar war auch in Skandinavien das Schlittschuhlaufen bekannt, bereits die nordischen Götter sollen auf Schlittschuhen dahingeglitten sein (vgl. Budde 2001: 79), doch zur Blüte gelangte das Eislaufen in den Niederlanden.¹⁶ Deutlich zeigt sich das in der Malerei. Kaum ein niederländischer Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, der nicht einen zugefrorenen Fluss mit schlittschuhlaufenden Menschen gemalt hat. Bereits in der Renaissance bei Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel d. Ä. wird schlittschuhgelaufen, später dann bei Malern wie Henrik Avercamp, Jan van Goyen und Aert van der Neer: elegant gekleidete Herrschaften neben einfachen Bauersleuten, sanft dahingleitende Schlittenfahrer neben strauchelnden Schlittschuhläufern, Händler auf Kufen neben kolfspielenden¹⁷ Grüppchen mit Holzschlägern in der Hand. Ein Wintervergnügen für Jeden und Jede, gleich welchen gesellschaftlichen Standes, welchen Alters, welcher Religion, welchen Geschlechts – denn auch Frauen war das Schlittschuhlaufen in den Niederlanden gestattet, wo sie sich anderswo im Schlitten über das Eis schieben oder ziehen lassen mussten (vgl. Budde 2001: 79; Koolhaas 2010: 21). Das Eislaufen war also eine integrative Kulturtechnik, in dem der Gedanke der Egalität einen frühen und sportiven Ausdruck fand. Zugleich steht das Eislaufen mit der Reformation und der neuen calvinistischen Lehre im Zusammenhang. Als mit der Reformation der katholische Karneval als Zeit der Katharsis untersagt wird, tritt an die Stelle des Karnevals, der für eine begrenzte Zeit die gesellschaftlichen Hierarchien – zumindest scheinbar – ignoriert und durcheinandergebracht hatte, nun verstärkt das Eislaufen als Wintervergnügen mit kathartischem Charakter (vgl. Koolhaas 2010: 21). Ende des 17. Jahrhunderts verliert das Schlittschuhlaufen aufgrund ökonomischer Krisen und milder Winter langsam an Popularität, doch wurde es mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wiederentdeckt und findet sich im 19. Jahrhundert schließlich auch in der Malerei, besonders prominent in den Landschaftsbildern von Andreas Schelfhout, wieder (Koolhaas 2010: 23). Sowohl in der Zeit der Binnenhandlung der Novelle, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als auch zur Zeit ihres Erscheinens, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist also das Eislaufen ein populäres Freizeitvergnügen, das eng mit den Niederlanden verbunden ist.

In der Novelle wird Holland mit seiner Eislaufkultur als Ort der geglückten Emanzipation und als Ort der Religionsfreiheit ausgemacht und somit zum Vorbild für Dänemark erklärt.

16 Der Novellentext spricht stets von ‚Holland‘ und ‚holländisch‘. Ich verwende in meinen Überlegungen zumeist die Bezeichnungen ‚Niederlande‘ und ‚niederländisch‘. Dabei beziehe ich mich nicht auf den heutigen Staat Niederlande, sondern auf die Region, die zur Blütezeit der niederländischen Landschaftsmalerei und zur Entstehungszeit der Novelle auch Flandern umfasste.

17 „Kolf gehörte damals zu den beliebtesten Eisvergnügen in Holland. Es war der Vorläufer des modernen Golf und in gewissem Sinn auch des Eishockeys“ (Budde 2001: 70).

Vor allem ist, wer Schlittschuh läuft und sich sogar den Ruf als bester Schlittschuhläufer Hollands erworben hat, kein gesellschaftlicher Außenseiter, sondern verhält sich „typisch holländisch“ und eben nicht „typisch jüdisch“. Auch wenn Juden in den Niederlanden durchaus Schlittschuhlaufen durften, galten sie kaum als besonders eifrige Eisläufer. Ein niederländisches Sprichwort, das im 19. Jahrhundert populär war, mag dies verdeutlichen: „Als de Joden gaan schaatsen, zitten er balken onder het ijs [Wenn die Juden schlittschuhlaufen gehen, sitzen Balken unter dem Eis]“ (Koolhaas 2010: 55–56). Aus dem Sprichwort lässt sich zweierlei erkennen: Offenbar nahmen auch die niederländischen Juden am Eisvergnügen teil. Aber sie galten – wenigstens sprichwörtlich – als so vorsichtig und wenig risikofreudig, dass sie die Letzten waren, die sich überhaupt auf das Eis wagten, eben erst, wenn sich sprichwörtlich Balken unter dem Eis befanden. Salamiel wagt sich aber nicht nur aufs Eis, sondern ist hier gar der Verwegenste von allen. Ausgerechnet in diesem niederländischsten aller niederländischen sportlichen Vergnügungen also ist Salamiel, ein Jude, der Beste, nicht nur in Amsterdam, sondern in ganz Holland. Eine Kulturtechnik, die nur dort möglich ist, wo die Winter kalt und lang sind – eine klimatische Eigenschaft, die gemeinhin vor allem dem nördlichen Europa zugeschrieben wird –, beherrscht ein sephardischer Jude, ein sogenannter „Portugiese“,¹⁸ besser als alle anderen.

