

| | |
|---------------------|--|
| 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: | 5: Carsten Hauch : Guldmageren (1836/1851) |
| 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: 07.12.2025

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

5 Carsten Hauch: *Guldmageren* (1836/1851)

1836 nahm Carsten Hauch (1790–1872) seine Leserinnen und Leser mit auf eine literarische Reise zu „[e]n romantisk Begivenhed fra det forsvundne Aarhundrede [einer romantischen Begebenheit aus dem vergangenen Jahrhundert]“, so verspricht es der Untertitel des Romans *Guldmageren* [Der Goldmacher]. Aber die Handlung dieses historischen Romans ist nicht nur in der Vergangenheit angesiedelt, sie spielt auch in der Fremde, außerhalb Dänemarks, nämlich in Dresden, „mod Sidstningen af August den Andens Regeringstid [gegen Ende der Regierungszeit Augusts II.]“ (Hauch 1900: 1). Es ist die Zeit, in der er, der Kurfürst und Herzog von Sachsen und König von Polen-Litauen, seine berühmten Kunst- und Schatzkammern füllte und in Lebensweise und Auftreten seinem französischen Vorbild, dem „Sonnenkönig“ Ludwig XIV., nacheiferte. Es ist die Zeit, in der am Dresdner Hof dem Alchemisten Johann Friedrich Böttger zwar nicht die Herstellung von Gold glückte, mit der Erfindung des europäischen Porzellans aber ein kaum minder spektakulärer Durchbruch gelang. Und es ist die Zeit, in der die Dresdener Frauenkirche zwar noch nicht erbaut war – sie wurde 1743 geweiht, August II. starb 1733 –, doch im Roman beeindruckt ihr Geläut nichtsdestotrotz gleich auf der ersten Seite. Diese Kulisse barocker Hochkultur betritt die Leserin gemeinsam mit dem jungen Theodor, der in Dresden bei seinem Onkel, einem alles Übersinnliche vehement bekämpfenden Chemiker, in die Lehre gehen soll. Doch nicht der Onkel ist es, der schließlich sein Lehrmeister wird, sondern dessen vermeintlicher Erzfeind, ein Alchemist: der Jude Benjamin de Geer. Und dieser hält sich, anders als sein historischer Kollege Böttger, nicht mit der Herstellung von Porzellan auf, nein, dieser ist im Besitz des Steins der Weisen und folglich in der Lage, Gold herzustellen. Aber warum ist dieser Alchemist ein Jude? Welche Erzählmöglichkeiten eröffnen sich durch seine doppelt markierte Ausnahmefigur? Und wie hängt sein Judesein mit dem Stein der Weisen zusammen?

5.1 Hauch – vergessenes Monument

Liegt die Romanhandlung aus Sicht Hauchs und seiner zeitgenössischen Leserinnen im vergangenen Jahrhundert, so liegt die Zeit von Hauchs eigenem Leben und Wirken mittlerweile im vorvergangenen Jahrhundert. Heute nicht nur in Deutschland vollkommen unbekannt, sondern auch in Dänemark weitestgehend ungelesen, zählte er im 19. Jahrhundert zu den bedeutenden Autor*innen seiner Zeit. Für Andersen war Hauch ein Freund und literarisches Vorbild, und so widmet er ihm neben Ingemann als „[m]ine sande, deeltagende Venner [meinen wahren, teilnehmenden Freunden]“ (Andersen 1988: 6) seinen Roman *Kun en Spillemand*, der in Kapitel 7 untersucht wird. Als Hauch 1872 als Letzter seiner Generation der dänischen Romantiker starb, so heißtt es beim Arkiv for Dansk litteratur, „døde han næsten som et monument over den tid Vald. Vedel i 1890 udnævnte til ‚guldalderen‘ i dansk digtning [starb er fast als ein Monument der Zeit, die Valdemar Vedel (ein dänischer Literaturwissenschaftler; KB) 1890 das ‚goldene Zeitalter‘ der dänischen

Dichtung nannte]“ (Baggesen, S. 2001–2017). Insbesondere Hauchs naturphilosophischer und naturwissenschaftlicher Ansatz in seinem Schreiben ist bemerkenswert und prägend auch für den Roman *Guldmageren*. Doch trotz seiner großen Bedeutung für seine Zeitgenossen sind die biografische und die Forschungsliteratur zu Hauch überschaubar. Alvild Dvergsdal (1993) schenkt in ihrer Untersuchung des Gedichts *Pleiaderne ved Midnat* [Die Plejaden zur Mitternacht] eben jenem naturwissenschaftlichen Schwerpunkt in Hauchs Dichtung Beachtung. Die zweibändige Biografie von Kjeld Galster, *Carsten Hauchs Barndom og Ungdom* [Carsten Hauchs Kindheit und Jugend] (1930) und *Carsten Hauchs Manddom og Alderdom* [Carsten Hauchs Mannesalter und Alter] (1935), enthält noch immer die aktuellsten und bei weitem die umfangreichsten Informationen über Hauchs Leben und Werk; darüber hinaus findet Hauch meist lediglich Erwähnung in literaturgeschichtlichen Darstellungen. Eine gewisse Aufmerksamkeit erfuhr in den letzten Jahren Hauchs Drama *Marsk Stig* [Marschall Stig; 1850], das die Grundlage für die Oper *Drot og Marsk* [König und Marschall; 1878] des dänischen Komponisten Peter Heise (1830–1879) bildet. Heises Oper fand 2006 Eingang in den dänischen Kulturkanon. Seitdem sind zwei Aufsätze von Lisbeth Ahlgren Jensen (2012) und Lis Møller (2015) erschienen, die sich mit unterschiedlichen Aspekten von *Marsk Stig* beziehungsweise dessen Rezeption befassen. Mit dem Roman *Slottet ved Rhinen* [Das Schloss am Rhein; 1845] und den hierin repräsentierten Konzepten von Ökonomie hat Florian Brandenburg (2013) sich in einem Aufsatz beschäftigt. Ole Birklund Andersen (1996) berücksichtigt in seiner Arbeit über das Genre des historischen Romans auch Carsten Hauch, allerdings stellt seine Untersuchung eher einen groben Überblick über das Genre insgesamt als eine vertiefende Textanalyse einzelner Werke dar. Einzig Schnurbeins (2004) Aufsatz *Darstellungen von Juden in der dänischen Erzählliteratur* nimmt explizit und ausführlich Bezug auf den Roman *Guldmageren* und stellt ihn, neben anderen Texten anderer nicht-jüdischer dänischer Autoren, dem Roman *En Jøde* (1845) des jüdisch-dänischen Autors Meir Aron Goldschmidt gegenüber. Einen besonderen Fokus legt Schnurbein auf die Gestaltung der Figur des jüdischen Alchemisten De Geer, auf die die Philosophie von Baruch de Spinoza, beziehungsweise deren Rezeption im Dänemark des 19. Jahrhunderts, einen starken Einfluss hatte (Schnurbein 2004: 66–69).

Der Roman *Guldmageren* erschien 1836 in der Erstauflage und 1851 in einer veränderten und seitdem in allen folgenden Auflagen gedruckten Neufassung. Die jüngste Neuauflage ist inzwischen allerdings weit über 100 Jahre alt und erschien im Rahmen von Gyldendals Gesamtausgabe von Hauchs Romanen und Erzählungen 1904. Eine deutsche Übersetzung des Romans erschien einmalig 1837 und existiert somit nur für die Erstausgabe von 1836, allerdings auch hier in einer vom Ursprungstext abweichenden Version. Bei der Übersetzung handelt es sich um die „Deutsche, vom Verfasser mit zwei neuen Kapiteln vermehrte Ausgabe, aus dem Dänischen von W. C. Christiani“ (Hauch 1837: III). In meiner Untersuchung beziehe ich mich ausschließlich auf die dänische Romanfassung von 1851. Diese zweite Fassung unterscheidet sich von der ersten durch „adskillige Forandringer, der deels bestaae i Forkortelser deels i Tillæg. Den vigtigste blandt de sidste er en episodisk Fortælling om Guldmagerens tidligere Liv (der før var aftrykt særskilt i en annen Bog) [mehrere Veränderungen, die zum Teil in Verkürzungen, zum Teil in Zusätzen bestehen. Die wichtigste der letztgenannten ist eine episodische Erzählung über das Vorleben des Goldmachers (die früher gesondert in einem anderen Buch abgedruckt war)]“ (Hauch

1900: IV). Neben der größeren Verbreitung der Fassung von 1851 ist insbesondere diese in sich abgeschlossene Episode zu Beginn des zweiten Romanteils, auf die Hauch in seinem Vorwort zur Neuausgabe aufmerksam macht, ausschlaggebend für die Entscheidung, mich bei der Analyse des Romans auf die Zweitfassung zu konzentrieren.

5.2 *Guldmageren* – Einstieg

Der Roman ist aus einer auktorialen Perspektive erzählt, der Text folgt dabei aber meist dem Erleben und dem Wissen seiner Hauptfigur, dem 22-jährigen Theodor, der nach dem Tod seiner Mutter ins Haus seines Onkels nach Dresden kommt. Dieser Onkel, Herr Doktor Rosenfeld, ist ein ehrenwerter, wohlhabender Mann – Witwer, Protestant, Chemiker –, misstrauisch gegenüber jeder Form von Okkultismus und Betrug. Mit ihm zusammen leben seine beiden Töchter Veronica und Manon, eine schöner als die andere, und seine treue Haushälterin Madame Wolfgang mit ihrer ebenfalls sehr schönen Tochter Felicitas. Aufgrund verwandtschaftlicher Beziehungen und des recht großen Vermögens bestehen enge Verbindungen zum königlichen Hof. Ein junger Adeliger und entfernter Verwandter, Victor von Marwitz, hofft auf eine vorteilhafte Heirat mit der zurückhaltenden und sittsamen Manon, während er sich mit Veronica, ihrer intriganten, habsgüchtigen und zugleich ungemein verführerischen Schwester, erotische Vergnügungen verspricht. Theodor ist von beiden Mädchen angezogen, die größere erotische Faszination auf ihn übt zweifellos Veronica aus, doch seine tiefen Liebe gilt Manon – was zu Eifersucht bei Veronica und zur Rivalität zwischen dem nicht minder intriganten Victor und dem redlichen Theodor führt. Im Hause des Herrn Rosenfeld begegnet Theodor auch dem jüdischen Alchemisten Benjamin de Geer, der wiederum einst seine Geliebte (unter anderem durch einen von Rosenfeld verübten Verrat) an diesen verloren hatte und als Alchemist und Jude ständiger Verfolgung sowie Misstrauen und Missgunst ausgesetzt ist. Diese ehemalige Geliebte hieß ebenfalls Manon und ist die inzwischen verstorbene Mutter von Veronica und Manon. Die Rivalität zwischen den beiden Männern besteht auch nach ihrem Tod weiter. Als De Geer nun nach mehr als 20 Jahren unverhofft bei Rosenfeld auftaucht, um Einsicht in dessen Münzsammlung zu erbitten, erkennt Rosenfeld ihn und stellt ihm eine Falle in der Absicht, De Geer an die Polizei auszuliefern. Theodor, seinem Gespür für Gerechtigkeit folgend, verhilft De Geer zur Flucht. Dieser erkennt das edle Wesen Theodors und wählt ihn zu seinem Nachfolger als Adept aus. Zuvor muss Theodor sich jedoch bewähren und ist zahlreichen Anfechtungen ausgesetzt: den Verheißen von Ruhm und Reichtum, den Verlockungen des Hoflebens und den Versuchungen erotischer Abenteuer. Weitere Figuren stellen entweder eine Bedrohung für Theodor und De Geer dar, wie der hinterhältige „Hofjude“ Isak Amschel, oder geben ihm Orientierung auf dem rechten Weg, wie Willibald von Freisleben, der zwar dem Adel angehört, sich jedoch von dessen Verschwendungsangewidert einem bescheidenen Leben zuwendet und Werke der Nächstenliebe vollbringt. Am Ende des Romans hat Theodor sich als würdig erwiesen, in die Geheimnisse der Alchemie eingeweiht zu werden. Er darf Manon heiraten, wandert mit ihr nach Südamerika aus und führt dort ein sinnerfülltes, glückliches Leben, während seine Widersacher*innen von Krankheit und Tod dahingerafft werden.

5.3 Guter Jude, schlechter Jude

Der erste Jude, dem der Leser und der christliche Protagonist Theodor begegnen, ist nicht Benjamin de Geer, sondern Isak Amschel. Sein Name kennzeichnet ihn als aschkenasischen Juden, im Gegensatz zu De Geer, der durch seinen Namen als sephardischer Jude aus den Niederlanden erkennbar ist.¹ Während De Geer als ‚edler Jude‘ angelegt ist, wie er im Rahmen dieser Untersuchung bereits mehrfach dargestellt wurde, knüpft der Text mit Isak Amschel an eine judenfeindliche Erzähltradition an. Bereits sein Äußeres markiert ihn als Juden und als unangenehme Person, der es zu misstrauen gilt:

Denne Mand var liden af Vext, og hvis de gamle Træk ikke havde vidnet derimod, skulde man have troet, at han ei endnu var udvoxen. De forskjellige Klædningsstykker i hans Dragt [...] syntes ikke ganske at passe til hverandre; paa Hovedet bar han en stor trekantet Hat, og hans Ansigt, hvori den mægtige, krumme Næse løb skjevt henimod den ene Kind, saae næsten ud som en besynderlig Maske, gjennem hvilken et Par levende nysgjerrige Øine funklede. (Hauch 1900: 2–3)

Dieser Mann war klein von Wuchs, und hätten die alten Züge nicht dagegengesprochen, hätte man glauben können, er sei noch nicht ausgewachsen. Die verschiedenen Kleidungsstücke seiner Tracht [...] schienen nicht ganz zueinander zu passen; auf dem Kopf trug er einen großen dreieckigen Hut, und sein Gesicht, in dem die mächtige, krumme Nase schief auf die eine Wange zulief, sah fast aus wie eine sonderbare Maske, durch die ein Paar lebendige neugierige Augen funkelten.

Dass er Jude ist, bedarf keiner gesonderten Enthüllung durch den Erzähler, sondern wird mit der Beschreibung Isaks offenkundig, so dass der Romantext fortan auf Isak als Juden referiert.² Aufgrund seiner geringen Körpergröße wird Isak im Romantext oft als „den lille Jøde [der kleine Jude]“, „den lille Isak [der kleine Isak]“ oder „den Lille [der Kleine]“ bezeichnet (z.B. Hauch 1900: 3–8, 30, 141). Dabei wird nicht nur sein kleiner Wuchs stets aufs Neue als körperliche Auffälligkeit betont, sondern er wird den anderen Figuren gegenüber als in jeglicher Hinsicht unterlegen charakterisiert. Wird er bei seinem Namen genannt, dann meist allein mit seinem Vornamen Isak, anders als sein edel gesinnter Gegenspieler, der jüdische Alchemist Benjamin de Geer, auf den vom Erzähler wie in der Figurenrede stets als De Geer referiert wird, sofern nicht sein voller Name genannt wird.

Beide Figuren sind einander äußerlich wie charakterlich entgegengesetzt. Während Isak über die Beschreibung seines Körpers abgewertet wird, geschieht bei der Beschreibung von De Geer keine vergleichbare Abwertung. Auch sein Äußeres kennzeichnet ihn als Juden, doch betont diese Markierung vielmehr die Rolle des Außenseiters, die De Geer als Alchemist zukommt, als der er verfolgt wird:

1 De Geers Vater wurde „i den hollandske Provinds Grøningen [in der holländischen Provinz Groningen]“ geboren (Hauch 1900: 165).

2 Ob der dreieckige Hut tatsächlich ein sogenannter „Judenhut“ sein soll, den zu tragen Isak gezwungen ist, wie Schnurbein vermutet, ist hingegen nicht sicher (vgl. Schnurbein 2004: 63). Es könnte sich auch schlicht um einen Dreispitz handeln, der den unharmonischen und veralteten Kleiderstil Isaks unterstreichen würde.

Det var i denne Mands Udseende Noget, som i høi Grad vakte Theodors Opmærksomhed. Især havde han det sky speidende Blik, som man ofte finder hos de Fugle, der mest ere udsatte for Forfølgelse; hans Træk vidnede for Resten om, at han henhørte til den israelitiske Nation, dog talte han det Tydske meget godt, kun med en usædvanlig Accent, ligesom En, der længe har været udenlands, og der, ved at tale andre Landes Sprog, uvilkaarlig er blevet vant til at blande en fremmed Accent med den, han oprindelig havde. (Hauch 1900: 37)

Im Aussehen dieses Mannes war etwas, das in hohem Grad Theodors Aufmerksamkeit erregte. Insbesondere hatte er den scheu spähenden Blick, den man oft bei jenen Vögeln findet, die am stärksten der Verfolgung ausgesetzt sind; seine Züge zeugten im Übrigen davon, dass er der israelitischen Nation angehörte, doch sprach er sehr gut Deutsch, bloß mit einem außergewöhnlichen Akzent, wie jemand, der lange Zeit im Ausland war, und sich dort, indem er die Sprache des anderen Landes sprach, unwillkürlich daran gewöhnte, einen fremden Akzent demjenigen beizumischen, den er ursprünglich hatte.

De Geers Äußeres wird nicht genauer beschrieben, es reicht der Verweis, dass er für Theodor als Jude erkennbar ist. Dabei macht sein furchtsam-aufmerksamer Blick allein De Geer noch nicht als Juden erkennbar, sondern deutet der Leserin, die den Titel des Romans kennt, zunächst an, was Theodor noch nicht ahnt: dass es sich hier möglicherweise um einen Goldmacher handelt, der aufgrund seines Geheimwissens ständiger Bedrohung und Gefahr ausgesetzt ist. Die Beziehung der Sätze zueinander macht deutlich, dass De Geer nicht vornehmlich als Jude Aufmerksamkeit erregt, denn zuerst und besonders fällt Theodor eben jener Blick des verfolgten Goldmachers auf. Die äußeren Merkmale, die ihn als Juden kennzeichnen, werden erst an zweiter Stelle und nur nebenbei – „for Resten [im Übrigen]“ – erwähnt. Auch seine Sprache kennzeichnet ihn nicht eindeutig als Juden (vgl. hierzu Brandenburg 2014), sondern als jemanden, der lange und oft in fremden Sprachen gesprochen hat, was – wie Theodor und die Lesenden später erfahren – zwar auch auf seine jüdische Herkunft, mindestens im gleichen Maße aber auch auf sein Dasein als Alchemist zurückzuführen ist.³ Als De Geers langjähriger und unerbittlichster Verfolger stellt sich schnell Isak Amschel heraus. Obwohl er De Geer stets im Namen christlicher Auftraggeber nachstellt, sind seine Gier und sein Verlangen nach dem Stein der Weisen intrinsisch motiviert. So stehen die beiden jüdischen Figuren des Romans einander als Gegenspieler und Feinde gegenüber.

5.3.1 Gerettet – ungerettet

Als Begründung für die unterschiedliche Entwicklung beider Figuren dient implizit die frühe Erfahrung mit einem christlichen Retter beziehungsweise der Mangel an solch einer Erfahrung. De Geer wurde, anders als Isak, als Kind von einem Christen vor den Übergriffen durch andere Christen gerettet – eine fast schon zwingende Vorbedingung für die Figur des ‚edlen Juden‘ in der Literatur⁴ – wenngleich dieser Retter, wie noch zu zeigen ist, in seinen

3 Der zweite Teil des Romans beginnt mit „De Geers Ungdomshistorie [De Geers Jugendgeschichte]“, in der De Geers Weg zur Alchemie dargestellt ist. Als Alchemist ist er genötigt, ständig seinen Aufenthaltsort, auch über Landesgrenzen hinaus, zu wechseln (vgl. Hauch: 1900: 164–217).

Überzeugungen mehr Pantheist als Christ ist. Das Motiv der Rettung des Juden durch einen Christen wird in der Begegnung mit Theodor erneuert, als dieser ihn vor der Falle seines Onkels und der Polizei bewahrt und ihm die Flucht ermöglicht (Hauch 1900: 90–91).

Isak hingegen hat niemals selbst christliche Nächstenliebe erfahren und wird darum auch nicht „veredelt“, sondern er wird im Gegenteil immer un-menschlicher. Statt sich zu einem edlen Menschen zu entwickeln, zeigt sich in jedem Auftreten Isaks sein verdorbener Charakter, und in der Beschreibung seiner Figur nimmt er zunehmend tierische Züge an. Dabei verweist der Text immer wieder auf den ambivalenten Mechanismus aus Ursache und Wirkung, beispielsweise wenn Theodor Isak ein „hjerteløst Dyr af en forskudt race [ein herzloses Tier einer verstoßenen Rasse]“ (Hauch 1900: 99) nennt. Hier wird anklagend die Herzlosigkeit konstatiert, doch wird die vermeintliche Ursache dafür, nämlich das Verstoßensein, gleich mitbenannt. Der Erzähler vertauscht hingegen an anderer Stelle den zuvor konstatierten Zusammenhang aus Ursache und Wirkung, wenn er Isak als „en hæslig Rovfugl, der af Lyst til Bytte blev nedlokket i et fremmed Element, hvorfra den kun efter lang Kamp og med vaade og sønderrevne Fjedre var istand til at redde sig [einen hässlichen Raubvogel, der aus Lust auf Beute in ein fremdes Element hinabgelockt wurde, von wo aus er sich erst nach langem Kampf und mit nassen und zerrissenen Federn zu retten imstande war]“ (Hauch 1900: 325) beschreibt. In diesem Bild wird die Boshaftigkeit als Ursache für den unglückseligen Zustand ausgemacht, in dem Isak sich befindet. Auch akustisch wird Isaks Entmenschlichung deutlich, denn während er seine eigene menschliche Stimme nicht unter Kontrolle hat und mit „en Røst, skærende som Græshoppens Sang i Græsset [einer Stimme, schneidend wie der Gesang des Grashüpfers im Gras]“ (Hauch 1900: 95; vgl. auch Hauch 1900: 2) spricht, kann er zur allgemeinen Verblüffung und kurzweiligen Unterhaltung täuschend echt Tierlaute nachahmen (Hauch 1900: 121). Isak verwendet auch Tiermetaphern in Bezug auf sich selbst. Er werde, so verspricht er, De Geer verfolgen und sich ihm an die Ferse heften wie „en Blodigle [ein Blutegel]“, „en Muus [eine Maus]“, „Grævlingen [der Dachs]“, „den vilde Hyæne [die wilde Hyäne]“ und „en gjøende Hund [ein kläffender Hund]“ (Hauch 1900: 96–98). Doch Isak wird in seiner Gier nach Gold nicht nur zum Tier (erklärt), sondern auch zum Zwerg aus der Unterwelt. So droht Isak, dass er De Geer wenn nötig bis in „Jordens Indvolde [die Eingeweide der Erde]“ (Hauch 1900: 97) hinein verfolgen werde. Er und seine Verbündete Veronica wirken auf Theodor „som to onde Gnomer, i hvis Bryst intet menneskelige Hjerte slog [zwei böse Gnome, in deren Brust kein menschliches Herz schlug]“ (Hauch 1900: 255). Und Veronica selbst bezeichnet Isak als „en vanskabt Dverg [einen missgestalteten Zwerg]“ (Hauch 1900: 96). Die Verbindung zwischen entmenschlichenden judenfeindlichen Zuschreibungen und Zwergen, die von Gier getrieben tief in der Erde ihre Goldschätze verwahren, findet ihren wohl berühmtesten Ausdruck etliche Jahre später in den miteinander konkurrierenden Figuren Mime und Alberich in Richard Wagners Ring-Tetralogie (vgl. Weiner 2000: 167–176). Während in Wagners Opernzyklus die Zwergen durch vertraute antisemitische Zuschreibungen und karikierende Gesangspartien als jüdisch lesbar werden, unterstreicht in Hauchs Roman

4 Bereits der erste ‚edle Jude‘ in Christian Fürchtegott Gellerts Roman *Leben der schwedischen Gräfin von G**** [1748] wurde als junger Mann von einem Christen gerettet und dadurch charakterlich „veredelt“ (vgl. Surall 2008: 310–314; vgl. auch Kapitel 2.2.2 und 4.2.2).

gerade umgekehrt die Zwergenhaftigkeit des Juden Isak dessen Nicht-Menschlichkeit, die wiederum in seinem Judesein begründet liegt. Bliebe es bei dieser diffamierenden Darstellung einer oder mehrerer jüdischer Figuren, wäre Hauchs Roman *Guldmageren* in einer Untersuchung philosemitischer Texte fehlplatziert. Doch nicht allein die Kontrastierung Isaks mit dem ‚edlen Juden‘ De Geer begründet die Wahl des Textes in den Untersuchungskorpus, sondern auch die ausdrückliche Darstellung Isaks als Opfer von judenfeindlicher Gewalt und Ausgrenzung. Die Ursache für die Un-Menschlichkeit Isaks wird nämlich immer wieder explizit in seinem Umfeld und in der Unterdrückung und Demütigung der Juden durch die Christen gefunden.

5.3.2 Verbessert – unverbesserlich

Die Leserin wird Zeugin einer Folterszene, in der ihr nichts anderes übrig bleibt, als unwillkürlich Partei für den gequälten und gedemütigten Isak zu ergreifen, wenngleich seine Figur ansonsten nichts an Identifikationspotenzial bietet. Die Szene wird drastisch erzählt: Victor von Marwitz, der adelige Cousin der Familie Rosenfeld, dessen verschwenderischer Lebensstil es ihm notwendig erscheinen lässt, von Isak Geld zu erpressen, findet einen Anlass, Isak gefangen zu nehmen. Ihn lässt er von einem Diener so lange quälen, bis Isak einwilligt, eine hohe Geldsumme für Victor zu beschaffen. Der Diener nötigt Isak mit vorgehaltener Pistole in eine mit Wasser gefüllte Wanne, zwingt ihn, immer wieder unterzutauchen und gibt dann jedes Mal mit seiner Pistole einen Schuss kurz über der Wasseroberfläche ab. Schließlich steht Isak nass und zitternd vor Victor und verspricht, die geforderte Geldsumme zu beschaffen (Hauch 1900: 323–326). Durch die Eindringlichkeit der Folterszene wird beim Lesepublikum zwangsläufig Mitleid für Isak hervorgerufen. Die Todesangst und die Demütigung, die er erleidet, sind nicht zu rechtfertigen. Die ausführliche Schilderung der Folterszene erstreckt sich über anderthalb Seiten, in der Isaks Angst und Victors Lust am Quälen deutlich werden. Das Mitgefühl der Leser wird jedoch durch die Figurenrede Isaks unterminiert, in der Isak nicht die körperliche und seelische Qual dieser Prozedur als den eigentlichen Schmerz ausmacht, sondern vor allem den Verlust des Geldes: „Havde han alene pryglet og mishandlet mit Legeme, [...] det kunde jeg maaskee have forglemt, men at han har tvungen mig til at give ham en saa stor Pengesum, det skal og kan jeg aldrig tilgive [Hätte er allein meinen Leib geprügelt und misshandelt, das könnte ich vielleicht vergessen, aber dass er mich gezwungen hat, ihm eine so große Geldsumme zu geben, das kann und werde ich niemals vergeben]“ (Hauch 1900: 325–326). Der Leser, der kaum anders kann, als sich in dieser Szene auf seine Seite zu stellen, wird damit von Isak verraten. Zugleich erklärt diese Szene exemplarisch und ganz im Sinne der Bestrebungen nach einer „bürgerlichen Verbesserung der Juden“, warum ein Jude, dem ein solches Elend und niemals Gerechtigkeit, Nächstenliebe oder Milde widerfährt, sich nicht zu einem edlen Menschen entwickeln kann. Die Abscheu der Leserin richtet sich also gleichermaßen gegen den Juden Isak, der selbst in dieser demütigenden Lage noch an sein Geld denkt, und gegen seinen Peiniger, den katholischen Adeligen Victor.

Damit steht der Roman offensichtlich in der Tradition Dohms, demzufolge Juden aufgrund jahrhundertlanger Unterdrückung durch Christen einen schlechten Charakter entwickelt hätten (vgl. Dohm 1781; Detering 2002b; Achinger 2007: 40–46; siehe auch

Kapitel 1.6 und 3.4.1). Darüber hinaus nimmt der Roman Rückgriff auf ein viel älteres Argumentationsmuster, das bereits Martin Luther ausformuliert hat, und das sich in seiner Kritik gegen den Katholizismus, später auch gegen andere protestantische Reformbewegungen, richtet (vgl. Nirenberg 2015: 253–273; Surall 2008: 312–313).⁵ David Nirenberg fasst in seiner Monografie über den Anti-Judaismus im westlichen Denken Luthers Argumentation in dessen (noch verhältnismäßig moderatem) Traktat *Daß Jesus Christus ein geborner Jude sey* [1523] folgendermaßen zusammen:

Wenn die Juden starrsinnig das Christentum ablehnen, geschieht dies nicht nur, weil das gegenwärtige Christentum sie schlägt und beleidigt, sondern weil es eine schlimmere Version des Judentums als ihr eigenes ist. Gäbe man ihnen eine Religion der Liebe statt des Rechts, der Gewalt und der Heuchelei, die das Papsttum anbietet, würden sie womöglich konvertieren. (Nirenberg 2015: 267)

Das Umfeld, in dem Isak sich bewegt, der Hof des aus machtstrategischen Gründen zum Katholizismus konvertierten August II., bietet Isak genau jene Heuchelei und Gewalt, die Luther in seinem Traktat kritisiert. Victor gibt vor, das erpresste Geld zum Wohl der Armen zu verwenden, doch die Leserin darf diesem Versprechen ebenso misstrauen wie Isak, der zu sich selbst sagt: „Han gjør det aldrig, [...] han uddeler aldrig det røvede Sølv mellem de Fattige og Nødlidende, [...] han beholder det hellere selv og bortødsler det paa lettferdige Qvinder, ligesom han har bortødslet sin egen Formue [Er tut das niemals, er verteilt niemals das geraubte Silber unter den Armen und Notleidenden, er behält es lieber selbst und verschwendet es an leichtfertige Frauen, genau wie er sein eigenes Vermögen verschwendet hat]“ (Hauch 1900: 325). Die Leserin kann sich Isaks Einschätzung von Victor anschließen. Isak ist zwar eine hinterhältige und unsympathische Figur. Schlimmer jedoch ist Victor, denn er befindet sich in der mächtigeren Position als Isak und nutzt diese Macht gewalttätig zu seinem eigenen Vorteil aus. Isak hat, so legt der Text nahe, keine Moral, weil sie ihm von Geburt an durch die Unmoral der Christen ausgetrieben wird. Victor ist, um es in der Rhetorik Luthers zu formulieren, ein schlimmerer Jude als der Jude selbst, und Isak benennt den Grund für Victors Unmoral: „thi de Christne agte hverken Nød eller Bønner [denn die Christen achten weder Not noch Gebete]“ (Hauch 1900: 325). Doch der Roman betont – anders als Isak – den Unterschied zwischen den christlichen Konfessionen. Die abstoßende jüdische Figur dient also nicht dazu, Juden und Judentum zu diskreditieren – das ist auch gar nicht mehr nötig. Es wird im Gegenteil die vermeintliche Schlechtigkeit der Juden als diskursives Wissen beim Leser vorausgesetzt. Nur deshalb kann dieses Wissen im Text genutzt werden, um den Katholizismus als Hauptverursacher dieser Schlechtigkeit auszumachen. Allerdings entlarvt der Roman die bekannten Vorurteile auf diese Weise gerade nicht. Im Gegenteil: Indem er die Katholiken als die Schuldigen für das vermeintliche moralische Unvermögen der Juden ausmacht, schreibt er die Vorurteile fort und verfestigt sie.

5 Zu Luthers Verhältnis zum Judentum sind in jüngerer Zeit verschiedene Arbeiten erschienen, z. B. von Dietz Bering (2014) und Thomas Kaufmann (2013, 2014).

5.3.3 Protestantisches Bürgertum vs. katholischer Adel

Betrachtet man die Sphären, in denen der Roman spielt, erkennt man zwei gegensätzliche, zum Teil aber auch miteinander konkurrierende Bereiche. Der eine ist der bürgerliche Bereich des Hauses Rosenfeld. Alle, die in diesem Haus leben, sind protestantische Christen, gehören zumindest formal der evangelisch-lutherischen Kirche an. Auf der anderen Seite befinden sich der katholische Hof und dessen Angehörige. Dieser Hof steht für Verschwendung und Verstellung, sein Bekenntnis zur katholischen Kirche dient allein dem Zweck der Machtausdehnung. Der Kurfürst von Sachsen Friedrich August I. war zum Katholizismus übergetreten, um als August II. König von Polen werden zu können. Isak bewegt sich vornehmlich in dieser höfischen Sphäre. Wollte man allerdings behaupten, dass Isaks Schlechtigkeit ausschließlich als Folge seines katholisch-aristokratischen Umfelds dargestellt ist, würde man eine weitere Ebene übersehen. Denn vielmehr scheint auch der umgekehrte Schluss möglich: Die Tatsache, dass der sächsische Adel mit einer zwielichtigen und unmoralischen Gestalt wie Isak Geschäfte treibt, wirft ein schlechtes Licht auf den königlichen Hof. Unmoral und Gier sind die verbindenden Eigenschaften zwischen dem Juden Isak und dem katholischen Adel. Dass beide Parteien in diesem Bündnis einander illoyal begegnen, führt schließlich zum Untergang aller Beteiligter. Dabei stellt der Roman jedoch nicht grundsätzlich die Monarchie als Regierungsform in Frage, sondern steht „auf der Seite einer moderaten Modernisierung und bürgerlichen Reform des aufgeklärten Absolutismus“ (Schnurbein 2004: 62). Der König wird als gutmütiger, dabei aber schwacher Herrscher dargestellt, der von den Machenschaften seines Gefolges nichts ahnt und sich seiner Verschwendungssehnsucht und des daraus folgenden Unrechts nicht bewusst ist.⁶ Mit der Figur des ebenfalls adeligen Freiherrn von Freisleben entwirft der Roman eine moralisch integre Gegenfigur zum unmoralischen Hof. Allerdings zieht Freisleben sich folgerichtig aus dem höfischen Leben zurück und nähert sich dem idealisierten Bürgertum an, indem er Freundschaft mit Theodor schließt und in der frommen Felicitas eine Seelenverwandte findet, deren Liebe und Treue ihn schließlich auch den Glauben an Gott finden lassen und sogar seinen frühen Tod überdauern.

Auch in De Geers Interesse liegen weder Ruhm noch Reichtum, und den Hof versucht er unter allen Umständen zu meiden – schon allein weil dort ein erhebliches Interesse besteht, die Kunst des Goldmachers zum eigenen Vorteil auszunutzen. De Geer hält sich meist versteckt und bewegt sich ansonsten vornehmlich in der bürgerlichen und zugleich protestantischen Sphäre. In Theodor und Manon findet er zwei loyale Verbündete, mit denen sich ein quasi-familiäres Verhältnis etabliert. Theodor tritt schließlich nicht nur in der Alchemie seine Nachfolge an, sondern auch in der Liebe, indem er Manon heiratet, die Tochter der älteren Manon, De Geers einziger und großer Liebe. Damit sind also die drei Themenkomplexe, die der Roman untrennbar miteinander verbindet, benannt: Alchemie, Liebe, Christentum. Im Folgenden soll das Band zwischen diesen Dreien genauer betrachtet werden.

6 Theodors Freund und Wohltäter Freiherr von Freisleben vergleicht den König und seine Gefolgschaft mit „visse Insechter, hvis egentlige Gift ikke sidder i Hovedet, men i Halen [gewissen Insekten, deren eigentliches Gift nicht im Kopf sitzt, sondern im Schwanz]“ (Hauch 1900: 262). Das Beispiel zeigt, dass Tiervergleiche nicht allein den jüdischen Figuren vorbehalten sind.

5.4 Benjamin de Geer – der Alchemist

Alchemie – Christentum – Liebe, um diese Trias soll es im Folgenden gehen. Dabei steht die Frage zentral, wo in diesem Dreieck das Judentum sich befindet und welche Funktion der Alchemist De Geer als Jude hier einnimmt. Um die Liebe und das Christentum, niemals um das Judentum selbst, geht es in den meisten Texten in dieser Untersuchung: ganz offensichtlich in den Beziehungen zwischen Benjamine und Veit (Ingemann: *Den gamle Rabbin*) sowie Sulamith und Johan (Blicher: *Jøderne paa Hald*); zwischen Volmer und Charlotte (Gyllembourg: *Jøden*) tritt der Aspekt des Christentums gegenüber dem der Liebe in den Hintergrund, dafür nimmt er bei Naomi und Christian (Andersen: *Kun en Spillemand*) und schließlich bei Esther und Niels (Andersen: *At være eller ikke være*) wieder deutlich mehr Raum ein. Die Besonderheit dieses Romans nun besteht in seiner Hauptzutat, der Alchemie. Daher soll hier zunächst ein Schlaglicht auf die künstlerische, insbesondere die literarische Produktivität der Alchemie und deren kultur- und literaturwissenschaftliche Rezeption geworfen werden.