Wenngleich sich Salamiel im Dialog mit Joseph also scheinbar der Akkulturation und der Anpassung an sein christliches und winterlich-unterkühltes Nordeuropa verweigert (die Niederlande seien aufgrund des Klimas, zumal während der sogenannten kleinen Eiszeit, in diesem Kontext ausnahmsweise einmal Nordeuropa zugeordnet), so zeigt doch die kleine Randbemerkung über seine Eislaufkünste, dass er offenbar viel mehr in seinem nordeuropäischen Kontext akkulturiert ist, als er im Gespräch vorgibt zu sein. So wie das vermeintlich ungebrochen positive Bild des Joseph also immer wieder durch negative Zuschreibungen ins Wanken gebracht und somit als Bild entlarvt wird, wird hier nun umgekehrt die Vorstellung von Starrköpfigkeit und Akkulturationsunwillen unterwandert, indem Salamiel durch die Perspektive der anderen Figuren als längst vollkommen akkulturiert geschildert wird. Im nächtlich belauschten Dialog mit seinem Bruder besteht Salamiel zwar auf sein Judesein, ist aber längst Teil der niederländischen Gesellschaft, in der er lebt. Die kulturelle Nähe zwischen Dänemark und den Niederlanden wiederum hebt Mikkel hervor, der nicht nur Salamiels Sprachgewandtheit beurteilen kann, sondern auch mit ihm auf die Jagd geht und mit Schnaps und Pfeife Insignien dänischer Gemütlichkeit mit der Figur Salamiel verbindet.

3.8.2 Das Eis als Ort der Konversion

Zu welchem Zeitpunkt Salamiel sich schließlich von der Konversion überzeugen lässt, lässt der Text im Verborgenen. Im Gespräch mit seinem Bruder bleibt er seiner Position treu und zieht sich schließlich nachdenklich zurück. Am Ende der Novelle erfährt Johan jedoch, dass die ganze jüdische Familie geschlossen zum Christentum konvertieren wird. Salamiels Sinneswandel wird nicht erzählt, doch ein Ereignis mag es der Leserin plausibel

18 Die Bezeichnung „Portugiese“ für sephardische Juden war bis ins 19. Jahrhundert hinein in Dänemark üblich (vgl. Buckser 2003: 22; Haxen 2001: 487).

machen. Auch hier spielt das Eislaufen eine Rolle. Denn Hollands bester Schlittschuhläufer bricht ins dänische Eis ein – was sich durchaus auch sinnbildlich als Kritik am dänischen Staat deuten lässt. Der einzige Zeuge dieses Unglücks ist der verborgene Ich-Erzähler der Binnenhandlung. Gerade hatte Johan die Hoffnung aufgegeben, sein unterirdisches Versteck jemals verlassen zu können, und sich entschlossen, seinem Leben ein Ende zu setzen, als er Salamiel auf dem Eis entdeckt:

Lyden nærmer sig – det er ham – det er Salamiel! med sammenslyngede Arme laverer han i vældige Svingninger. –

Farvel, du sidste menneskelige Væsen, mine Øjne her faar at se! – Han løber lige hen mod Rørholmen; der er Væld underneden – et farligt Stød [sic! Sted], før Solhverv er gaaet. Jeg vil raabe til ham gennem mit Glughul – han har hørt det – han standser og ser sig om – nej! nu fortsætter han sit Løb – Himmel! han synker. – (Blicher 2007: 93)

Das Geräusch nähert sich – es ist er – es ist Salamiel! mit verschlungenen Armen kreuzt er in kräftigen Schwüngen über das Eis. –