5.4.1 Faszination Alchemie

Im Sommer 2017 zeigten die Staatlichen Museen zu Berlin die medienwirksam beworbene und gut besuchte Sonderausstellung *Alchemie: Die große Kunst* (vgl. Völlnagel/Brafman 2017),⁷ nachdem bereits 2005 die kleine Ausstellung *Splendor Solis oder Sonnenglanz: Von der Suche nach dem Stein der Weisen* im Kupferstichkabinett zu sehen war (vgl. Roth 2005). 2016/2017 zeigte das Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte in Halle die halbjährige Ausstellung *Alchemie: Die Suche nach dem Weltgeheimnis* (vgl. Meller/Reichenberger/Wunderlich 2016), nachdem 2014 im Museum Kunstpalast in Düsseldorf *Kunst und Alchemie: Das Geheimnis der Verwandlung* zu sehen war (vgl. Dupré/Kerssenbrock-Krosigk/Wismer 2014). Und das Institut für Geschichte und Hermeneutik der Geisteswissenschaften an der Universität Basel hatte bereits 1999 die *Geheimnisse der Alchemie* enthüllt (vgl. Bachmann/Hofmeier 1999). Diese Übersicht über die großen Alchemie-Ausstellungen der letzten Jahre im deutschsprachigen Raum⁸ – aus Dänemark und dem übrigen Skandinavien sind mir keine vergleichbaren Ausstellungen bekannt – veranschaulicht zweierlei, erstens: Die Alchemie fasziniert auch im 21. Jahrhundert noch und vermag viele Menschen in Museen und Ausstellungen zu locken. Und zweitens: Es scheint vor allem die bildende Kunst zu sein, in der die Spuren der Alchemie am lebendigsten sichtbar sind und wahrgenommen werden. Die zahlreichen kunstgeschichtlichen Publikationen der letzten Jahre, die sich mit den Wechselwirkungen von bildender Kunst und Alchemie bis in die Gegenwart hinein befassen, unterstreichen diese Beobachtung (vgl. Battistini 2007; Elkins 1999; Lembert/Schenkel 2002; Ruck/Hoffman 2012; Seegers 2003; Szulakowska 2011; Wamberg, J. 2006). Literaturwissenschaftliche Arbeiten zum Thema sind hingegen rar. Zwar wird beispielsweise bei Autoren wie Novalis, Goethe und Hoffmann der Einfluss alchemistischer

7 Die Katalogbox zur Ausstellung ist als alchemistischer Karteikasten gestaltet.

8 Eine sehr kleine, aber hübsche Ausstellung über den Alchemisten und Glasmacher Johann Kunckel ist auf der Berliner Pfaueninsel in der Meierei zu sehen. Hier wurde 2016 die Dauerausstellung zur Inselgeschichte um das sogenannte Kunckel-Kabinett erweitert.

Konzepte als bekannt vorausgesetzt, doch Beiträge, die dies dezidiert zum Thema hätten, sind überschaubar und datieren überwiegend auf die 1980er- und 1990er-Jahre (vgl. Gebelein 1998, 2002; Kowalski 1987; Kremer 1993; Liedtke 1998; Mahal 1998; Priesner 2010; Stiasny 1997). Christoph Meinel (1986a) hat mit der Anthologie *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte* eine Sammlung von Aufsätzen herausgegeben, die sich überwiegend aus natur-, geschichts- und religionswissenschaftlicher Perspektive auf die Rezeption und Wirkungsgeschichte verschiedener alchemistischer Schriften, Theorien und Symbole konzentrieren. Eine Kulturgeschichte der Alchemie, in der zumindest am Rande deren Einfluss auf die deutsche Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts Erwähnung findet, hat Hans-Werner Schütt verfasst (2000: 412–415, 540–546). Eine schmale Anthologie, die sich mit der Rezeption der Alchemie in Kunst und Literatur überwiegend des 20. Jahrhunderts befasst, wurde 2002 unter dem Titel *The Golden Egg* von Alexandra Lembert und Elmar Schenkel herausgegeben. Die aktuell jüngste Publikation stammt von Joachim Telle und erschien 2013. Seine Sammlung *Alchemie und Poesie. Deutsche Alchemikerdichtungen des 15. bis 17. Jahrhunderts* richtet den Blick nicht nur zurück auf die frühe Neuzeit, sondern blickt auch gattungsspezifisch in die andere Richtung, nämlich auf die Literarizität alchemistischer Texte selbst. Als einzige Publikation, die sich auf das enorm fruchtbare Potenzial der Alchemie für die europäische Literatur konzentriert und einen breitgefächerten Einblick in die Beziehung zwischen Literatur und Alchemie gibt, ist der literaturgeschichtliche Essay *Elixiere der Schrift. Literatur und Alchemie* von Elmar Schenkel (2003) zu nennen. Schenkel betont, wie stark die Alchemie mit ihren Bildern und ihrer Sprache im kollektiven Bewusstsein, vor allem aber im kollektiven Unbewussten verankert und somit noch immer einflussreich auf das Denken und Schreiben ist. Schließlich setzt er gar den Schreibprozess selbst parallel zum alchemistischen Prozess, „bis hin zum Punkt der Vollendung eines Werkes, zu seinem Silber oder Gold“ (Schenkel 2003: 62).

Auch in der Musik fand stets eine Auseinandersetzung mit der Alchemie statt, frühe Belege für musikalische Analogien innerhalb der Alchemie stammen aus dem 7. Jahrhundert, Zeugnisse von Vertonungen alchemistischer Texte aus dem 14. Jahrhundert, die wohl berühmtesten musikalischen Spuren alchemistischen Denkens sind sicher in Mozarts *Zauberflöte* aus dem Jahr 1791 zu finden (vgl. Meinel 1986b: 203, 209, 221–224). Jedoch scheint die Beziehung zwischen Alchemie und Musik weit weniger organisch zu sein als bisweilen vermutet (vgl. Schenkel 2003: 17–18). Vielmehr liefern „[d]ie erhaltenen Zeugnisse vertonter Alchemica [...] einen weiteren Beleg für das Ausgreifen der alchemistischen Ideologie auf andere Ausdrucks- und Erfahrungsebenen im Sinne einer Transformation und Ästhetisierung, wie wir sie aus dem Verhältnis der Alchemie zur Dichtkunst und zu Malerei kennen“ (Meinel 1986b: 225).

Mit der Alchemie verbinden die meisten Menschen sicherlich zunächst nicht die Künste, sondern die Suche nach einer Rezeptur, um aus unedlen Metallen Gold herzustellen. Da dies nie gelingen konnte, haftet der Alchemie der Ruf der Betrügerei und Scharlatanerie an. Sie gilt heute als die un seriöse Schwester der seriösen Chemie. Oftmals verfügten Alchemisten aber über hervorragende naturwissenschaftliche und metallurgische Fähigkeiten, „so daß es nicht verwundern kann, daß aus ihren Reihen sowohl tüchtige Münzmeister als auch von Münzherren zuweilen protegierte Münzverfälscher und Falschmünzer hervorgingen“ (Müller-Jahncke/Telle 1986: 229). Die „Suche nach dem ‚Gold im Schmutz‘“ (Hoheisel 1986:

76) beschränkte sich jedoch nicht allein auf Edelmetalle, sondern erstreckte sich auch auf den Menschen und seine Beziehung zur Welt und zum Göttlichen. Beinhaltete die Alchemie als Kunst und Wissenschaft bis in die Zeit der Aufklärung hinein sowohl naturwissenschaftliche als auch philosophische, moralische und ästhetische Anteile, um zur allumfassenden Kenntnis von Natur und Kosmos zu gelangen, verschwand mit der Trennung zwischen Geistes- und Naturwissenschaften, Kunst und Religion dieser ganzheitliche Aspekt (vgl. Gebelein 1998: 134–135; vgl. auch Buntz 1986). Als mit der Französischen Revolution das feudale Herrschaftssystem zusammenbrach, verlor die Alchemie auch ihren materiellen Aspekt, denn Alchemisten, die den Reichtum der Fürsten und Könige vermehren sollten, waren nun nicht mehr gefragt. So wurde die Alchemie im 19. Jahrhundert „in die Nacht hinaus getrieben, und diese Nacht können wir auch die Psyche nennen. Sie wird sich mit Psychologie⁹ und Kunst verbinden, und eben auch mit der Literatur“ – dies sind die Gebiete, „die man als die Nachtseite der Naturwissenschaften bezeichnen kann“ (Schenkel 2003: 21). Die Alchemie ist also mit der Ablösung durch die Chemie und andere Naturwissenschaften nicht verschwunden, sondern ihre Symbole, ihre sinnlichen und übersinnlichen Aspekte finden nun verstärkt Eingang in die Künste und werden dort gewissermaßen transmutiert, also in etwas Edles verwandelt.

Auf der „Nachtseite“ befindet sich nun der Roman *Guldmageren* qua Zugehörigkeit zu seiner literarischen Gattung. Hauch bedient sich dabei selbst der alchemistischen Gold-im-Schmutz-Metapher, und das gleich zweimal. Im Roman selbst lässt er De Geer die Alchemie mit einem kostbaren Stein vergleichen, der, ungeschliffen und roh im Straßenstaub liegend, kaum von den gewöhnlichen, unedlen Steinen unterschieden werden kann. Erkannt und entsprechend behandelt sei er jedoch in der Lage, „til at bryde og tilbagekaste de Straaler, som den modtog af Livets og Lysets Kilde [die Strahlen, die er aus des Lebens und des Lichtes Quelle entgegennahm, zu brechen und zurückzuwerfen]“ (Hauch 1900: 72). In seinem Vorwort zur Erstausgabe des Romans greift Hauch diese Metapher auf und bezieht sie nun auf den Roman und die Dichtkunst selbst,

thi (for at bruge et Billedet, hentet fra Fortællingen selv), der gaaer ofte saa, at en Digter finder en eller anden Steen med et raat Ydre, som laae paa Alfarvei og ikke syntes als love meget [...]; men naar han da tager den hjem, sliber den og sætter den i det fordeelagtigste Lys, viser det sig ikke saa sjeldent, at det er en ædel Steen [...]. (Hauch 1900: III)

denn (um ein Bild aus der Erzählung selbst zu benutzen), oft geht es so, dass ein Dichter den einen oder anderen Stein mit rohem Äußerem findet, der auf dem öffentlichen Weg liegt und nicht viel zu versprechen scheint; doch wenn er ihn nach Hause mitnimmt, ihn schleift und ihn in vorteilhaftes Licht setzt, zeigt es sich nicht so selten, dass es ein edler Stein ist.

Der Roman selbst schildert wiederum seinerseits die Suche nach diesem edlen Stein, dem Stein der Weisen. Dabei eröffnet er eine Schau auf unterschiedliche Konzepte, der

9 C.G. Jung hat Alchemie und Psyche in einen engen Zusammenhang gestellt, als er eigene Träume und Träume seiner Patienten analysierte und darin Ähnlichkeiten zu alchemistischen Bildern und Symbolen entdeckte. Seiner Auffassung nach stehen die Symbole der Alchemie für die unbewusst stattfindenden psychischen Entwicklungsschritte des Menschen (vgl. Jung 1995; vgl. hierzu auch Frick 2000; Schenkel 2003: 54–65).

Welt zu begegnen und sie zu verstehen, die jedoch alle bis auf eines scheitern, da sie jeweils nur einen Teil des großen Ganzen berücksichtigen. Dr. Rosenfeld konzentriert sich als Chemiker auf naturwissenschaftlich erklärbare Vorgänge und lässt dabei den Bezug zur „Nachtseite“ vermissen. Mehr oder weniger erfolgreich ist er bestrebt, alles Übersinnliche, was ihm unerklärlich und somit bedrohlich erscheint, aus seinem Leben zu verdrängen. Isak, Veronica und Victor fürchten nicht das Unerklärbare, sondern versuchen auf ihre je eigene Art und Weise, finanzielles Kapital aus der Alchemie zu schlagen. Sie sind dabei weder an naturwissenschaftlicher noch an philosophischer oder religiöser Erkenntnis interessiert. Willibald von Freisleben verhält sich nach Goethe'schem Ideal edel, hilfreich und gut, sieht jedoch als Atheist im Dasein keinen höheren Sinn und führt ein verbittertes Leben ohne die Empfindung von Liebe und Freude (Hauch 1900: 256–262, 361–363). Felicitas hingegen ist erfüllt von Liebe und tiefem Glauben, aber der Roman hält für sie mangels Aussicht auf Gegenliebe nur den frühen Tod als Freislebens Seelenretterin bereit (Hauch 1900: 362–363, 368). De Geers Lehrmeister Lascaris, von dem der Roman in einer der Zweitausgabe beigefügten Binnenerzählung berichtet, verkörpert einerseits ein pantheistisches, als ganzheitlich verstandenes Konzept der Alchemie. Andererseits wird dieses Konzept als veraltet dargestellt und führt sowohl Lascaris als auch De Geer in die soziale Isolation (Hauch 1900: 183–217). Theodor jedoch durchschreitet auf seinem Weg all jene weltanschaulichen Konzepte, um mit der Hilfe von De Geer und Manon am Ende den richtigen Weg einzuschlagen. Als er diesen gefunden hat, wendet sich Theodor schließlich von der Alchemie ab, denn sie ist überflüssig geworden. Ihre Funktion für den Romantext aber benennt Carsten Hauch in seinem Vorwort zur Erstausgabe seines Romans selbst:

Uagtet Titelen, er da Guldmageriet kun Drivhjulet, men aldeles ikke Grundideen i denne Fortælling, hvori jeg, som sagt, ønskede at fremstille, om ei en udvortes, dog en indvortes, om ei en historisk, dog en poetisk Sandhed. (Hauch 1900: II)

Ungeachtet des Titels ist doch die Goldmacherei nur das Antriebsrad, aber keinesfalls die Grundidee in dieser Erzählung, in der ich, wie gesagt, wenn nicht eine äußere, so doch eine innere, wenn nicht eine historische, so doch eine poetische Wahrheit darzustellen wünschte.

Ein Blick in die Motivgeschichte offenbart das Naheliegende: Die Alchemie als literarisches Motiv steht stets im Zusammenhang mit dem menschlichen Streben nach Höherem, nach Wahrheit und Erkenntnis, aber auch persönlichem Vorteil, nach Reichtum sowie ewigem und ewig jugendlichem Leben. Die Protagonisten tauchen dafür ein in Magie und Astrologie oder gehen schließlich, wie Faust, gar einen Bund mit dem Teufel ein. Der Wunsch, die Geheimnisse des Universums zu entschlüsseln und göttliche Weisheit und Macht zu erlangen, treibt die Figuren ebenso an wie die Sehnsucht, den Tod zu überwinden. In ihrem Streben treffen sie Fehlentscheidungen, geraten auf Abwege, lassen sich verführen, gelangen aber oft auch zu Erkenntnissen über das Wesen der Natur und des Menschen und gehen bestenfalls am Ende geläutert hervor (vgl. Daemmrich 1995: 26–29). Der Alchemist lebt aufgrund seiner im Geheimen stattfindenden Tätigkeit im Verborgenen, er ist Verfolgung und Misstrauen ausgesetzt und entzieht sich immer wieder „wie Quecksilber dem Zugriff“ (Daemmrich 1995: 29). Seine Funktion im literarischen Text besteht vor allem darin, „Geschehnisse zu begründen, Reaktionen auszulösen und auch durch komische Züge kontrastierend zu wirken“ (Daemmrich 1995: 28). Hier offenbart sich

die Ähnlichkeit zur Funktion jüdischer Figuren im Erzähltext. Auch sie sind, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt, zwar der Motor, um die Erzählung voranzutreiben, aber nicht Kern der Erzählung selbst. Allein komische Züge sucht man bei der Figur des De Geer vergebens. Die wiederum findet man bei Isak Amschel, der am Ende in seinem eigenen Laboratorium erstickt, und dem, wie vielen lächerlichen Adepten der Literaturgeschichte, das Scheitern längst in den Körper eingeschrieben ist (vgl. Schenkel 2003: 28). Wenn aber die Alchemie in *Guldmageren* bereits der Motor der Erzählung ist, wozu braucht es dann noch die beiden jüdischen Figuren, um die Handlung voranzutreiben? Warum ist der Alchemist ein Jude?

5.4.2 Doppelt gefährdet: Alchemist und Jude

An die Alchemie lassen sich ganz verschiedene weltanschauliche, oftmals auch esoterische Ansätze anknüpfen, so dass neben Astronomie, Astrologie, christlicher Mystik und Überlieferungen aus der griechischen und ägyptischen Antike auch die Kabbala, als jüdisch-pantheistische Tradition, leicht mit alchemistischem Denken vermischt werden konnte. Ab dem frühen 16. Jahrhundert wurde dank erster Übertragungen aus dem Hebräischen die Kabbala in die zeitgenössischen deutschsprachigen Diskurse und somit auch in die Alchemie integriert (vgl. Schütt 2000: 389, 423–428). Darüber hinaus sind es zwei jüdische Gestalten der Antike, die als „Vater und Mutter der Alchemie“ (Schütt 2000: 345) gelten: Moses, der laut biblischer Erzählung (vgl. Ex 32,20) das Goldene Kalb zu Pulver zermahlte und einen Trank daraus herstellte, und Maria die Jüdin, auch Maria Prophetissa genannt, die Pionierin der Alchemie, die zwischen dem 1. und 3. Jahrhundert in Alexandrien lebte und wirkte, und nicht nur als Erfinderin praktischer chemischer Verfahren gilt, sondern auch wesentlicher alchemistischer Lehrsätze (vgl. Schütt 2000: 117–126). Alchemistische Kunst und Wissenschaft sind also von vornherein mit Assoziationen des Jüdischen verbunden. Mit der Figur des De Geer werden diese Assoziationen im Roman explizit gemacht. Als jüdischer Alchemist „personifiziert er ein [...] Charakteristikum alchemistischer Erzählungen, den Hinweis nämlich auf die Fremdheit und auf die uralten Quellen der Alchemie“ (Schütt 2000: 345).¹⁰

Die natürliche Verbindung zwischen Alchemie und Judentum, die der Roman suggeriert, wird auch in einem zeitgenössischen Werk und späteren Klassiker über die Alchemie nahegelegt. Die *Geschichte der Alchemie* von Karl Christoph Schmieder, „Doktor der Philosophie und Professor zu Kassel“¹¹ sowie Schuldirektor, Lehrer und Mineraloge (vgl. Poggendorff 1863: 822), erschien 1832 und kann als eine von Hauchs wichtigsten historischen wie künstlerischen Quellen, gewissermaßen also als sein ungeschliffener Edelstein, ausgemacht werden.¹² Schmieder zufolge seien Informationen über jüdische Adepte besonders unsicher und rar, was an der besonderen Zurückgezogenheit ihrer Lebensweise

10 Schütt bezieht sich in diesem Zitat auf den Alchemisten Nicolas Flamel, der zwischen 1330 und 1417 in Frankreich gelebt haben soll (vgl. Schütt 2000: 337–348; Schmieder 1832: 198–199).