Lebwohl, du letztes menschliche Wesen, das meine Augen sehen wird! – Er läuft direkt auf den Rohrholm zu; es liegt eine Quelle darunter – vor der Wintersonnenwende eine gefährliche Stelle. Ich will ihm durch mein Guckloch zurufen – er hat es gehört – er hält an und dreht sich um – nein! nun setzt er seinen Lauf fort – Himmel! er sinkt. –

Auf diese Weise ist Johan gezwungen, sein Versteck zu verlassen, um Salamiel vor dem Ertrinken zu retten. Er riskiert damit nicht nur sein Leben (dem er ohnehin gerade ein Ende setzen wollte), sondern er riskiert auch, des Diebstahls und Verrats bezichtigt und öffentlich gehängt zu werden oder alternativ das Ansehen seines in Geldnot geratenen Vaters zu schädigen. Durch Salamiels Einbrechen ins Eis werden Christ und Jude einander unverhofft zum Retter. Im Rückblick auf den entscheidenden Moment, schreibt Johan in sein Tagebuch:

Da jeg krympede mig under Prøvelsen, da min svage Haand formastede sig til at ville gribe Hold i dit Tugtens Ris, da min Sjæl forkastede Haabet og vendte sig i Fortvivlelse fra din Himmel – da var den allerede aabnet over mig, og Glædens Sol smilede over mit Fængsel.

Kun et Par Øjeblikke, og det forfærdelige var sket – men derfor sendte du mig en frelsende Engel; derfor maatte Salamiel ud paa Søen; derfor maatte Isen briste under ham – o Gud! hvor underlige er dine Veje! de er alle Kærlighed. (Blicher 2007: 93–94)

Als ich mich unter der Prüfung krümmte, als meine schwache Hand sich erdreistete, Halt in Deiner Zuchtrute zu suchen, als meine Seele die Hoffnung verwarf und sich in Verzweiflung Deinem Himmel abwandte – da war er schon geöffnet über mir, und die Freudensonne lächelte über meinem Gefängnis.

Nur ein paar Augenblicke und das Furchtbare wäre geschehen – aber deshalb hast Du mir einen erlösenden Engel geschickt; deshalb musste Salamiel hinaus auf den See; deshalb musste das Eis brechen unter ihm – oh Gott! wie wunderbar sind Deine Wege! sie sind alle Liebe.

Der Jude Salamiel, der den Namen eines biblischen Propheten, aber auch eines gefallenen, von Gott verstoßenen Engels trägt, wird zum rettenden Engel Johans. Und der Christ Johan, in dessen Namen Johannes der Täufer (aber auch der Apostel und der Evangelist)

anklingt, wiederum wird zum Retter Salamiels. Auf dessen Frage, wer denn sein „dyrebare Redningsmand [teurer Retter]“ sei, antwortet Johan ihm: „En død, som frelste en levende [ein Toter, der einen Lebenden errettet hat]“ (Blicher 2007: 94). So erklärt Salamiel seiner erstaunten Familie dann auch: „[H]vorledes han er kommet her, det maa Gud vide, der sendte ham til min Frelse [Wo er hergekommen ist, das weiß Gott, der ihn zu meiner Rettung geschickt hat]“ (Blicher 2007: 94). Die Rolle des rettenden Engels ist gegenseitig und in beiden Fällen sowohl körperlich als auch theologisch zu verstehen. Der im doppelten Sinne „Gefallene“ wird vom Christen ins Leben zurückgeholt, und der lebendig Begrabene, dessen Selbstbezeichnung als „Gravens Søn, Dødens fortrolige [Grabessohn, Vertrauter des Todes]“ (Blicher 2007: 81) ebenfalls eine Nähe zur Unterwelt suggeriert, wird vom Juden zurück unter die Lebenden geholt. Die entscheidende interreligiöse Begegnung, die durch die Verwendung der Begriffe ‚Engel‘ (Engel) und ‚Frelse‘ (Erlösung/Rettung) in die Nähe eines christlichen Erweckungserlebnisses gerückt wird, geschieht also auf dem Eis. Die Novelle hat bis zu diesem Zeitpunkt eine klare Hierarchie der beiden Religionen untereinander hergestellt. Hier auf dem Eis, als Jude und Christ einander retten, sind die Hierarchien zwischen beiden aufgehoben, stehen beide einander gleichrangig gegenüber. Die Novelle antizipiert in ihrem Verlauf, von der Beschreibung des Joseph-Porträts über die Dialogszene zwischen den Brüdern bis zur Ankündigung der Konversion, den Weg der jüdischen Figuren ins Christentum. Diese Passage hingegen, in der die doppelte Rettung erzählt wird, entzieht sich dem ansonsten stringenten Verlauf der Novelle und stellt beide Figuren als einander ebenbürtig und frei von religiösen Hierarchien gegenüber.

Diese Gleichheit auf dem Eis kann wiederum als notwendige Voraussetzung für die Konversion verstanden werden. Der Kunsthistoriker Michael Budde findet in der bildlichen Darstellung der schlittschuhlaufenden Bevölkerung in den Niederlanden deutlichen Bezug zur calvinistisch-protestantischen Kirche. Über das Gemälde *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern bei Sonnenuntergang* von Aert van der Neer, entstanden um 1655/60, im Besitz der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, schreibt er:

Eine Bildsituation, wie van der Neer sie präsentiert, zieht den religionshistorischen Hintergrund der Reformation in den Blick. Glaubensfreiheit war das zentrale Novum im calvinistisch dominierten Holland. [...] Das Gemälde vermittelt ein Bild dieser neuen Gesellschaft, des reformierten Menschen, der gewissermaßen in Selbstbestimmtheit verantwortlich handelt. Das Kirchengebäude im Bildhintergrund verstand sich nach wie vor als Sinnbild der Gemeinschaft der Gläubigen, der Institution stehen jedoch die Menschen voran. Als These könnte man formulieren: das Bildthema handelt von einer reformatorisch geprägten Ecclesia auf dem Eis. Gleich, ob von Aert van der Neer intendiert oder nicht, die Aussage teilt sich in Rückschau auf den Geist der Zeit mit. (Budde 2001: 77)

Das Eis steht gleichermaßen für Religionsfreiheit und für die Überlegenheit der Kirche, die diese Glaubensfreiheit gewährt. So lassen sich auch Salamiels Teilnahme am Amsterdamer Eisvergnügen und seine Meisterschaft in dieser Disziplin nicht nur als Beleg für seine gesellschaftliche Akzeptanz, sondern auch bereits für die Anbahnung seines religiösen Überzeugungswechsels lesen. Mit dem Unfall und der Rettung Salamiels durch den jungen Christen wird der Wechsel endgültig vollzogen. Dass Salamiel ins Eis einbricht, zeigt aber auch, dass er mit seiner Einschätzung des Eises – und im übertragenen Sinne der

dänischen Staatskirche – zunächst falsch liegt und einer konkreten physischen Rettung durch einen Christen bedarf. Einerseits stellt das Eis also einen symbolischen Ort der Glaubensfreiheit dar, die durch den Bezug zu den Niederlanden als spezifisch protestantische Tugend gekennzeichnet ist. Dadurch geschieht eine Abgrenzung zum Katholizismus, während Calvinismus und Luthertum als einander verwandte evangelische Konfessionen ausgemacht werden. Andererseits mündet das Schlittschuhlaufen für Salamiel zweifach ins Verschwinden des Judentums, nämlich indem er sich erstens auf dem Eis nicht wie der sprichwörtlich ängstliche Jude verhält und dieses Verhalten zweitens zwar zum Einbrechen ins Eis, schließlich aber zur Rettung durch einen Christen und in die Konversion führt.

3.9 Überkreuzungen

Die Liebe zwischen Sulamith und Johan, die eheliche und sexuelle Verbindung zwischen ihnen, wird in der Novelle doppelt legitimiert, bedarf offenbar dieser doppelten Legitimierung. Wie die Rettung Johans und Salamiels eine doppelte Rettung darstellt, in der beide Figuren Retter und Geretteter zugleich sind, wird nun die Jüdin zur Christin und der Christ zum Juden. Und doch bleiben beide dank der Zuschreibungen, mit denen sie gestaltet sind, gleichzeitig was sie waren: ‚schöne Jüdin‘ und ehrenwerter Christ.