11 Die zitierte Bezeichnung des akademischen Grades und der Wirkungsort Schmieders stammen von der Titelseite des Buchs.

12 Hauch bezieht sich im Roman mehrfach auf Biografien verschiedener Alchemisten, die zum Teil fast im Wortlaut von Schmieder übernommen zu sein scheinen.

liege: „Fast scheint es, daß das Gelübde unbedingten Verschweigens den Juden leichter werde, als den Christen“ (Schmieder 1832: 523). Der Mangel an gesicherter Kenntnis über jüdische Adepten bestätige demnach also geradezu die perfekte Eignung von Juden für die Kunst der Alchemie.

Neben dem Misstrauen und der Missgunst, die De Geer als Alchemist allenthalben zu fürchten hat, ist er immer auch der möglichen Verfolgung als Jude ausgesetzt. Das Wissen um diese Gefahr kann bei Erscheinen des Romans bei der dänischen Leserschaft vorausgesetzt werden und speist sich nicht zuletzt aus den unlängst auch in Dänemark erlebten Gewaltausbrüchen gegen die jüdische Bevölkerung in den Jahren 1819 und 1830. In der Binnenerzählung von De Geers Kindheit und Jugend wird dieser Wissenshintergrund der Leserinnen durch eine Schilderung von Pogromen aufgefrischt und in den historischen Kontext des Romans eingebettet. Als Kind löst De Geer, der in Genua aufwächst und im jüdischen Ghetto lebt, unbeabsichtigt einen Gewaltexzess gegen die jüdische Bevölkerung aus. Angezogen und fasziniert von einer christlichen Prozession, wahrscheinlich einer Karfreitagsprozession, folgt De Geer den Gläubigen bis zur Kirche, wo er aufgrund seines Äußeren als Jude erkannt und als Verräter Jesu beschimpft und angegriffen wird. Schutz und Zuflucht bietet ihm ein Fremder, der sich später als der Alchemist Lascaris entpuppt. Als Reaktion auf die angebliche Verhöhnung Christi durch den jungen De Geer stürmen christliche Bewohner Genuas das jüdische Ghetto, plündern, zerstören und legen Brände. Lascaris bietet De Geer eine Alternative zu seinem Leben in den engen Mauern des Ghettos an, doch verlieren sie einander kurz darauf aus den Augen. Als sich beide einige Jahre später erneut begegnen, nimmt De Geer das Angebot an und geht bei Lascaris in die Lehre (Hauch 1900: 164–203). Die Begegnung mit Lascaris vor dem Hintergrund der jüdenfeindlichen Gewalterfahrung und die Rettung des Jungen durch den besonnenen Alchemisten stellen die Initiation für De Geers Entscheidung für die Alchemie dar. Auch Lascaris ist ein Verfolgter, der Misstrauen und Hass ebenso fürchten muss wie den Neid und die Habgier seiner Mitmenschen. Auch er muss sich verstecken, sich tarnen und immer wieder seinen Aufenthaltsort wechseln. Dennoch kann er sich prinzipiell an jedem Ort und unter allen Menschen frei bewegen, ohne wie De Geer zusätzlich der Gefahr jüdenfeindlicher Gewalt ausgesetzt zu sein. Lascaris ist Alchemist, nicht Jude, und „[a]nders als die Juden waren die Alchemisten nicht gewissermaßen *ex cathedra* vom innerchristlichen Diskurs ausgeschlossen. Wenn man einen jüdischen Adepten verbrannte, dann nicht, weil er Alchemist war“ (Schütt 2000: 389). Für De Geer gibt es also letztlich kein Entkommen, sein Schicksal potenziert sich nun sogar, weil er als Alchemist zusätzliches, ihn gefährdendes Interesse weckt. Er ist nun ein doppelt Verfolgter, ein doppelt Fremder, ein doppelt Geheimnisvoller, ein doppelt Unglücklicher. De Geer ist Ahasverus und Alchemist; wo er seiner Berufung als Alchemist zu entrinnen versucht, versperrt ihm sein Judesein die Möglichkeit eines glücklichen Lebens (vgl. Hauch 1900: 154–159). Literarisch betrachtet ist De Geer jedoch eine umso produktivere Figur, die über sich selbst hinauswirkt. Diese Produktivität erstreckt sich vor allem auf die Gestaltung der beiden Schwestern Veronica und Manon, womit ich mich in Kapitel 5.6 beschäftigen werde. Zuvor jedoch soll die Bedeutung des jüdischen Adepten für die Vorstellung dessen, was der Stein der Weisen ist, dargestellt werden.

5.4.3 Der Weg des Steins der Weisen: Antike – Judentum – Christentum

Als De Geer sich entschließt, Theodor als seinen Schüler anzunehmen und ihn das Geheimnis der Goldherstellung zu lehren, führen beide eine Unterhaltung über das Wesen des sogenannten Steins der Weisen, jenes begehrten Pulvers, das in der Lage ist, unedle Metalle in Gold zu verwandeln. De Geer bekennt vor Theodor, dass er ein wahrer Adept sei und die Kunst der Goldherstellung beherrsche, so dass er „var i Stand til at vinde al Verdens Kongeriger, hvis jeg blot havde en Plads udenfor Verden, hvorpaa jeg med Sikkerhed kunde udøve den [imstande wäre, alle Königsreiche der Welt zu gewinnen, wenn ich bloß einen Platz außerhalb der Welt hätte, wo ich sie in Sicherheit ausüben könnte].“ Theodor, dem das zu wenig erscheint, fragt: „Men forstaaer Du ikke mere endnu end at frembringe Guld? [Aber vermagst du nicht mehr noch, als Gold hervorzubringen?]“, und fügt hinzu: „Den Tinctur, der blot er i Stand til at forandre Metaller, burde endnu ikke kaldes de Vises Steen [...]; thi denne skulde jo være ligesom Salomons Segl, der herskede over Livets og Dødens Aander og over Indbyggerne i ubekjendte Verdener [Die Tinktur, die bloß imstande ist, Metalle zu verwandeln, sollte noch nicht Stein der Weisen genannt werden; denn dieser sollte doch sein wie Salomons Siegel, das über die Geister des Lebens und des Todes herrschte und über die Bewohner unbekannter Welten]“ (Hauch 1900: 159–160). De Geer hatte sich diese Frage bisher nicht gestellt, hat die Macht des Steins der Weisen nicht als so weitreichend verstanden und daher auch nicht danach gesucht. Vor dem Hintergrund dieser Textpassage muss nun dem Romantitel „Guldmageren“ Aufmerksamkeit geschenkt werden. Zwar beherrscht De Geer die Kunst des Goldmachens, doch sein Verständnis von der Alchemie erstreckt sich nicht auf Fragen jenseits der Materialität, und so reduziert Hauch seinen Alchemisten im Romantitel auf einen bloßen Goldmacher. Was nun wie eine literaturwissenschaftliche Spitzfindigkeit gegenüber zwei scheinbar synonym gebräuchlichen Bezeichnungen aussehen mag, ist bei Schmieder genau unterschieden:

Die Inhaber der Wissenschaft hießen: Weise, Sophi, und die dem Licht Nachstrebenden: Philosophen, die vollkommenen Meister der Kunst: Adepten, die werden aber: Alchemisten. Die Laien und Widersacher unterscheiden minder subtil, reden meistens deutsch von Goldmacherei und Goldmachern, und wollen der Sache ihren klangvollen Namen nicht lassen. Indessen erschöpft Goldmachen den Begriff der Alchemie nicht[.] (Schmieder 1832: 1)

Die Wahl des Romantitels wird kaum auf mangelnde Subtilität zurückzuführen sein. Vielmehr nimmt der Titel schon vorweg, was im Roman erst spät enthüllt wird: dass es nämlich erstens bei der Alchemie um einen höheren Sinn als den der Transmutation von Metallen geht, dass zweitens Theodor nach mehr sucht als nach der Goldtinktur und dass drittens – und dies ist im Zusammenhang dieser Analyse der springende Punkt – dieses Mehr bei einem Juden nicht zu finden ist. Dieser fokussiert allein auf den materiellen Gewinn seiner Tätigkeit, wenngleich er diesen Gewinn nicht zum eigenen Vorteil verwendet, sondern damit „sein unglückliches Volk retten“ (Schnurbein 2004: 64) will. Sein Scheitern mit diesem Vorhaben untermauert die „weitverbreitete [...] Ansicht der Zeit, derzufolge es für das jüdische Volk an sich keine Zukunft gibt“ (Schnurbein 2004: 64). Seine Unvollkommenheit, die De Geer auch gegenüber Theodor ausspricht (Hauch 1900: 217), bezieht sich also nicht auf seine handwerklichen und naturwissenschaftlichen Fähigkeiten und Kenntnisse. Die Erwartungen,

die Theodor an den Stein der Weisen hat, sind nicht mit der Alchemie zu erfüllen, wie De Geer sie vermitteln kann, sondern allein mit der Religion. Doch De Geers Religion wird als Fossil dargestellt, der Roman schildert keine lebendige jüdische Religiosität.¹³ Es sind die bereits bekannten stereotypen Referenzen auf Figuren der Hebräischen Bibel – Moses, Salomon, Abraham, Isak – sowie die (fälschliche) Nennung Gottes bei seinem vermeintlichen Namen Jehova, die De Geer als religiösen Juden markieren sollen (vgl. z.B. Hauch 1900: 169–170; vgl. hierzu auch Kapitel 2.3.1, Fußnote 5). Sein Lehrmeister Lascaris vertritt eine radikal pantheistische Weltsicht, die De Geer in dieser Rigorosität ablehnt, die er jedoch in seinem Brief an Theodor ausführlich darstellt. Eigene starke Argumente scheint Hauch der Figur De Geer hingegen nicht zuzubilligen, obwohl die Sympathien des Textes auf De Geers Seite liegen (vgl. Schnurbein 2004: 67). Und so scheint Lascaris' Urteil über De Geer doch ganz dem vertrauten Bild des zeitgenössischen Lesepublikums zu entsprechen, wenn er zu ihm sagt: „Du er tro og behændig, Du er ogsaa forstandig paa Din Viis, men Du er endnu omspændt af det snevre Pandser, som Moses allerede smedede til Dine Forfædres Bryst [Du bist treu und behände, du bist auf deine Weise auch verständig, aber du bist noch immer eingespannt in den engen Panzer, den Moses bereits für die Brust deiner Vorfäder geschmiedet hat]“ (Hauch 1900: 199). Dieser Panzer behindert De Geer, die Geheimnisse der Natur und des Kosmos in ihrem Kern zu begreifen.

Der Roman stellt zwischen Lascaris, De Geer und Theodor eine bemerkenswerte Hierarchie her. Es ist Lascaris, von dessen Kunstfertigkeit und pantheistischem Weltverständnis innerhalb der Binnenerzählung – also des an Theodor gerichteten Briefs von De Geer – der Roman am eindringlichsten erzählt. Am Ende seines Berichts enthüllt De Geer Theodor: „Først paa Dødssengen aabenbarte Lascaris mig, at han virkelig var en Græker af Fødsel. [Erst auf dem Totenbett offenbarte mir Lascaris, dass er wirklich von Geburt ein Grieche war.]“ Die besondere Gewichtung dieser doch eigentlich recht unerheblich scheinenden Information lässt aufmerken. Für De Geer erklärt Lascaris' griechische Herkunft „Foreningen af en saa dyb Alvor med saamegen sydlig Ild og Bevægelighed [die Vereinigung eines so tiefen Ernstes mit so viel südlichem Feuer und südlicher Regsamkeit]“ (Hauch 1900: 218). Aber Lascaris verkörpert als Grieche nicht nur südländisches Temperament, dies hätte er schließlich auch als Spanier, Italiener oder anderer „Exot“ – zum Beispiel als Araber oder Jude – tun können. Er stellt vielmehr eine Brücke zur griechischen Antike her, die sich in seinem Pantheismus zeigt, in seiner Anbetung des „ældste af alle Guder [ältesten aller Götter]“ (Hauch 1900: 199), und in seinem fein ausgeprägten Sinn, unter den Kutten manch scheinheiliger Mönche in Wirklichkeit Satyren und Silenen, also Wesen der griechischen Mythologie, zu erkennen. Mit der Ausbreitung des Christentums hätten die antiken Götter und Wesen sich zurückgezogen, nur die hässlichsten und lüsternsten unter ihnen verweigerten den Rückzug, „thi de hang altfor meget fast ved den synlige Verden og

13 Der Roman ist darin exemplarisch für die Darstellung jüdischer Figuren in den Werken nicht-jüdischer Autor*innen, das zeigen allein die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte. Ein prominenteres Beispiel greift Eva Lezzi in ihrer Monografie »Liebe ist meine Religion« mit der Figur des Juden in Lessings Schauspiel *Die Juden* auf: „Dieser ist einem eigenen Milieu oder familiären Umfeld vollständig entzogen. Selbst die vom Reisenden eingehaltenen religiösen Gebote sind alle auf ihn als Individuum zugeschnitten und bedürfen keiner Gemeinschaft; weder besucht er eine Synagoge, noch betet er in einem Minjan, ebenso wenig nimmt er je an einer familiären religiösen Zeremonie teil“ (Lezzi 2013: 70–71).

dens Glæder; allermindst kunde de overtale dem til at forlade Menneskenes skjønne Døttre og de deilige Viinbjerge, hvor de vare vante til at holde deres natlige Fester [denn sie hingen viel zu sehr an der sichtbaren Welt und deren Freuden; am allerwenigsten konnte man sie überreden, die schönen Töchter der Menschen und die köstlichen Weinberge zu verlassen, wo sie gewohnt waren, ihre nächtlichen Feste abzuhalten]“ (Hauch 1900: 173). Dass Lascaris die dionysische Unterwanderung katholischer Klöster und Orden trotz bester Tarnung erkennt, zeigt an, dass er selbst in besonderer Beziehung zur griechischen Antike steht, der diese Naturwesen entstammen. In seiner Funktion als Alchemist verkörpert er somit die Ursprünge der Alchemie – die hier eben gerade nicht bei Moses und Maria der Jüdin, sondern im antiken Griechenland verortet werden. Lascaris erscheint in der Schilderung seiner Figur als vollkommener Meister seiner Kunst, wohingegen De Geer nur als Mittler dargestellt wird, der einen würdigen Nachfolger für Lascaris sucht.

Der Stein der Weisen nimmt also seinen Ausgang bei Lascaris, als Repräsentant der antiken griechischen Alchemie und findet schließlich sein Ziel und sein Endpunkt bei Theodor als Vertreter des protestantischen Christentums. Die Funktion De Geers, der das Judentum repräsentiert, ist allein die Verwahrung und die Weitergabe eines geheimen Wissens, das er nicht im selben Maße zu erfassen vermag wie sein Vorgänger und sein Nachfolger. Lascaris aber ist zur Zeit der Romanhandlung bereits lange tot, und mit ihm ist das antik-pantheistische Weltverständnis endgültig Vergangenheit geworden. Und, das hebt De Geer in seinem Bericht hervor, auch Lascaris war unglücklich: „Han var mindre ulykkelig end jeg, det er vist; [...]. Dog, trods al sin Sjælskraft, følte vel ogsaa han undertiden sin Eensomhed [Er war weniger unglücklich als ich, das ist gewiss. Doch trotz all der Kraft seiner Seele fühlte wohl auch er von Zeit zu Zeit seine Einsamkeit]“ (Hauch 1900: 217). Auch Lascaris’ Erkenntnis ist also nicht vollkommen, da er weder den Tod überwindet noch den Schlüssel zum Glück findet. Erst Theodor ist am Ende des Romans glücklich, und als Christ ist ihm das ewige Leben nach dem Tod gewiss. Der Weg, den die Alchemie hier von Lascaris, dem Griechen, über De Geer, den Juden, zu Theodor, dem protestantischen Christen nimmt, lässt sich als Siegeszug des Christentums lesen und das evangelische Christentum als einzige Religion mit Zukunft verstehen. Das Judentum stellt auf diesem Weg nur einen Übergang zwischen zwei überlegenen Weltanschauungen und Epochen dar, der Vergangenheit in Form der griechischen Mythologie und der Zukunft in Form der evangelisch-lutherischen Kirche. Dies wäre eine erste mögliche Interpretation, schließlich ist die Engführung von christlicher und alchemistischer Erlösungsvorstellung integraler Bestandteil der Alchemie seit dem Mittelalter, wie Hoheisel in seinem Aufsatz *Christus und der philosophische Stein* darlegt.

Nichts [...] unterstreicht den Anspruch der spekulativen Alchemie,¹⁴ mit Religion und Kirche auf einer Stufe zu stehen, deutlicher als die Parallelisierung ihrer zentralen Größe, des philosophischen „Steines“, mit dem Christus von Bibel und Kirchenlehre. [...] Mittelalterliche Alchemisten [...] sehen in der Verbindung ihrer Wundersubstanz mit Christus geradezu das höchste Geheimnis ihrer Kunst. C.G. Jung hat das bleibende Verdienst, das Gewicht dieser von ihm sogenannten Lapis-Christus-Parallele erkannt und insgesamt richtig gedeutet zu haben. (Hoheisel 1986: 72)

14 Mit „spekulativer Alchemie“ ist die philosophische Auseinandersetzung mit der Alchemie gemeint, nicht die praktische oder forschende Arbeit im Labor.