3.9.1 Johan und die jüdische Familie

Gerade als Johan zurück unter die Lebenden gekehrt ist, um ein Leben zu retten, und von den verwunderten Schlossbewohnern zu seinem plötzlichen Erscheinen befragt wird, trifft ein Brief von Johans Vater ein. Darin schickt er das fehlende Geld und erklärt sein langes Fernbleiben: In Amsterdam angekommen, wurde er krank und fand sich, als er aus dem Koma erwachte, in der pflegenden Obhut seiner verloren geglaubten Jugendliebe Eva wieder. Sie wiederum ist die Schwester von Joseph und Salamiel, eine Jüdin also, und die Mutter von Johan. Nach Johans Geburt war sie von ihrem Vater genötigt worden, ihren Geliebten, ihren illegitimen Sohn und auch ihr Elternhaus zu verlassen. Dieser Vater ist mittlerweile gestorben und Eva nach Amsterdam zurückgekehrt (Blicher 2007: 95–97). So erfährt Johan durch den Brief im Beisein der jüdischen Familie, dass er eine jüdische Mutter hat, somit also nach traditioneller jüdischer Auffassung selbst Jude ist, und dass Joseph und Salamiel darüber hinaus seine leiblichen Onkel sind. Als Johan glücklich Sulamiths Hand ergreift und fragt: „Er jeg da ikke en af Deres nu? [Bin ich nun nicht einer von Euch?]“, liest Johan die Antwortet „straks [...] i hendes kærlige Øjekast [sogleich in ihrem zärtlichen Blick]“. An ihrer Stelle antwortet Sulamiths Schwester, die Frau Josephs: „Og mere end De maaske tror, [...] thi vi er alle bestemte paa at antage en Religion, om hvis Sandhed min Joseph har overbevist os [Und mehr als Sie vielleicht glauben, denn wir alle haben uns entschlossen, eine Religion anzunehmen, von deren Wahrheit mein Joseph uns überzeugt hat]“ (Blicher 2007: 98). Es geschieht also eine überkreuzte Bewegung, die die Liebe zwischen Johan und Sulamith aus beiden Richtungen legitimiert: Der Christ wird durch seine Genealogie zum Juden, die Jüdin durch Konversion zur Christin. Diese Entscheidung ging zwar nicht von ihr selbst aus, sondern wurde von Joseph getroffen.

Doch ist Sulamith durch den Text bereits ausreichend als ‚Seelenchristin‘ markiert und ihre Konversion dadurch längst antizipiert. Joseph nimmt hier die Rolle des weisen Patriarchen ein, als den ihn schon der Autor-Erzähler in der Porträtbeschreibung identifiziert hat. Sein Entschluss, den er durch Argumente seiner Familie nahegelegt hat, legitimiert seinerseits die Liebe zwischen seiner jungen Schwägerin und seinem Neffen. Einen Glaubens- und Loyalitätskonflikt, wie ihn Ingemanns Benjamine in *Den gamle Rabbin* und Andersens Sara in *Jødepigen* durchleiden, bleibt Sulamith erspart.

3.9.2 Johans Eltern

Johans Vater wiederum teilt in seinem Brief mit, dass auch Eva und er nun geheiratet haben. Bemerkenswert erscheint, dass eine Konversion hier nicht erwähnt wird. Ist Eva bereits getauft? Oder kann ihre Konversion einfach stillschweigend vorausgesetzt werden, wo am Ende doch alle jüdischen Figuren ausdrücklich konvertieren? Schenkt man noch einmal der ambivalenten Darstellung von Johans Vater Beachtung, lässt sich eine weitere Überlegung anstellen. Während die anderen Figuren Namen tragen, die sie als jüdisch oder christlich markieren, bleibt Johans Vater namenlos und somit in dieser Hinsicht nicht kategorisierbar. Zwar ist er explizit nicht Jude, sondern Christ, doch wird er literarisch mit Eigenschaften und Zuschreibungen belegt, die als „jüdisch“ gelesen werden können. Die Betrachtung der Porträtbeschreibung hat bereits deutlich die Nähe zum Ahasverus-Topos offengelegt. Auch andere Eigenschaften, die typischerweise jüdischen Figuren zugeschrieben werden und mit dem Ahasverus-Topos verknüpft sind, finden sich in der Darstellung des Vaters wieder: Während die anderen Figuren im Handlungsgeschehen stets anwesend sind, zunächst in Amsterdam, dann auf Schloss Hald, ist Johans Vater stets abwesend. Rastlosigkeit, sonst eine geläufige Zuschreibung auf jüdische Figuren, zeichnet hier den Christen aus. Ähnliches ist für seine Verbindung zum Geld zu konstatieren: In Amsterdam hat Johans Vater Schuldner, von denen er sein geliehenes Geld zurückfordert, um seine eigenen Schulden zu begleichen. Zwar ist er ohne bösen Willen in Geldnot geraten, doch hat sein Verhalten seinen Sohn in Lebensgefahr gebracht, der sich als lebendes Pfand in den Keller des Schlosses hat einmauern lassen. Die Verbindung zwischen Geldgeschäften und der Gefahr tödlicher körperlicher Folgen ist spätestens seit Shakespeares *Kaufmann von Venedig* ein Topos der literarischen Darstellung von Juden.¹⁹ Hier nun ist die christliche Figur in Geschäfte verwickelt, die ebenfalls beinahe tödlich enden.