Diese mittelalterliche Parallelisierung von Lapis (also: Stein) und Christus, die C.G. Jung 1944 mit seiner Untersuchung für verschiedene wissenschaftliche Disziplinen erschlossen hat (1995: 395–491), findet auch in *Guldmageren* ihren Widerhall. Und doch stimmt diese Schlussfolgerung nur halb. Denn zwar ist Theodor ein Christ, der nach einigen Fehlschlägen am Ende des Romans geläutert ist und den rechten, das heißt bürgerlich und christlich erwünschten Weg in die Ehe einschlägt. Doch die Alchemie, wie sie im Roman dargestellt ist, bleibt stets auf die Herstellung von Gold bezogen und klammert die wesentlichen Fragen von Leben, Tod und Ewigkeit aus. So wendet sich Theodor am Ende des Romans folgerichtig von der Alchemie ab, denn er hat „saavel af Guldmagerens Exempel som af sin egen Skjebne, lært at indsee, hvorlidet en overordentlig Rigdom bidrager til Menneskets Lykke [sowohl am Beispiel des Goldmachers als auch anhand seines eigenen Schicksals einzusehen gelernt, wie wenig außerordentlicher Reichtum zum menschlichen Glück beiträgt]“ (Hauch 1900: 368). Seinen wahren Stein der Weisen findet Theodor nicht etwa in einem von der Institution Kirche repräsentierten Christentum, sondern allein in der Liebe zwischen Mann und Frau. Diese allerdings ist in *Guldmageren* in der Tat nicht zu denken ohne den ausdrücklichen Bezug zum Christentum, so dass die romantische Liebe schließlich doch auch als Stein der Weisen im Sinne der Lapis-Christus-Parallele interpretiert werden kann.

5.5 Liebe = Christentum

Theodor und Manon sind die einzigen Figuren, denen die Liebe gelingt – und nahezu die einzigen, die am Ende des Romans nicht sterben.¹⁵ Der Tod fast aller anderen Figuren wird erzählt: Victor, der eine unglückliche Ehe mit Veronica führt und nach dem Tod Augusts II. seine begünstigte Position am Hof verloren hat, stirbt so plötzlich wie jung; sein Begräbnis spiegelt die Falschheit und Oberflächlichkeit seines Lebens wider (Hauch 1900: 365–367). Isak und Veronica versuchen nach dem endgültigen Verschwinden De Geers aus Dresden nun selber Gold herzustellen und ersticken kurze Zeit nach Victors Tod bei einem alchemistischen Experiment (Hauch 1900: 367–368). Rosenfeld, dessen verengter Blickwinkel ihn weder je aufrichtige Liebe noch aufrichtigen Glauben empfinden und empfangen ließ, war doch in seinem Leben immer bemüht, richtig zu handeln, und so findet er auf dem Sterbebett Vergebung von seiner Tochter Manon – die er gegen ihren Willen mit Victor verheiraten wollte – und von De Geer – dessen Vertrauen er zweimal missbraucht hatte (Hauch 1900: 270–279). Doch auch die integren Figuren, der wohltätige Freisleben und die aufopfernde Felicitas, sterben. Freisleben wird hinterrücks erdolcht und Felicitas stirbt einige Jahre später ganz plötzlich an seinem Grab.

15 Wann und unter welchen Umständen Madame Wolfgang stirbt, bleibt unerzählt. Theodors Pflegesohn Sehfeld wird als letzter Adept in Österreich gesichtet, dann verliert sich seine Spur (Hauch 1900: 369).

5.5.1 Freisleben und Felicitas

Anhand dieser beiden Figuren, dem guten Atheisten Freisleben und der selbstlosen ‚schönen Seele‘ Felicitas, möchte ich die Bedeutung der romantischen Liebe als Teil des christlichen Diskurses für den Roman herausarbeiten. Denn zwischen diesen beiden kann die Liebe nicht gelingen, obwohl sie auf der „richtigen Seite“ stehen. Felicitas tritt in Freislebens letztem Lebensmoment als sein „Engel [Engel]“ auf, „der blev sendt for at sige mig, at der er mere Sandhed i vor Barndoms Drømme end i alle de Kloges Tvil? [...] Saa vær min Sjælesørger og lær mig en bedre Tro, end den, som Verden lærte mig [der gesandt wurde, mir zu sagen, dass mehr Wahrheit in den Träumen unserer Kindheit ist als in allen Zweifeln der Klugen? So sei meine Seelsorgerin und lehre mich einen besseren Glauben als den, den die Welt mich lehrte]“ (Hauch 1900: 362). Freislebens seelische Rettung durch Felicitas’ religiöse Seelsorge ist unmittelbar mit der romantischen Liebe verknüpft. Dies wird nicht nur deutlich durch ihren späteren überraschenden Liebestod an seinem Grab, sondern auch durch die deutliche Referenz auf das Hohelied der Liebe aus dem 1. Brief des Paulus an die Korinther. Dort heißt es nämlich:

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle. Und wenn ich prophetisch reden könnte und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkenntnis und hätte allen Glauben, sodass ich Berge versetzen könnte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe und meinen Leib dahingäbe, mich zu rühmen, und hätte der Liebe nicht, so wäre mir’s nichts nütze. (1. Kor 13, 1–3)

Liest man die Figur Freisleben vor dem Hintergrund dieses populären Bibeltextes¹⁶ aus dem Neuen Testament, wird deutlich, dass Liebe und Christentum im Romantext als Eins angelegt sind. Freisleben kann als Atheist zwar Wissen und Bildung in sich vereinen und seinen Besitz großzügig mit Bedürftigen teilen. Seine Taten sind aber „nur“ rational motiviert. Solange er ohne Liebe handelt, sind ihm und damit auch Felicitas jegliche Zukunftsperspektiven verschlossen. Daher bleibt auch ungewiss, ob er Felicitas’ Liebe zu ihm überhaupt erkennen kann.

Die Figur Felicitas lässt sich ebenfalls vor dem Korintherbrief lesen: Ohne Freislebens Liebe nützen ihr weder ihr Glaube noch ihre guten Werke. Der Roman interpretiert also nicht nur eine allgemeine, an den Nächsten gerichtete Liebe als christlich, sondern ausdrücklich die romantische Liebe, die immer der Gegenliebe bedarf, um vollendet zu sein. Erst im letzten Augenblick seines Lebens öffnet sich Freisleben sowohl für Felicitas als auch für den christlichen Glauben. Wie weit er mit dieser doppelten Erleuchtung kommt, bevor er stirbt, lässt der Roman offen. Für Felicitas bedeutet dies, dass nur noch der Tod die Hoffnung birgt, ihr das Liebesglück zu vergönnen, das ihr Name – „die Glückliche“ – ihr prophezeit. Ihr Name wie auch Freislebens Wunsch, von ihr belehrt und bekehrt zu werden, können allerdings als deutliche Hinweise an die Leserin verstanden werden, dass sich Felicitas’ Hoffnung im Tod erfüllt, denn in ihr vereinen sich die drei Dinge, die den

¹⁶ Diese aktuellste Version der Lutherübersetzung (2016) nähert sich mit der unüblich scheinenden Wendung „und hätte der Liebe nicht“ grammatisch wieder Luthers ursprünglicher Übersetzung an, von der sie sich in der Fassung von 1984 entfernt hatte.

Tod überdauern: „Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“ (1. Kor 13, 13) Vor dem Hintergrund des Hoheliedes der Liebe, das gleichermaßen einen christlichen Begleittext für Hochzeiten wie für Beerdigungen darstellt, wird deutlich, dass der Romantext die Liebe nicht nur als christliches Alleinstellungsmerkmal ausmacht, sondern dass romantische Liebe und Christentum als ein und dasselbe gleichgesetzt werden.

5.5.2 De Geer und Manon Verdier

Das Hohelied der Liebe aus dem 1. Korintherbrief ist ein Schlüsseltext für das Verständnis des gesamten Romans und somit auch für das Verständnis der beiden Alchemisten Lascaris und De Geer. Im Unterschied zu Lascaris hat De Geer wahre Liebe empfunden und empfangen. Die Feindschaft, die Rosenfeld gegenüber De Geer hegt, begründet sich in der Liebe zur selben Frau. De Geer liebte als junger Mann die Katholikin Manon Verdier, die spätere Frau Rosenfeld. Diese liebte ihn wieder, was von ihren Eltern akzeptiert wurde – eine bemerkenswerte literarische Ausnahme, da De Geers Jüdischsein offenbar nicht als Hinderungsgrund für die Ehe angesehen, zumindest im Roman nicht als solcher thematisiert wird. Möglich wäre hier eine Interpretation, der zufolge Katholizismus und Judentum einander nicht nur im Negativen, sondern auch im Positiven angenähert werden. Demnach würde eine Liebesbeziehung zwischen Manon und De Geer möglich sein, gerade weil Katholizismus und Judentum als einander ähnlich gedacht werden. Darüber hinaus ist Manon Verdier als Kreolin selbst eine südlich konnotierte Außenseiterin (vgl. hierzu Kapitel 5.6), so dass auch darin eine Legitimation ihrer Liebe zueinander gesehen werden kann. Allerdings findet – trotz aller konjunktivischen Möglichkeiten – eine Liebesbeziehung oder gar eine Eheschließung zwischen beiden letztlich eben doch nicht statt. Es ist die Alchemie, die die Ehe verhindert. De Geer ist, als er sich in Manon Verdier verliebt, Lehrling bei Lascaris. Als beide Hals über Kopf fliehen müssen, weil Lascaris Aufmerksamkeit und Missgunst erregt und Rosenfeld ihr Laboratorium aufgespürt und sie bei der Polizei angezeigt hat, bleibt De Geer keine andere Wahl, als seinem Lehrer zu folgen und somit auch Manon Verdier zu verlassen (vgl. Hauch 1900: 84, 156, 161, 214–215). Zwei Dinge binden ihn an die Alchemie: zum einen die Loyalität gegenüber Lascaris, zum anderen die Unmöglichkeit, in sein altes Leben zurückzukehren, um dieses mit Manon Verdier zu teilen. So taucht De Geer unter, ohne sich von Manon Verdier verabschieden zu können. Diese gibt nach einiger Zeit dem Werben Rosenfelds nach, wenngleich „et Par Taarer i hendes smukke Øine [ein paar Tränen in ihren hübschen Augen]“ (Hauch 1900: 84) Rosenfeld ahnen lassen, dass ihre Liebe nach wie vor De Geer gilt. Doch er gibt sich damit zufrieden, dass Manon Verdier „tilsidst fandt sig i [sich schließlich damit abfand]“ (Hauch 1900: 84), seinen Heiratsantrag anzunehmen, er auf diese Weise also einen vermeintlichen Sieg über De Geer davonträgt. Dessen Liebe zu Manon Verdier dauert hingegen sein ganzen Leben an und ist – anders als Rosenfelds Heiratsantrag – nicht an finanzielles Kapital

als Verhandlungsgrundlage gebunden.¹⁷ Mit der väterlichen Beziehung zu Manon Verdiers jüngerer Tochter stellt sich für De Geer erstmals eine adäquate Kompensation für seinen Verlust ein, wie in Kapitel 5.6.3 näher dargestellt wird.

De Geer stirbt am Ende des Romans in Hamburg, wo er unter dem Namen Benjamin Jesse einen „Hvilepunkt efter sine Reiser [einen Ruhepunkt nach seinen Reisen]“ (Hauch 1900: 364–365) gefunden hatte. Sein treuer Diener verbürgt sich dafür, „at Benjamin Jesse, uagtet han var en Jøde af Fødsel, dog var en Christen i Hjerte og Handlemaade [dass Benjamin Jesse, obwohl er von Geburt ein Jude war, doch im Herzen und in seinen Handlungen ein Christ war]“ (Hauch 1900: 365). Damit reiht sich De Geer in die Reihe der ‚edlen Juden‘ (und vielen ‚schönen Jüdinnen‘) ein, die als Konsequenz aus ihrem edlen Charakter letztlich zum Christen werden: sei es wie Joseph und Salamiel in Blichers *Jøderne paa Hald*, die noch zu Lebzeiten konvertieren, wie Ingemanns alter Rabbiner, der im Sterben vom Licht des Christentums durchdrungen wird, oder wie Branco in Gyllembourgs *Jøden*, der wie De Geer zwar nicht konvertiert, doch das Christentum „ikke kan ungaae at ære i sit Hjerte, som det Lys, hvorfra al sand almindelig Cultur er udgaaet [nicht umhin kann, in seinem Herzen zu ehren als das Licht, von dem alle wahre allgemeine Kultur ausgegangen ist]“ (Gyllembourg 1867: 45). Auch in Schmieders *Geschichte der Alchemie* wird das Leben und Wirken eines jüdischen Alchemisten namens Benjamin Jesse skizziert. Schmieder nennt als seine Hauptquelle einen Brief, der 1730 von einem Schüler Jesses, einem Christen, verfasst wurde. Über seinen Lehrer schreibt dieser: „Er war von Geburt ein Jude, im Herzen aber ein Christ; denn er ehrte unsren Heiland“ (Schmieder 1832: 523). Nicht nur offenbart die augenfällige Ähnlichkeit zwischen den Formulierungen in Hauchs Roman und Schmieders historischer Darstellung einen unverhofft direkten Einblick in die Bibliothek des Romanautors. Sie zeigt auch die überliterarische Popularität des Topos vom ‚edlen Juden‘, der nicht anders gedacht werden kann, denn als Christ im Herzen. De Geer fügt sich ein in die Reihe derjenigen Figuren, in denen wahre Liebe und wahrer Glaube als zusammengehörig gedacht werden. Die Rückversicherung durch Hauchs Erzählinstanz, die sich auf den überlieferten Brief bezieht, richtet sich an den Leser, der nun im Sinne des Korintherbriefs für De Geer auf ein Leben nach dem Tod und ein Wiedersehen mit seiner Geliebten hoffen darf.

5.5.3 Theodor und Manon

Allein Theodor und Manon finden bereits zu Lebzeiten zueinander, dabei wird keiner von beiden ausgesprochen religiös dargestellt. Theodor muss im Gegenteil im Verlauf der Handlung erst unter Beweis stellen, dass er tatsächlich moralisch, ehrlich, bescheiden, integer und mithin ein guter Christ ist. Manon wiederum entspricht zwar mit ihrer Sanftmut und Bescheidenheit dem Idealbild einer Tochter aus christlich-bürgerlichem Haus, doch ihre Frömmigkeit wird bei weitem nicht so hervorgehoben, wie es bei der Darstellung der Felicitas der Fall ist. Manons Religiosität zeigt sich vor allem an ihrem inneren Kompass,

17 In diesem Kontext interessant wäre eine nähere Betrachtung der literarisch konstruierten Verbindungen zwischen finanziellem Kapital, Frauentausch und jüdischen Figuren. Für Gyllembourgs Novelle *Jøden* hat Joachim Schiedermaier (2013) eine solche Untersuchung vorgenommen.

dem sie folgt. Sie lässt sich weder von kostbaren Geschenken beeindrucken – stattdessen erkennt sie, welche Gabe von Herzen kommt und zieht das schlichte dem prunkvollen Geschenk vor (Hauch 1900: 116–117) – noch lässt sie sich von leichter Tanzmusik hinreißen – stattdessen spielt sie auf der Gitarre und singt dazu eine schlichte Volksweise, deren einfache Wahrheit und Tiefe mit der Tiefe ihrer eigenen Seele korrespondiert (Hauch 1900: 52–53; vgl. auch Kapitel 3.5.2). Dass Manon ganz selbstverständlich in den Gottesdienst geht, findet nur am Rande Erwähnung (Hauch 1900: 20–21) und ist nicht ausschlaggebend für die Charakterisierung ihrer Gläubigkeit. Ihr Handeln ist nicht durch äußere Vorgaben, Regeln und Rituale bestimmt, sondern allein durch ihr eigenes Gewissen und durch ein tiefes inneres Verstehen der Welt. Der Kompass, der ihr Orientierung bei ihren Entscheidungen gibt, ist die Liebe, wie sie im 1. Korintherbrief charakterisiert ist. Manon lässt sich sogar selbst als Verkörperung dieser Liebe lesen, denn sie „ist langmütig und freundlich“, selbst gegenüber ihrer Schwester Veronica und gegenüber ihrem starrköpfigen Vater, sie „eifert nicht“, sie

treibt nicht Mutwillen, sie bläht sich nicht auf, sie verhält sich nicht ungehörig, sie sucht nicht das Ihre, sie lässt sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu, sie freut sich nicht über die Ungerechtigkeit, sie freut sich aber an der Wahrheit; sie erträgt alles, sie glaubt alles, sie hofft alles, sie duldet alles. (1. Kor 13, 4–7)

Manon erträgt, als Theodor scheinbar den Versuchungen des Geldes und der Lust verfallen ist, sie duldet, dass ihr Vater sich von ihr abwendet, sie glaubt dennoch an seine Unschuld, sie hofft auf ein Einsehen. In Manon hat Theodor also die Liebe gefunden, die das eigentliche Ziel seiner Suche nach dem Stein der Weisen darstellt. Endlich vereint sind Theodor und Manon „usigelig lykkelige [unsagbar glücklich]“ (Hauch 1900: 360), ein Gemütszustand, den De Geer trotz oder gerade wegen aller alchemistischen Kenntnisse niemals erreicht hat. Vielmehr war es die Alchemie, die das Gelingen der Liebe für De Geer verhindert hat. Indem Theodor sich von der Alchemie abwendet und sich – anders als De Geer es zu tun in der Lage war – zu seiner Manon bekennt, erhebt der Roman die Liebe zum Stein der Weisen. Die Liebe ihrerseits wird, wie ich in Kapitel 5.5.1 und 5.5.2 gezeigt habe, durch die vielfältigen Beziehungs- und Liebeskonstellationen der anderen Figuren als dezidiert christlich charakterisiert und löst somit auch das wichtigste Versprechen der Alchemie und des Christentums ein: das ewige Leben.

Die Liebe findet ihre Erfüllung ausschließlich in der protestantisch-bürgerlichen Sphäre, doch ist die Zugehörigkeit allein noch nicht Garant für das Gelingen der Liebe, wie das Beispiel von Rosenfeld zeigt. Durch seine Reue und die Vergebung seiner Tochter und De Geers, des Alchemisten und wahren Geliebten seiner Frau, ist er jedoch in einen Kontext der Liebe eingebettet und darf ebenfalls auf ein Leben nach dem Tod hoffen. Diejenigen Figuren, die nach moralischen Maßstäben mit dieser Sphäre kompatibel sind, aber nicht direkt dazugehören, also Freisleben und De Geer, haben zumindest im Tod die Aussicht auf die Erfüllung der Liebe und – als Konsequenz aus der Kopplung der Liebe ans Christentum – auf das ewige Leben, denn: „Die Liebe höret nimmer auf“ (1. Kor 13, 8).

Zum Schluss dieser Überlegungen bleibt anzumerken, dass die Frauenfiguren, also Felicitas, Manon Verdier, verheiratete Rosenfeld, und deren Tochter Manon, im Romantext vollkommen von jeglichem naturwissenschaftlichen, philosophischen oder religiösen Er-

kenntnisprozess ausgeschlossen bleiben. Sie dienen den männlichen Figuren – und mit ihnen den Lesern – allein als duldsame Projektionsflächen, als Seelsorgerinnen und Retterinnen, die dieser ausschließlich männlichen Sinnsuche zum Erfolg verhelfen. Wobei diese Feststellung in Bezug auf Manon Verdier zumindest teilweise wieder eingeschränkt werden muss. Denn sie betreibt hinter dem Rücken ihres Mannes heimlich alchemistische Experimente, ein untypisches Verhalten, das sich aber gleichermaßen mit ihrer kreolischen Herkunft wie ihrem katholischen Glauben implizit begründen lässt. Der Roman erklärt ihr Verhalten nicht explizit, doch wird es als folgenreich dargestellt, denn zum Zeitpunkt der alchemistischen Versuche ist sie mit ihrer ersten Tochter Veronica schwanger. Veronica wiederum ist diejenige der weiblichen Figuren, die im Roman am konsequentesten und rücksichtslosesten ihre eigenen Interessen verfolgen.¹⁸ Die Lust am Gold und an der Macht hat Veronica also bereits im Mutterleib mit den alchemischen Dämpfen inhaliert. Sie ist der Sphäre des katholischen Hofs zugehörig, denn zwar stammt sie aus bürgerlichem Haus, doch steigt sie am Hof in den Rang als Lieblingsmätresse des Königs auf, heiratet schließlich Victor von Marwitz und pflegt nicht zuletzt zwielichtige Beziehungen zum „Hofjuden“ Isak Amschel. Vor allem diese Beziehung zwischen Veronica und Isak soll im folgenden Kapitel genauer untersucht und mit der Beziehung zwischen ihrer Schwester Manon und De Geer kontrastiert werden.

5.6 Von schönen Jüdinnen, die gar keine Jüdinnen sind

Der Roman *Guldmageren* erzählt nur von zwei jüdischen Figuren, De Geer und Isak, aber beim Lesen stellt sich der Eindruck ein, es gäbe noch zwei weitere jüdische Figuren: zwei Frauen, die mit allen Insignien des weiblichen Jüdischseins belegt sind, die als Jüdin gelesen werden können, nein, unwillkürlich gelesen werden müssen, und die dennoch keine Jüdinnen sind. Es sind die Schwestern Veronica und Manon, Rosenfelds Töchter, die Cousinen Theodors. Ihre Mutter ist zur Zeit der Romanhandlung bereits seit vielen Jahren tot. Sie war eine Kreolin, Tochter eines Kolonisten und kam als junge Frau mit ihren Eltern aus Guyana nach Paris (vgl. Hauch 1900: 83, 213–214). Dort lernte sie zunächst De Geer und wenig später Rosenfeld kennen. Sie verliebte sich in De Geer, doch nach seinem plötzlichen Verschwinden heiratete sie Rosenfeld und zog mit ihm nach Dresden, wo sie einige Jahre nach der Geburt ihrer beiden Töchter verstarb. Ihre Töchter zeigen nicht nur jede auf ihre eigene Art große Ähnlichkeit zur Mutter, sie entwickeln als junge Erwachsene auch ein enges Verhältnis zu je einem der beiden jüdischen Männer De Geer und Isak. Meine These ist, dass der Romantext Veronica und Manon als ‚schöne Jüdinnen‘ charakterisiert und dass dieser Leseindruck zum einen mit der Herkunft der Mutter und zum anderen mit den Beziehungen der beiden Mädchen zu den respektiven jüdischen Männern im Zusammenhang steht.

Beispiele von Jüdinnen und Juden, die, wie sich später herausstellt, doch gar keine sind, gibt es zahlreiche in der Literatur. Clemens Räthel zeigt in seiner Untersuchung *Wie viel Bart darf*

18 Die andere ist Gräfin Orelska, die jedoch als Nebenfigur im Kontext dieser Arbeit von geringerem Interesse ist.

sein? anhand eines Beispiels aus Norwegen, dem Vaudeville *En Jøde i Mandal* [Ein Jude in Mandal] von Adolph Rosenkilde (1849), das komische wie didaktische Potenzial einer Figur, die sich als Jude ausgibt, jedoch kein Jude ist (Räthel 2016: 267–289). Ein ganz ähnliches Beispiel aus Norwegen ist die Fragment gebliebene Komödie *Jøden* [Der Jude] von Andreas Munch, die erstmals 2012 herausgegeben und von Andreas Snildal kommentiert wurde. Beide Stücke entstanden anlässlich der wiederholten parlamentarischen Abstimmungen über den zweiten Paragrafen der norwegischen Verfassung, der Juden und Jüdinnen bis 1851 die Einreise nach und den Aufenthalt in Norwegen verbot (vgl. Bock 2020: 275–278; Räthel 2016: 273–277; Snildal 2012; Haxen 2001: 494–496; Sagmo 2000; Mendelsohn 1969: 9–275). Auch der schwedische Autor Carl Jonas Love Almqvist entwirft in seinem Drama-Roman *Drottningens juvelsmycke* [Das Geschmeide der Königin; 1834] eine Figur, die sich fälschlicherweise als Jude – mit alchemistischen Fähigkeiten (!) – ausgibt, denn er „tykte [...] Judevägen vara den säkerste till goda finanzer“ [„fand den Judenweg den sichersten zu guten Finanzen“] (Almqvist 2002: 234; dt. Übers. Almqvist 2006: 326). Für die deutschsprachige Literatur hat Nike Thurn eine Untersuchung mit dem Titel »*Falsche Juden. Performative Identitäten in der Literatur von Lessing bis Walser*« vorgenommen. In einem ihrer Kapitel widmet sie sich insbesondere der Figur der ‚schönen Jüdin‘ als „*Christin ex machina*“ (Thurn 2015: 155). Anhand von Lessings Drama *Nathan der Weise* und Achim von Arnims Novelle *Die Majoratsherren* zeigt sie, dass dieser literarische Kunstgriff eine Möglichkeit darstellte, Liebesgeschichten zwischen Jüdinnen und Christen zu erzählen, ohne sie letzten Endes tatsächlich umsetzen zu müssen (Thurn 2015: 155–238; vgl. auch Thurn 2011: 2). Allein, die hier aufgeführten Beispiele sind allesamt Figuren, die in Wahrheit keine Juden und Jüdinnen sind, aber von den anderen Figuren und meist auch dem (Lese-)Publikum für solche gehalten werden – mit unterschiedlichen Konsequenzen. Anlass und Zweck ihrer gefälschten Identitäten mögen verschieden sein, doch haben sie gemein, dass ihre nicht-jüdische Herkunft als Enthüllung und dramatischer Wendepunkt gegen Ende der Handlung aufgedeckt wird. Die falschen Jüdinnen in *Guldmageren* sind jedoch von vornherein Christinnen. An keiner Stelle werden Manon und Veronica als Jüdinnen bezeichnet, niemals steht in Frage, dass sie auch tatsächlich Christinnen sind. Und dennoch werden ihre Figuren mit Zuschreibungen belegt, die charakteristisch sind für die literarische Darstellungen von Jüdinnen.

5.6.1 Südamerika als Orient

Als Theodor Manon zum ersten Mal erblickt, bildet ihre Erscheinung einen krassen Kontrast zur herbstlich-kühlen Jahreszeit, in der er nach Dresden und zur Familie Rosenfeld kommt. Theodor ist verwundert darüber,

at see denne sjeldne, halv tropiske Plante her i Norden, hvortil Aarsagen uden Tvivl maatte søges deri, at Rosenfeld i Frankrig, hvor han en Tid lang opholdt sig, havde ægtet en Creolerinde, som imidlertid allerede var død for flere Aar siden, efter at have skjenket ham tvende Døttre, af hvilke den, vi her omtale, var den yngste. (Hauch 1900: 10)

diese seltene, halbtropische Pflanze hier im Norden zu sehen, wozu die Ursache ohne Zweifel darin gesucht werden muss, dass Rosenfeld in Frankreich, wo er sich eine lange Zeit aufgehalten hat,

eine Kreolin geheiratet hatte, die jedoch bereits vor vielen Jahren gestorben war, nachdem sie ihm zwei Töchter geschenkt hatte, von denen diejenige, von welcher wir hier reden, die jüngere war.

Die Bezeichnung von Manons Mutter als Kreolin impliziert hier zweierlei: nämlich ein exotisches Aussehen und eine Herkunft aus Mittel- oder Südamerika, in diesem Fall aus Guyana, wie im Romanverlauf geklärt wird. Schlägt man im historischen Wörterbuch *Ordbog over det danske Sprog* den Begriff nach, erhält man nicht nur Einblick in die Selbstverständlichkeit rassistischen Sprachgebrauchs in Wörterbüchern,¹⁹ sondern erfährt auch, bei einem „Kreol“ handele es sich um

indfødt vestindier (sjældnere om beboer af andre, tropiske lande) af europæisk herkomst (ell. af negerrace; jf. Kreolneger); ofte spec. om den fra spanske (portugisiske) indvandrere stammende og med indiansk blod blandede befolkning i Mellem- og Sydamerika. (Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1929)

eingeborene Westinder (seltener um Bewohner anderer tropischer Länder) europäischer Herkunft (oder Negerrasse; vgl. Kreolneger); oft speziell um die von spanischen (portugiesischen) Einwanderern abstammende und mit indianischem Blut vermischt Bevölkerung in Mittel- und Südamerika.

Die Zuschreibung ‚kreolisch‘ hat mit ihren dominanten Merkmalen ‚fremd‘, ‚exotisch‘, ‚südländisch‘ und mit der fluiden, transkontinentalen Begrenzung – denn offenbar sind hier Menschen mit europäischer, afrikanischer und amerikanischer Herkunft eingeschlossen – auffallende Ähnlichkeit mit der Zuschreibung ‚orientalisch‘. Was aufgrund der entgegengesetzten Himmelsrichtungen zunächst unwahrscheinlich erscheint – eine Interpretation von ‚kreolisch‘ als ‚orientalisch‘ – wird doch verständlich, wenn man das Modell des Orients heranzieht, das Andrea Polaschegg in ihrer 2005 erschienenen Monografie *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert* herausarbeitet. Polaschegg zeigt, dass der Orient nicht eine geografische, sondern eine diskursive Größe ist, die sich über Ähnlichkeiten konstituiert:

Verfolgt man die Linien solcher „Ähnlichkeiten im Großen wie im Kleinen“ innerhalb des Orient-Konzepts, dann erscheint eine sehr ähnliche Netzstruktur, wie sie Wittgenstein für den Begriff des Spiels ausgemacht hat: Spanien ist mit Nordafrika über eine gemeinsame maurische Architektur sowie die arabo-islamische Vergangenheit verbunden, hat aber eine christliche Gegenwart. Die Nordafrikaner wiederum teilen mit den Nubiern und Äthiopiern die Hautfarbe, aber nicht die Architektur. Dafür bilden sie mit den Ägyptern, Syrern und den Bewohnern der arabischen Halbinsel eine Gruppe arabischer und islamischer Länder, wobei nur die zweite Kategorie auch die Perser, Türken und Mongolen umfasst. (Polaschegg 2005: 98)

Polaschegg führt noch weitere Verbindungen an, die bis nach Japan einerseits und den Balkan andererseits reichen – und doch sind dies nur einige Beispiele für die „rhizomhafte Struktur“ (2005: 98) des Orients. Zwar umfasst diese Vernetzung ausdrücklich

19 Der zitierte Artikel wurde 1929 verfasst und ist somit selbst bereits historisch. Doch auch in dänischen und deutschen Wörterbüchern der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit (z.B. *Duden* oder *Den Danske Ordbog*) wird oder wurde das N-Wort unter dem entsprechenden Lemma lange Zeit nicht als primär rassistisch oder sogar als gar nicht rassistisch eingestuft.

nicht Südamerika, doch ganz offenbar ist die kreolische Herkunft von Manon Verdier durch einzelne Arme dieser Rhizomstruktur mit der Vorstellung des ‚Orients‘ kompatibel. Orientalische Familienähnlichkeiten lassen sich bei „den Kreolen“ zum einen durch die Identifikation als Nachfahren spanisch-portugiesischer Auswanderer und zum anderen durch die Anschlussfähigkeit der Nachfahren aus Afrika stammender Sklav*innen an die vorgestellte Gruppe von „Mauren“ beziehungsweise „Mohren“ erkennen, die ihrerseits Teil des Konzepts ‚Orient‘ sind.²⁰ Diese Verbindung ruft der Romantext zweimal auf, indem er Naomi in Beziehung zu „Negrene [...] i min Moders Fædreland [den Negern im Vaterland meiner Mutter]“ (Hauch 1900: 21) setzt, wobei sie als deren „Herskerinde [Herrscherin]“ (Hauch 1900: 302) inszeniert wird. Dass der Begriff ‚Kreol‘ unklar begrenzt ist, so dass er sich laut historischem Wörterbuch auch allgemein auf eine Herkunft aus kolonisierten tropischen Ländern ausdehnen lässt, macht ihn umso anschlussfähiger an das Konzept des Orients. Veronica und Manon werden im Romanverlauf wiederholt mit Orientalismen geschildert. Doch über diese Orientalisierung hinaus werden die beiden Frauenfiguren auch immer wieder mit Zuschreibungen des Jüdischen belegt.

Darstellungen von Jüdinnen und Juden in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts kommen, wie auch die in dieser Arbeit untersuchten Texte belegen, kaum je ohne Referenzen auf das Alte Testament und somit auf den Orient aus. Denn die Bibel, insbesondere das Alte Testament, wird seit dem späten 18. Jahrhundert nicht mehr allein als religiöse Offenbarungsschrift, sondern vermehrt als hebräische „Poesie“ gelesen, „aus der die orientalische (Vor-)Vergangenheit spricht“ (Polaschegg 2005: 166). Mit der Historisierung und Orientalisierung des hebräischen Teils der Bibel und der Identifikation zeitgenössischer Jüdinnen und Juden als direkte Nachfahren der biblischen Figuren „etablierte sich in der deutschen Literatur und Publizistik die Möglichkeit, auch deutsche Juden orientalisch zu konnotieren“ (Polaschegg 2005: 168). Polaschegg weist auf das Forschungsdesiderat hin, das im Bereich der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Orientalisierung jüdischer Figuren besteht, und legt mit ihrer Monografie selbst eine erste Grundlage, um diese Lücke zu füllen (2005: 157–177). Weitere Schritte unternahm seither das internationale Forschungsnetzwerk „Gender in Antisemitism, Orientalism, and Occidentalism“, das 2015 die Anthologie *Orientalism, Gender, and the Jews* mit ersten Ergebnissen der Zusammenarbeit vorlegte (Brunotte/Ludewig/Stähler 2015). Hildegard Frübis (2014) hat sich mit ihren als Buch erschienenen Vorlesungen über *Die Jüdin als Orientalin oder die orientalische Jüdin* des Themas aus kunsthistorischer Perspektive angenommen. Elisabeth Oxfeldt (2005) zeigt mit ihrer Monografie *Nordic Orientalism*, dass sich sowohl der Befund fehlender literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Orientalisierung jüdischer Figuren als auch die Orientalisierung selbst ebenfalls in Dänemark zeigt. Ziel ihrer Untersuchung ist es, die nationale Besonderheit und das identitätsstiftende Potenzial des dänischen Orientdiskurses

20 Polaschegg weist darauf hin, dass „Mauren“ unter den „Orientalen“ eine Sonderrolle einnehmen: „Während ein Chinese oder Araber keineswegs aufhörte, Orientale und damit Teil der Zivilisation zu sein, wenn er seiner orientalischen Kleidung beraubt wäre, verwandelt sich ein nackter Maure dagegen in einen ‚Neger‘ und damit in einen Teil der Natur“ (2005: 141). Polaschegg distanziert sich damit ausdrücklich von einem verallgemeinernden Konzept des ‚Wilden‘ bzw. des ‚Exoten‘, da so jene Differenzierung verwischt werde, die „für den Orientalismus des 18. und frühen 19. Jahrhunderts von so großer Bedeutung war“ (2005: 142).

herauszuarbeiten (vgl. hierzu Behschnitt 2007; Volquardsen 2010). Dabei berücksichtigt sie nur am Rande literarische Darstellungen von jüdischen Figuren sowie die Perspektive der nicht-jüdischen dänischen Öffentlichkeit auf den jüdischen Teil der Bevölkerung (Oxfeldt 2005: 55–67). Bezeichnend ist allerdings die unhinterfragte Selbstverständlichkeit, mit der Oxfeldt auf den „domestic Jewish Oriental“ (2005: 56) referiert, und so die Vorstellung von den dänischen Juden und Jüdinnen als einheimischen Oriental*innen, wie sie sie in ihren Quellen dargestellt findet, einerseits reproduziert, andererseits aber auch dokumentiert. Der Prozess der Orientalisierung deutscher und dänischer Jüdinnen und Juden war im 19. Jahrhundert offenbar soweit verinnerlicht, dass er auch in die Gegenrichtung wirksam werden konnte, wie sich anhand des Romans *Guldmageren* zeigen lässt. Sind Manon und Veronica, die Töchter einer Kreolin, als Orientalinnen lesbar, werden sie in dieser Rolle wiederum als Jüdinnen imaginierbar. Dieses Assoziationspotenzial stellt sich allerdings nicht allein durch die Bedingungen des Orientdiskurses ein, sondern wird erst durch ihre Beziehungen zu den jüdischen Figuren überzeugend: Veronica pflegt eine geschäftliche, dabei mitunter auch erotisch anspielungsreiche Beziehung zu Isak. Manon hingegen steht mit Benjamin de Geer in einem seelischen Verwandtschaftsverhältnis und findet ihn ihm eine Vaterfigur.