Offenbar produzieren die jüdischen Figuren in der Novelle einen Überschuss an Assoziationen und Zuschreibungen, der hier auf eine andere, eine christliche Figur überspringt. Somit wird die Figur des eigentlich nicht-jüdischen Vaters gewissermaßen literarisch judaisiert. Auf diese Weise ist die Ehe mit einer jüdischen Frau, der Mutter Johans, literarisch ausreichend legitimiert und kann am Ende, nach über 20 Jahren, geschlossen werden. Am Schluss wenden alle Schicksale sich also zum Guten. Die Schulden sind beglichen, Johan ist gerettet, er hat am Ende Vater und Mutter wieder und darf die Frau heiraten, die er

19 Auch beim *Kaufmann von Venedig* zeigt der Blick auf die nicht-jüdischen Figuren, dass vermeintlich „jüdische“ Eigenschaften auf christliche Figuren übertragen werden (vgl. Nirenberg 2015: 275–304).

liebt. Die Juden werden zu Christen, und als eine Familie werden alle zusammen Hald in Richtung Amsterdam verlassen.

Über den Spuk jedoch lassen Autor-Erzähler und Ich-Erzähler ihre Leserinnen noch immer im Unklaren. Johan zieht sich für eine letzte Nacht in sein unterirdisches Verlies zurück, um seinen Bericht zu Ende zu schreiben, damit er eines Tages gefunden werde und den Leser lehre, „at Himmelen har endnu Frelse, selv naar Haabet svigter det fortvivlede Hjerte [dass der Himmel auch dann noch Erlösung bietet, wenn die Hoffnung das verzweifelte Herz verrät]“ (Blicher 2007: 98). Die Tagebuchseiten bleiben im Kellergewölbe zurück und können daher nicht mehr vom Gelingen der Familienzusammenführung berichten. Das glückliche Ende liegt also in der Zukunft, außerhalb der Novelle und muss von der Leserin ergänzt werden. In diesem unerzählt bleibenden Ende liegt nun die Möglichkeit, den Spuk und darüber hinaus auch die jüdischen Figuren als Fiktion zu entlarven.

3.10 Literarische Selbstreflexivität

Bevor das Tagebuch überhaupt vom Autor-Erzähler der Rahmenhandlung gefunden wird, nimmt es einen Umweg und befindet sich fast ein ganzes Menschenleben lang im Besitz des alten Fischers, mit dem der Autor-Erzähler auf seinem Morgenspaziergang in der Rahmenhandlung der Novelle ins Gespräch kommt. Der Fischer erzählt, er habe als Kind Frondienst leisten und beim Abriss des alten Herrenhauses mitarbeiten müssen. Dabei habe er im Keller des Gebäudes einige alte Blätter gefunden, die er dem Autor-Erzähler gern überlassen werde, wenn dieser ihm nach Hause folgen wolle. Im Haus des Fischers sitzt dessen Frau gerade am Spinnrad. Beim Betreten der Stube erblickt der Autor-Erzähler zwei Köpfe – nach dem abgeschlagenen Kopf auf dem Schreibtisch des spukenden Schreibers schon wieder Köpfe! –, die nebeneinander „paraderede [paradierten]“: „Fiskerkonens og Rokkens [der der Fischersfrau und der des Rockens]“ (Blicher 2007: 71). Der Kopf des Spinnrockens ist mit der alten Schrift umwickelt, lose Papierseiten, die ein Behältnis für den Flachs bilden, den die Fischersfrau verspinnt. Diese Schrift, „en Slags Dagbog [eine Art Tagebuch]“, ist verfasst „i det hollandske Sprog [in der holländischen Sprache]“ (Blicher 2007: 71). Die Fischersleute können sie nicht lesen und haben auch niemals ein Interesse an dem Text entwickelt, obwohl sie ihn schon fast ihr ganzes Leben lang besitzen. Den Autor-Erzähler aber erfasst wohliges Schaudern, „der løb mig som en krillende Kulde ned ad Ryggen, og antikvarisk Vellyst sammenpressede Blodet omkring mit Hjerte [das mir wie eine kitzelnde Kälte den Rücken hinablief, und antiquarische Wollust presste das Blut um mein Herz herum zusammen]“ (Blicher 2007: 71). Die Situation, in der er die Tagebuchseiten auffindet – die Fischersfrau am Spinnrad, der Kopf des Rockens neben ihrem Kopf, der Flachs, der zu einem Faden gesponnen wird –, erklärt den Spuk ausdrücklich zur Fiktion, zu Seemannsgarn und Spinnerei, zur Kopfgeburt der einfachen Landbevölkerung. Zugleich fungieren die Fischersleute als Hüter und Überlieferer dieser alten regionalen Schauergeschichten, freilich ohne deren Wert erkennen zu können. Erst in den Händen des Dichters werden diese Geschichten zur Literatur, bleiben dabei aber unmissverständlich Fiktion. Der Autor-Erzähler selbst stellt seinem Lesepublikum gegenüber den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung in Frage, denn „Sandhed og Fantasi er ikke lette at adskille hos Folk af min