5.6.2 Veronica und Isak

Isak ist die erste Figur, der Theodor bei seiner Ankunft in Dresden begegnet. Wenig vertrauenswürdig erscheint Isak, doch ist Theodor auf seine Hilfe angewiesen, denn den Weg zum Haus seines Onkels kennt er nicht. Isak weiß, wo Familie Rosenfeld wohnt und scheint insbesondere mit Veronica vertraut zu sein: „„Ei, ham [Doctor Rosenfeld] kjender jeg meget vel,‘ svarede den Lille, ‚og endnu bedre kjender jeg hans ældste Datter Jomfru Veronica‘ [„Ei, ihn (Doktor Rosenfeld) kenne ich sehr gut,‘ antwortete der Kleine, ‚und noch besser kenne ich seine älteste Tochter, Jungfrau Veronica‘]“ (Hauch 1900: 4). Als Isak Theodor durch eine dunkle Gasse führt und Theodor misstrauisch wird, bezieht sich Isak zu seiner Entlastung erneut auf Veronica: „„Herren behøver ikke at mistroe mig; han kan blot spørge Jomfru Veronica Rosenfeld om Isak Amschel, hun kjender mig godt‘ [„Der Herr braucht mir nicht zu misstrauen; er frage nur Jungfrau Veronica Rosenfeld nach Isak Amschel, sie kennt mich gut‘]“ (Hauch 1900: 7). Die Bezeichnung als Jungfrau war zwar im 19. Jahrhundert die übliche Anrede für eine unverheiratete Frau, jedoch beinhaltete die Bezeichnung auch damals bereits die Möglichkeit einer sexuellen Konnotation (vgl. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1927, 1981–1988).²¹ Diese Konnotation legt auch der Romantext selbst nahe, wenn später über die Vorlieben des Königs für sexuell erfahrene, gleichwohl aber junge Frauen zu lesen ist, „„han lidet ikke de altfor jomfruelige Damer [er mag nicht die allzu jungfräulichen Damen]“ (Hauch 1900: 108). Veronica indes ist, anders als Manon, ganz nach seinem Geschmack. Die Anrede „Jomfru“ aus dem Munde Isaks wirkt bereits zu Beginn des Romans weniger wie eine Hervorhebung von Veronicas

21 Das historische Wörterbuch *Holberg-Ordbog* schreibt z. B. zum Lemma „Jomfru“ unter Punkt 2: „(ung) kvinde som ikke har haft kønslig omgang med nogen [(junge) Frau, die keinen Geschlechtsverkehr hatte]“ (Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1981–1988; vgl. auch Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1927).

Vertrauenswürdigkeit als ehrenwerte Bürgerstochter, sondern stellt im Gegenteil vielmehr sowohl ihre Vertrauenswürdigkeit als auch ihre Jungfräulichkeit in Frage, wo sie doch offensichtlich eine ungewöhnliche Form der Beziehung zu ihm unterhält. Überdies scheint Isak Dinge über sie zu wissen, die auf ein besonders enges Verhältnis zwischen beiden schließen lassen: „[D]et er en Pige med store Gaver der engang vil neddrage Velsignelsen over den Christnes Huus“ [„Das ist ein Mädchen mit großen Gaben, das einmal Segen über das Haus des Christen bringen wird“] (Hauch 1900: 4). Das Unbehagen gegenüber Isak überträgt sich unmittelbar auf Veronica, obwohl sie im Roman noch gar nicht in Erscheinung getreten ist. Als Theodor schließlich das Haus seines Onkels erreicht, zunächst Felicitas und Manon kennenernt und schließlich auch Veronica erstmals begegnet, spricht er sie nun seinerseits mit „Jomfru Veronica“ an (Hauch 1900: 12). Doch zu diesem Zeitpunkt wirkt diese Anrede bereits wie eine Karikatur, denn während sie auf ihn zuläuft, bemerkt Theodor ihr Äußeres, das so sehr im Kontrast zu dem der anderen beiden Mädchen steht. Doch nicht Manon und Felicitas spricht Theodor als „Jomfru“ an, sondern ausgerechnet Veronica, deren Körper „ikke meget høi, men særdeles veldannet, skjøndt maaske noget for fyldig [nicht sehr groß, aber außerordentlich wohlgestaltet, wenn auch vielleicht etwas zu üppig]“ gewachsen ist und deren Gesicht „om hvilket de sorte Haar faldt i uordentlige Lokker [um welches das schwarze Haar in unordentlichen Locken fiel]“ Theodor „i høieste Grad blomstrende [im höchsten Grad blühend]“ erscheint (Hauch 1900: 12). Ihr Blick zeigt an, dass Veronica ganz und gar körperlich ist:

[D]e store brune Øine syntes dog mere ild- end sjælefulde, eller hvis man vilde kalde det Udtryk Sjæl, hvilket viste sig deri, da maatte det være den Art af Sjæl, om hvilket de ældre Philosopher paastode, at den var af en jordisk og dødelig Natur og havde sit Sæde i Blodet. (Hauch 1900: 12)

Die großen braunen Augen schienen doch mehr feuer- als seelenvoll, oder wenn man den Ausdruck, der sich in ihnen zeigte, Seele nennen wollte, so müsste es eine Art von Seele sein, von der die älteren Philosophen feststellten, dass sie von irdischer und sterblicher Natur war und ihren Sitz im Blut hatte.

Mit dieser „sichtbar übersättigten, überreifen Erotik“ und der Ausstrahlung von „provozierender Sinnlichkeit“, wie Florian Krobb (1993: 93) sie für den Topos der ‚schönen Jüdin‘ beschreibt, also tritt Veronica herausfordernd auf Theodor zu. Mit der Anrede „Jomfru“, die Theodor nach dieser auch moralischen Beurteilung Veronicas wählt, und in der die Konnotation der sexuellen Unerfahrenheit liegt, wird paradoxe Weise also gerade nicht die Keuschheit Veronicas betont, sondern vielmehr infrage gestellt.

Und der Verdacht erhärtet sich. Wenige Tage nach seiner Ankunft im Hause Rosenfelds beobachtet Theodor nachts aus seinem Fenster heraus, wie Veronica sich „i en kostbar Dragt af hvid Silke [in eine kostbare Tracht aus weißer Seide]“ kleidet und sich mit „gylnde Smykker [goldenem Schmuck]“, „en Snor af røde Coraller [einer Schnur aus roten Korallen]“ und „en glimrende Diamantnaal [einer funkelnenden Diamantnadel]“ schmückt. „Endelig omgav hun de dunkle Lokker med en prættig rød Turban, hvorefter hun blev staaende foran Speilet og betragtede sig selv [Schließlich hüllte sie die dunklen Locken in einen prächtigen roten Turban, woraufhin sie vor dem Spiegel stehen blieb und sich selbst betrachtete]“ (Hauch 1900: 29). Veronica erfreut sich an ihrer Schönheit und ihren Besitztümern, „der ikke blot i Kostbarhed overgik Alt, hvad unge Piger af hendes Stand ved

de høitideligste Leiligheder pleiede at bære, men der endog vilde have udmærket hende ved det største Hof [die nicht allein in ihrer Kostbarkeit alles überstiegen, was junge Mädchen ihres Standes zu den festlichsten Anlässen zu tragen pflegten, sondern die sie auch am größten Hof noch ausgezeichnet hätten]“ (Hauch 1900: 29). Ihr Anblick gleicht jenem der in seidene orientalische Kleider und reichen Schmuck gehüllten Rebecca aus Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe*, die wiederum selbst „das Modell jener Vollkommenheit sein [muss], deren Reize den weisesten König, der jemals lebte, toll machten. [...] [S]ie ist die Braut des Hoheliedes!“ (Scott 1971: 91). Diese Figur war dem zeitgenössischen Lesepublikum wohlbekannt und kann als ein Grundtypus literarischer Jüdinnen-Darstellungen im 19. Jahrhundert verstanden werden (vgl. Krobb 1993: 123; Polaschegg 2005: 172–173; vgl. auch Kapitel 2.2.1). Doch nicht nur wird Veronica durch doppelten intertextuellen Verweis der ‚schönen Jüdin‘ Rebecca und deren Vorbild aus dem Hohelied Salomos ähnlich gemacht, sie wird in dieser Szene auch durch den Verweis auf ein jüdenfeindliches Stereotyp als jüdisch markiert. Denn zunächst trägt Veronica all ihr Geld zusammen und zählt es, Gold- und Silbermünzen, die sich auf ihrem Tisch stapeln – auch dies eine deutliche Anspielung auf das vertraute Stereotyp des gerissenen jüdischen Geldwechslers. In ihrer Tracht zeichnet sich auch ihr alchemistisches Begehrten ab, das in der allein auf Gewinn fokussierten Ausrichtung an dieses Stereotyp anknüpft: Das Rot des Turbans, ihres „langt Shavl af samme Farve [langen Schals von gleicher Farbe]“ (Hauch 1900: 29) und der Korallenkette leuchtet prächtig auf dem weißen Seidengewand und ihrer weißen Haut. Zusammen mit dem Schwarz ihrer Haare, steht sie gehüllt in die drei Hauptfarben der Alchemie (vgl. hierzu Hoheisel 1986: 65–66; Roth 2005: 6–10) vor ihrem Spiegel,²² obendrein geschmückt mit großen Mengen des begehrten Edelmetalls.

Zugang zu all diesem Reichtum verschafft ihr Isak, den sie wenig später in ihre Kammer einlässt. Theodor beobachtet, wie sie weitere Geldrollen von ihm entgegennimmt und wie beide „en ivrig Samtale [ein eifriges Gespräch]“ führen. Isak wirkt aufgebracht und „sprang flere Gange omkring i Værelset med selsomme Fagter, og hans Ansigtsmuskler svulmede ligesom i en voldsom Lidenskab [sprang viele Male mit seltsamen Gebärden im Zimmer umher, und seine Gesichtsmuskeln schwollen gleichsam in einer gewaltigen Leidenschaft an]“ (Hauch 1900: 30). Weder Theodor noch der Leser können ahnen, worüber der heftig erregte Isak und die prachtvoll geschmückte Veronica so leidenschaftlich sprechen. Die sexuelle Konnotation ihrer Verbindung, die sich bereits in der ersten Begegnung zwischen Theodor und Isak abzeichnet, wird hier jedoch eindringlich gefestigt. Schließlich verlässt Veronica gemeinsam mit Isak das Haus und kehrt erst am nächsten Morgen übernächtigt zurück (Hauch 1900: 30–31).

Veronica und Isak sind im Roman untrennbar miteinander verbunden und diese Verbindung wird nicht allein auf geschäftlicher Ebene gefestigt. Obwohl es an keinem Punkt des Romans tatsächlich explizit gemacht wird und es sich auf der Handlungsebene sogar ausschließen lässt, dass Veronica und Isak neben ihrem geschäftlichen auch ein sexuelles Verhältnis pflegen, steht diese Assoziation im Raum, wird in den Kopf des Lesers hinein-

22 Auch eine Parallele zum Märchen *Schneewittchen* ist erkennbar. Der schönen Prinzessin ähnelnd ist Veronica weiß wie Schnee, schwarz wie Ebenholz und rot wie Blut. Und der bösen Stiefmutter ähnlich steht sie vor ihrem Spiegel, um sich von ihm bestätigen zu lassen, dass sie selbst die Schönste im ganzen Land sei.

gelassen, im selben Maße, wie Theodor sich jeden Gedanken dieser Art als „Urimelighed [Ungehörigkeit]“ (Hauch 1900: 30) verbietet. Offenbar ist Isak die Person, die Veronica in vielerlei Hinsicht am nächsten steht, und der einzige, der weiß, woher sie ihren Reichtum bezieht, und sie nachts an einen Ort begleitet, an dem sie ihren geschmückten Körper ungeniert zur Schau stellen kann und der – so kann vermutet werden – ihr Zugang zur Quelle ihres Reichtums verschafft, eine Quelle, die der Roman nicht enthüllt und die der Leser so mit seiner eigenen Fantasie erschließen kann und muss.

Wenig später erregt Veronica bei einer spontanen Tanzaufführung in der heimischen Stube die Aufmerksamkeit von Victor, dem entfernten adeligen Verwandten und Verehrer sowohl von Veronica als auch von Manon, der daraufhin anbietet, sie bei Hof einzuführen. Mit der Schilderung dieses Tanzes wird Veronica ein weiteres Mal in unverkennbare Nähe zu einer jüdischen Frauenfigur und Ikone der orientalisierten Jüdinnen-Darstellung des 19. Jahrhunderts gerückt, nämlich zu Salome.²³ Geschmückt mit einem Diadem in der Form von Efeublättern, „hvormellem dunkle Granater funklede, ligesom Druer [zwischen denen dunkle Granate, gleich Trauben, funkelen]“ (Hauch 1900: 52) beginnt sie, abermals vor dem Spiegel stehend, zu leichter französischer Musik – die als Inbegriff musikalischer Oberflächlichkeit dargestellt wird – zu tanzen. Ihr Vater bietet sich als Tanzpartner an, doch steif und unbeweglich bildet er beinahe eine Säule im Raum, um die Veronica herumtanzt. Die orientalische, fatale Schöne mit dem üppigen Schmuck auf dem stolzen Haupt umschwirrt und umgarnt ihren Vater, der bei ihrem Anblick in Verzückung gerät, und in dieser Szenerie erscheint Veronica wie Salome, ebenso schön, ebenso fatal – und ebenso jüdisch:

Hun dreide og snoede sig og omsvævede sin gamle Dandser paa tusinde Maader, i tusinde Kredse og dristige Bøninger, hvoraf enhver dog kun tjente til at fremhæve en ny Skjønhed i hendes rigt og yppigt udfoldede Legeme. (Hauch 1900: 55)

Sie drehte und wendete sich und umschwebte ihren alten Tänzer auf tausende Weisen, in tausenden Kreisen und kecken Beugungen, von denen eine jede doch nur dazu diente, eine neue Schönheit an ihrem reichen und üppig entwickelten Körper zu betonen.

Als Tänzerin und später als Mätresse verkehrt sie fortan am Hof des in barocken Orientfantasien schwelgenden, feierlaunigen August II., wo sie gegen Ende der Romanhandlung einen zweiten, umso orgiastischeren Auftritt als Tänzerin in orientalischer (Ver-)Kleidung hat (Hauch 1900: 302–303). Die orientalisierende Maskerade, das Verkleiden, das oberflächliche Spiel mit Schein und Sein und die Präsentation des geschmückten, sexualisierten Körpers, sind Teil ihrer Codierung als (falscher) Jüdin.

Über die Beziehung zu Isak wird diese Lesart, so meine These, immer weiter gefestigt. Sein Jüdischsein, seine stereotyp negativen Eigenschaften gehen über auf Veronica, die, wie Isak, angetrieben ist von Habgier, die sich wie er verstellt und einschmeichelt, um sich

23 Der biblische Bericht bei Mk 6,17–29 erwähnt den Namen der Tochter der Herodias nicht, doch in der Rezeption der Erzählung wird das tanzende Mädchen traditionell als Salome identifiziert. Einen (zu ergänzenden) Überblick über die Rezeption der Figur Salome in bildender Kunst, Literatur und Musik gibt bei Elvira Grözinger (2003: 20–22).

Vorteile zu sichern, und die wie er Rachepläne verfolgt, wenn sie mit dieser Strategie keinen Erfolg hat (Hauch 1900: 25–26). Gegenüber Isak bleibt sie dennoch stets im Vorteil: Sie ist schön, er hässlich. Sie besitzt den Reichtum, zu dem er ihr nur den Zugang verschaffen kann, den er aber nicht selbst besitzt. Sie ist die Lieblingstochter ihres Vaters in einem angesehenen bürgerlichen Haus, während er trotz seiner Beziehungen zum Hof nur ein verachteter, halbseidener Händler und ein Betrüger ist. Und vor allem ist sie eben doch keine Jüdin, sondern eine Christin, wenngleich sie das Christentum mit seinen Sitten und seiner Moral verspottet und sich jeglicher Form von Religionsausübung gegenüber distanziert zeigt (Hauch 1900: 20–21). So erfährt sie trotz aller Markierungen als Jüdin nicht die Stigmatisierungen einer echten ‚schönen Jüdin‘ und kann ein Leben ohne Angst vor Verfolgung und Unterdrückung führen. Genau dies macht ihr Handeln moralisch umso verwerflicher, weil es, im Gegensatz zu Isaks Verhalten und Charakter, nicht auf vorangegangene Diskriminierungserfahrungen zurückzuführen ist.

Wenngleich der Romantext Veronica moralisch verurteilt und ihr an der Seite Isaks einen tragischen Erstickungstod samt Fluch angedeihen lässt (Hauch 1900: 367–368), so ist sie doch die interessanteste und literarisch reizvollste Figur des Romans. Dies zeigt sich nicht nur in den wiederholten Darstellungen ihrer außerordentlichen körperlichen Schönheit und in unmissverständlichen Anspielungen auf ihre sexuelle Erfahrung (vgl. z. B. Hauch 1900: 26), sondern auch in der Figurenrede, der deutlich Platz und Gewicht zugestanden wird.²⁴ Im Gegensatz zu ihrer Schwester Manon spricht Veronica um ein Vielfaches mehr, und ihre Worte beeinflussen Theodors Handlungen und Gedanken. Veronicas Unberechenbarkeit ist gefährlich für Theodor, doch übt sie auch im selben Maße Faszination aus – auf Theodor, der sich kaum Veronicas Versprechungen und Drohungen entziehen kann, und auf die Leser, die in ihr einen anregenden Gegenentwurf zu ihrer moralisch zwar überlegenen, doch literarisch etwas blassen Schwester Manon finden. Veronica ist eine Außenseiterin in der bürgerlichen Welt, wie Isak ein Außenseiter ist, und besitzt als solche ein besonderes literarisches Potenzial. Als zwei „existenzielle[...] Außenseiter“, wie der Literaturwissenschaftler Hans Mayer in *Außenseiter* über Frauen und Juden²⁵ in der Literatur schreibt, werden Veronica und Isak „immer wieder insgeheim miteinander verbunden [...]. Sie stehen für sich gegen die regelhafte Welt der Nichtgrenzüberschreiter, doch sind sie auch miteinander im Bunde“ (Mayer 1981: 21). Die Nähe der Figur Veronica zum Juden Isak, die Orientalisierung Veronicas und in deren Folge die Codierung als Jüdin stellen eine Potenzierung ihrer Abweichung von der Norm dar und dienen so als Legitimationsstrategie, um eine dermaßen unmoralische und sexuell freizügige Frauenfigur

24 Beispielhaft zeigt sich das in einem Gespräch über Kirche und Kirchenmusik, das zwischen Madame Wolfgang, Manon und Theodor auf der einen und Veronica auf der anderen Seite stattfindet. Hier richten die anderen Figuren ihre kritischen Fragen an Veronica, während dieser so der Raum gegeben wird, ihre Position ausführlich zu begründen. Niemand schreitet hier tatsächlich zu Verteidigung der protestantischen Kirchenmusik ein, und manch ein Leser mag sich beim Gedanken an den oftmals mehr schlechten als rechten Kirchengesang im Gottesdienst für einen Moment auf die Seite Veronicas schlagen (Hauch 1900: 21).