Profession; undertiden formaar vi det ej engang selv. Man kan saa tit gentage en Løgn, til man selv tror den [Wahrheit und Fantasie sind nicht leicht voneinander zu trennen bei Leuten meiner Profession; von Zeit zu Zeit vermag ich es nicht einmal selbst. Man kann so oft eine Lüge wiederholen, bis man sie selbst glaubt]“ (Blicher 2007: 71). Zwar beteuert der Autor-Erzähler: „Saa meget er vist, at Hald med dets Omvigelser samt de tre forhen beskrevne Billeder eksisterer endnu og kan af enhver behaglig tages i Øjesyn, og at Haandkriftet – skønt noget defekt – findes nu – i ‚Nordlyset‘ [So viel ist gewiss, dass Hald und seine Umgebung samt der drei vorhin beschriebenen Bilder noch immer existieren und von einem Jeden behaglich in Augenschein genommen werden kann, und dass die Handschrift – wenn auch etwas defekt – jetzt in ‚Das Nordlicht‘ zu finden ist]“ (Blicher 2007: 71). Doch sind damit allein das Schloss und die Gemälde als „wahr“ markiert, nicht die literarischen Figuren, die ihre Inspiration aus den Gemälden bezogen haben. So entlarvt die Novelle nicht nur sich selbst und die in ihr erzählten Spukgeschichten als Fiktion, sie markiert auch die Darstellung der jüdischen Figuren als fiktiv und ermöglicht es so, vermeintlich gesicherte Vorannahmen der Lesenden über Jüdinnen und Juden infrage zu stellen – innerhalb der Literatur und außerhalb.

3.11 Assoziationsüberschuss

Salamiel, Joseph und Sulamith ermöglichen das Erzählen einer Geschichte mit ganz unterschiedlichen Themen und Motiven, die mit Juden und Jüdinnen assoziiert sind. Durch die Ansiedlung einer kosmopolitischen jüdischen Familie aus den für seine religiöse Toleranz bekannten Niederlanden wird ein Kontrast zu den immer wieder aufkeimenden judenfeindlichen Übergriffen und Debatten in Dänemark hergestellt. Die religiöse Toleranz, die hier proklamiert wird, hebt zwar die Gemeinsamkeiten zwischen Judentum und Christentum und die nahe Verwandtschaft zwischen beiden Religionen hervor. Aber die Novelle führt ihre jüdischen Figuren auf direktem Weg ins Christentum. Die Toleranz ist an die Erwartung der baldigen Assimilation geknüpft. Über diese politisch-religiöse Botschaft hinaus erlauben die jüdischen Figuren jedoch auch das Erzählen unwahrscheinlicher Geschichten an einem unwahrscheinlichen Ort: Die Jüdin Sulamith macht das Erzählen einer orientalistisch anmutenden Liebesgeschichte mitten in einer einsamen winterlichen Provinz in Dänemark möglich. Jütland wird dadurch als exotischer Ort markiert und zugleich als erzählenswerter Teil Dänemarks literarisch aufgewertet. Die jüdischen Figuren eröffnen eine Vielzahl an Assoziationsräumen, die nicht weiter erläutert oder explizit gemacht werden müssen. Das bewusste oder unbewusste Wissen um diese verschiedenen Topoi kann beim Lesepublikum des 19. Jahrhunderts vorausgesetzt und leicht aktiviert werden. Dadurch bringen die jüdischen Figuren einen literarischen Überschuss in die Novelle, der auch auf andere, nicht-jüdische Figuren überspringt. Am Ende sind alle Figuren mit Zuschreibungen „des Jüdischen“ belegt, egal wie widersprüchlich diese auch ausfallen mögen. Johan wird mit körperlichen Markern als Jude gekennzeichnet, noch ehe er von seiner jüdischen Mutter weiß. Sein Vater hingegen, der keine biologische Verbindung zu einer jüdischen Familie hat, wird mit diskursiven Markern „judaisiert“. Salamiel und Joseph werden als Gegensatzpaar, in dem sich positiv wie negativ konnotierte Zuschreibungen

manifestieren und überkreuzen, in die Novelle eingeführt. Der religiöse Weg der jüdischen Figuren bestätigt das (protestantische) Christentum dabei als überlegene und zukunftsweisende Religion. Das Judentum stellt ausschließlich eine literarische Möglichkeit zur Figurengestaltung und zum Erzählen einer unwahrscheinlichen Geschichte dar.

Der Spuk aber verlangt weiterhin nach einer Erklärung, die sich aus der Handlung der Novelle nicht erschließen lässt und die erst der hier beschriebene Assoziationsüberschuss geben kann. Er gelangt durch die jüdischen Figuren in die Novelle. Durch die literarische „Judaisierung“ der christlichen Figuren ist es möglich, diese beiden Christen, Johan und seinen Vater, schließlich doch als die beiden ahasverisch Spukenden auszumachen. Die (nur fast fatalen) Schicksale von Vater und Sohn sind aneinandergespleißt, daher sind sie es, die hier spuken. Doch da nicht Johan im Kellerverlies des Schlosses zurückbleibt, sondern allein sein Tagebuch – so wie nicht Johans Vater, sondern dessen Bild im Schloss zurückbleibt – ist es vielmehr die unabgeschlossene Erzählung selbst, die den Spuk evoziert und deren unruhiger Geist sein nächtliches Unwesen treibt. Denn das Tagebuch wartet 150 Jahre lang eingemauert und unvollendet auf die Entdeckung durch seinen Leser und kann erst in dem Moment fertig erzählt werden, als es von einem Dichter gefunden, entziffert, übersetzt, in eine Rahmenhandlung eingebettet, veröffentlicht und schließlich von der Leserin gelesen und somit vollendet wird. So thematisiert die Literatur als Kunstform sich selbst und ihre eigene Literarizität und stellt die schöpferische Leistung des Autors hervor, der wiederum von seinem Leserpublikum die gedankliche Weiterführung der Erzählung einfordert. Mit Blick auf die geschichtswissenschaftliche und philologische Rezeptionsgeschichte der Novelle zeigt dieses komplizierte Konstrukt aus Dichtung und Überlieferung, Regionalgeschichte, Gesellschaftspolitik, Selbstreflexivität und expliziter Einbeziehung der Rezipient*innen, wie bereichernd eine literaturwissenschaftliche Perspektive auch auf Texte mit vermeintlich eindeutiger politischer Botschaft ist. Als Text innerhalb dieser Untersuchung vermag die Novelle erste Antworten zu geben auf die Frage, was jüdische Figuren für die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts so populär machte: Sie bleiben Juden und Jüdinnen, solange von ihnen erzählt wird und lassen ihren Assoziationsüberschuss auf die nicht-jüdischen Figuren überspringen. Sie machen unwahrscheinliche Zusammenhänge plausibel und ermöglichen, abgeschiedene Orte im kühlen Norden mit Orientfantasien aufzuheizen und erzählerisch reizvoll zu machen. Als literarische Figuren sind sie begehrt, doch sie müssen dazu auch „uns“, die Nicht-Jüd*innen, begehren und so werden wollen wie „wir“.²⁰ Denn erst dann bestätigen sie „unsere“ eigene Überlegenheit – auch die: ein Phantasma.

20 Ähnliche Überlegungen zum Begehren und Begehrtwerden formulieren Theisohn und Braungart (2017b: 12).