25 Die dritte Gruppe, die Mayer zu den existenziellen Außenseitern zählt, sind (männliche) Homosexuelle.

plausibel zu machen und einem bürgerlichen Publikum im 19. Jahrhundert erzählen zu können.²⁶

5.6.3 Manon und De Geer

Ganz anders als Veronica, doch ebenfalls eine südländische Schönheit, ist Manon, die jüngere Schwester Veronicas. „[H]endes ranke Skabning syntes uden Feil [Ihre schlanke Gestalt schien ohne Fehler]“, und ihr ebenmäßiges Gesicht ist auffallend hell, ja, sogar „noget bleg af Farve. Desuagtet var hendes Ydre i høi Grad tiltrækkende [von etwas blasser Farbe. Dessen ungeachtet war ihr Äußereres in hohem Grade anziehend]“ (Hauch 1900: 10). Die Blässe ihrer Haut wird zunächst scheinbar als ein winziger Makel dargestellt. Doch ebenso wie Veronicas Üppigkeit als ein kleiner Makel hervorgehoben wird, der dann jedoch gerade ihren größten Reiz darstellt, ist auch Manons blasse Haut nur scheinbar ein Makel. Denn die Blässe unterstreicht ihre Schönheit und ist ein Marker, der sie von ihrer Schwester unterscheidet und ihre innerliche Entsprechung in ihrer sexuellen Unberührtheit und seelischen Reinheit findet. Überdies kennzeichnet ihre Blässe sie auch als zugehörig zur deutsch-dänischen Sphäre eines ebenfalls fluiden „Nordens“, während sie durch ihr übriges Äußereres als südländisch markiert ist, „ja, hun lignede noget en af hine blege Skjønheder, hvilke ellers neppe findes udenfor Vendekredsene, og i hvis Øine Sydens Flammer tids afvexle med en melancholsk Ro [ja, sie glich ein wenig einer jener blassen Schönheiten, die man für gewöhnlich kaum außerhalb der Wendekreise antrifft, und in deren Augen die Flammen des Südens sich oft mit melancholischer Ruhe abwechseln]“ (Hauch 1900: 10). Eine ganz ähnliche Verbindung aus Zuschreibungen orientalisch- und europäisch-idealnisierter Schönheit findet Polaschegg bei Hermann von Pückler-Muskau in dessen Ägypten-Reisebericht bei der Beschreibung einer jungen Frau:

Dies ist ein mehr als gewöhnlich reizendes Geschöpf, in deren lieblicher Erscheinung man schon jene uns erst bevorstehende Vereinigung des Orients mit dem Westen verkörpert zu sehen glaubt – denn asiatisch ist die Üppigkeit und das vollkommene Ebenmaß ihrer Gestalt, ihr kohlschwarzes Haar und die brennenden Augen; europäisch der feine Mund, der tief denkende Ausdruck, der fühlende, seelenvolle Blick, der melodische Ton der Stimme und in Heiterkeit wie Schmerz der unverkennbare Stempel des innigen Gemüts. (Pückler-Muskau 1994: 205–206, zitiert nach Polaschegg 2005: 84–85)

Die Üppigkeit und die brennenden Augen, die Pückler-Muskau in der von ihm beschriebenen Orientalin sieht, sind kennzeichnend für Veronica und nicht für Manon, wohl aber das seelenvoll Melancholische und die Vermischung aus orientalisch und europäisch codierten Zuschreibungen weiblicher Schönheit. Auch Manons Musikalität, ihre „fine Øre, der ellers ikke er saa almindeligt i Norden [feinen Ohren, die sonst im Norden nicht so gewöhnlich sind]“ (Hauch 1900: 54), ihre „reen og klangfuld [reine und klangvolle]“ Stimme und ihr Gesang „fra Sjælens inderste Dyb [aus der innersten Tiefe der Seele]“ (Hauch 1900: 52) ähneln Pückler-Muskaus Projektionen und bezaubern Theodor.

26 Eine ähnliche Textstrategie ist in Hans Christian Andersens Roman *Kun en Spillemand* an der Figur der Jüdin Naomi nachzuvollziehen (vgl. Kapitel 7.7).

Wie Veronica ist auch Manon nicht allein als Orientalin lesbar, sondern darüber hinaus auch als Jüdin. Der zugrundeliegende Mechanismus ist derselbe: Auch Manon ist auf besondere Weise mit einer jüdischen männlichen Figur verbunden, nämlich mit De Geer. Die konventionelle Liebesgeschichte findet zwischen Manon und Theodor statt, die stärkere und sicherere Verbindung besteht allerdings nicht zu Theodor, sondern zu De Geer, und so macht der Text auch Manon zur nicht-jüdischen ‚schönen Jüdin‘. Der besonnene und zurückhaltende De Geer entspricht viel mehr ihrem eigenen Wesen als der noch junge Theodor, der zunächst einige Jahre benötigt, um zu der geistigen Reife und Seelentiefe zu gelangen, die Manon bereits in ihren jungen Jahren erreicht hat, und die sich immer wieder in ihrem verinnerlichten Gitarrenspiel und Gesang ausdrücken (vgl. Hauch 1900: 52–53, 110–111, 335–336, 342; vgl. auch Kapitel 3.5.2). Während Theodor sich zunächst auf moralische Abwege begibt, folgt Manon allein ihrer inneren Stimme und findet in De Geer, dem ‚edlen Juden‘, einen geistigen und seelischen Vertrauten und Verbündeten, eine Vaterfigur, die besser ist als ihr leiblicher Vater. Die beiden verbindet eine Seelenverwandtschaft und eine Liebe, die älter ist als Manon. Denn De Geer hat einst Manons Mutter geliebt und wurde von ihr wiedergeliebt. Mit deren jüngerer Tochter Manon nun findet diese Liebe eine legitime Fortsetzung. Die Liebe der beiden zueinander ist eine rein seelische Verbindung ohne jede Körperlichkeit, er eine Vaterfigur, sie seine geistige Tochter. Eine leibliche Vaterschaft De Geers wird explizit ausgeschlossen, denn gegenüber Theodor seufzt er: „[J]eg vandt i min Ungdom en deilig Piges Kjærlighed; men ak! hun har aldrig hvilet ved mit Bryst, og jeg maatte forlade hende, og jeg saae hende aldrig mere [Ich gewann in meiner Jugend die Liebe eines schönen Mädchens; doch ach! sie hat niemals an meiner Brust geruht, und ich musste sie verlassen, und ich sah sie nie wieder]“ (Hauch 1900: 156). Dennoch wird die Beziehung zwischen Manon und De Geer als eine Geschichte quasi-leiblicher Verwandtschaft erzählt. Als De Geer zustimmt, Manon zu sich zu nehmen, formuliert er die Vater-Tochter-Beziehung konkret:

„[O]m Manon hørte jeg idel Gødt, og vil hun, vil min Elskedes Datter antage mig i Faders Sted, da ere mine Arme aabne for hende [...]. Gaa, min Søn, og siig hende, at den gamle Benjamin venter hende med Kjærlighed, at han vil opgive sit ustadige Liv og boe i hendes Bolig og varme sig ved hendes Arne, at han vil gynge hendes Børn paa sine Knæe og sidde ved deres Vugge og indbilde sig, at de nedstamme fra ham.“ (Hauch 1900: 162)

„Von Manon hörte ich lauter Gutes, und will sie, will die Tochter meiner Geliebten mich an Vaterstelle annehmen, so sind meine Arme offen für sie. Geh, mein Sohn, und sag ihr, dass der alte Benjamin sie mit Liebe erwartet, dass er sein unstetes Leben aufgeben will und in ihrer Wohnung wohnen und sich an ihrem Herd wärmen will, und dass er ihre Kinder auf seinen Knien schaukeln und an ihrer Wiege sitzen und sich einbilden will, dass sie von ihm abstammen.“

Die Beziehung zwischen Manon und De Geer selbst liegt vollkommen außerhalb der Sphäre der Sexualität und wird deutlich als Verwandtschaftsverhältnis kenntlich gemacht. Und doch entsteht der Eindruck eines besonderen Gespürs für das erotische Potenzial seiner geistigen Tochter, als De Geer am Ende des Romans dem nunmehr geläuterten Theodor verkündet: „[J]eg vil i hende skjenke Dig en Skat der er herligere end den, om hvilken Salomon synger i sin Høisang [In ihr will ich Dir einen Schatz schenken, der herrlicher ist als der, von dem Salomon in seinem Hohelied singt]“ (Hauch 1900: 339).

Nicht nur übernimmt De Geer die im Patriarchat für den Vater der Braut vorgesehene Rolle, die Tochter vom eigenen Machtbereich in den Machtbereich eines anderen Mannes zu übergeben, wodurch De Geers Rolle als Vater erneut gefestigt wird. Vor allem wird hier Manon mit der Braut aus Salomons Hohelied verglichen, wodurch sie nun nicht mehr nur implizit, sondern auch explizit als ‚schöne Jüdin‘ imaginiert und als solche erstmals auch erotisiert wird. Vor dem Hintergrund der bereits analysierten Figuren Benjamine (Ingemann: *Den gamle Rabbin*) und Sulamith (Blicher: *Jøderne paa Hald*) wird deutlich, dass Manon wie eine jüdische ‚Seelenchristin‘ dargestellt ist, die dem Topos der ‚schönen Jüdin‘ gehorchnend geradezu nach der Bekehrung zum Christentum verlangte, um schließlich auch den geliebten Mann heiraten zu können – wenn Manon nicht ohnehin Christin wäre. Aus ihrer Rolle als jüdisch codierter Christin ergibt sich die Möglichkeit, sie mit beiden biblischen Hoheliedern zu identifizieren. Sie verkörpert also einerseits die Liebe als explizit christliche Botschaft, wie sie im Hohelied der Liebe dargestellt ist, und andererseits die sinnliche Liebe, die im Hohelied Salomons besungen wird. Die Ehe mit Manon – also auch das Ideal der bürgerlichen Ehe im Allgemeinen – verspricht und erfordert beides: Geistigkeit und Sinnlichkeit. Erst als Theodor unter Beweis gestellt hat, dass er dieser Liebe Manons würdig ist, weiht De Geer ihn in die Kunst der Goldherstellung ein. Indem De Geer ihm nun also Manon „schenkt“, übergibt er ihm den „Schatz“, welcher, der Idee des Romans folgend, den eigentlichen Stein der Weisen darstellt. Die Namensgleichheit von Mutter und Tochter unterstreicht die Parallelisierung von Lapis und Liebe, denn De Geers Liebe gilt ebenfalls einer Manon.²⁷ Diese Liebe gibt er nun im übertragenen Sinne weiter, zusammen mit dem Lapis, dem Stein, ohne dass dabei jedoch die Folge der Generationen in Unordnung gebracht würde.

Eva Lezzi, die in ihrer Monografie »*Liebe ist meine Religion!*« die Bedingungen für das literarische Erzählen von Liebesbeziehungen zwischen Jüd*innen und Christ*innen untersucht hat, zeigt, dass das Paradigma der Liebesheirat im 19. Jahrhundert soweit etabliert war, dass auch interkonfessionelle Ehen allmählich in den Bereich des Denk- und Erzählbaren rückten. „Zugleich jedoch birgt das Konzept der individuellen romantischen Liebe seinerseits christliche Konnotationen und wird von vielen Protagonisten und Autoren jeweils der nichtjüdischen Kultur zugeschrieben“ (Lezzi 2013: 14). Die Liebesheirat zwischen Manon und Theodor ist sogar als explizit christlich markiert: über die Engführung von Lapis, Christentum und Liebe und weil diese Liebe als einzige gelingt und sich darin sowohl von der Liebe zwischen Manons Mutter und dem Juden De Geer als auch von der Liebe zwischen Felicitas und dem Atheisten Freisleben unterscheidet.

Mit der Zustimmung De Geers, die als Bedingung für die Heirat seiner geistigen Tochter Manon mit Theodor gesetzt wird, schafft der Roman vergleichbare Bedingungen, wie sie zum

27 Eine weitere Manon ist die Titelfigur des Romans *Manon Lescaut* [1731/53] von Antoine-François Prévost (1697–1763) (Prévost 2013). Diese Figur ähnelt in vielerlei Hinsicht mehr Veronica als Manon. Der Name Manon, den in Hauchs Roman gleich zwei Figuren tragen, lässt sich als Referenz auf Manon Lescaut lesen. Das Ambivalente dieser Frauenfigur ist bei Hauch sorgfältig auf die beiden Schwestern aufgeteilt, wodurch die Ambivalenz zwar nicht aus dem Roman verschwindet, aber in eine Ordnung gebracht erscheint. Deutlicher erhalten bleibt dieser Spannungszustand in der Figur der Manon Verdier, der Mutter der beiden Schwestern, die die Anlagen für die Eigenschaften beider Töchter in sich trägt.

Beispiel in der Novelle *Den gamle Rabbin* oder auch in *Jøderne paa Hald* gesetzt sind, in denen also die Liebe zwischen einer konversationsbereiten Jüdin und einem Christen erzählt wird. Manon vertraut vollkommen auf die Urteilskraft De Geers, der gegenüber ihrem jugendlichen Buhler hohe Maßstäbe ansetzt. Die unter diesen strengen Voraussetzungen erfolgende Zustimmung des nunmehr als Patriarch fungierenden De Geer veredelt die Verbindung zwischen Manon und Theodor. Gleichzeitig wird das Alte, also auch das Judentum, überwunden zugunsten eines neuen, als zukunftsfähig dargestellten Religions- und Liebeskonzepts, das mit der geistigen Erneuerung des Christentums einhergeht. Dieses Christentum steht sowohl in Abgrenzung zu dem als heuchlerisch dargestellten Katholizismus des sächsischen Hofes als auch zu einer starren Interpretation des Protestantismus, wie sie Rosenfeld und, bei allem guten Willen, auch Madame Wolfgang (vgl. hierzu Hauch 1900: 20–21) verkörpern.

5.7 Jüdische Figuren als Verstärker

Als jüdische Figur stellt De Geer einen Anlass dar, im Romantext verschiedene Religionen und weltanschauliche Konzepte zu reflektieren – mit dem Juden kommt die Religion aufs Tableau. Am Ende der Reflexionen wird das evangelische Christentum als einziger richtiger religiöser Weg kolportiert. Dabei steht nicht etwa die Abgrenzung zum Judentum, sondern zum Katholizismus im Vordergrund. Diese Konklusion ist bereits vertraut aus den zuvor untersuchten Texten, zum Teil aus Ingemanns *Den gamle Rabbin* und insbesondere aus Blichers *Jøderne paa Hald*, wo die Abgrenzung des Protestantismus zur katholischen Kirche ebenfalls deutlich ausformuliert wird. In Hauchs *Guldmageren* wäre allerdings gerade für den innerchristlichen Religionskonflikt gar keine jüdische Figur vonnöten, schließlich ist dieser Diskurs bereits durch die Dichotomie aus katholischem Adel und protestantischem Bürgertum gegeben. Auch ist weder die Parallelisierung zwischen dem Stein der Weisen und Christus ein neuer Gedanke noch die Interpretation der Liebe als dezidiert christliches Charakteristikum. Als alchemistische Quintessenz verlangt diese Schlussfolgerung also ebenfalls nicht nach einer jüdischen Figur. Sogar Manon und Veronica sind durch die Herkunft ihrer Mutter ausreichend als südländische Schönheiten markiert, so dass die Verbindung der beiden Figuren mit ihren jüdischen Seelenverwandten nicht Bedingung ist, um sie mit orientalisierenden Zuschreibungen zu belegen und somit literarisch attraktiv zu machen.

Und doch wirken die beiden jüdischen Figuren in alle diese Gebiete hinein und stiften eine Verbindung zwischen den einzelnen Diskursen. Sie wirken wie ein Gerüst, an das sich all jene Diskurse auf sinnvoll erscheinende Weise anknüpfen lassen, die mit „dem Jüdischen“ assoziiert sind. Darüber hinaus wirken sie vertiefend auf die einzelnen Diskurse. Die religiöse Thematik gewinnt trotz ihrer Ansiedlung im 18. Jahrhundert an Aktualität, schließlich stellt die Debatte um die bürgerliche, religiöse und gesellschaftliche Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung einen zentralen Punkt bei der Frage nach einem nationalen Selbstverständnis im Dänemark des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts dar.

(vgl. Haxen 2001: 490–491; Schwarz Lausten 2002: 342–374, 2005: 16–53; 2015: 89–172).²⁸ Da Dänemark eine evangelisch-lutherische Staatskirche hat, bedeutet eine Auseinandersetzung mit der Haltung der eigenen Kirche zugleich auch eine Auseinandersetzung mit der nationalen Identität. Dabei stellt die Debatte um die Gleichstellung der Juden die Achillesferse des nationalen wie religiösen Selbstverständnisses dar (vgl. Oxfeldt 2005: 55–56). Die beiden gegensätzlichen Figuren Isak Amschel und Benjamin de Geer dienen auch dazu, die (tatsächlichen oder vermeintlichen) Folgen des Umgangs der christlichen Mehrheitsgesellschaft mit der jüdischen Minderheit zu illustrieren. Während an Isak das (postulierte) Resultat eines demütigenden und unmenschlichen Verhaltens der Christen gegenüber den Juden veranschaulicht wird, lässt sich mit der Figur des edlen De Geer die (erhoffte) Wirkung eines respektvollen und mitfühlenden Umgangs zeigen, wie er ihn durch Lascaris und Theodor erfahren hat. Dabei überwindet der Roman weder die implizite Erwartung, dass „gute“ Juden automatisch zu Christen werden – sei es im Herzen oder durch Taufe –, noch die Unterteilung in positiv konnotierte sephardische und negativ konnotierte aschkenasische Juden.

Anders als in den anderen Erzähltexten dieser Untersuchung gewährt der Roman auch einer stereotyp jüdenfeindlichen Figur viel Platz und lässt sich also umso schwieriger als eindeutig ‚philosemitisch‘ kategorisieren. Die beiden entgegengesetzten jüdischen Figuren dienen einer verstärkten Dichotomisierung der Bereiche Adel vs. Bürgertum, Katholizismus vs. Protestantismus, irdische vs. geistige Güter. Sie wirken dank der vielfältigen Assoziationen, die mit jüdischen Figuren verbunden sind, in alle im Roman verhandelten Diskurse hinein und bewirken eine Dramatisierung der Ereignisse und erweitern den Spielraum des Erzählbaren. Anders formuliert: Die jüdischen Figuren nehmen im Romantext eine Verstärkerfunktion ein.

Anhand der Figuren Manon und Veronica zeigt sich diese Funktion besonders deutlich. Obschon beide sowohl außerordentlich schön sind als auch südländisch erscheinen, entfalten sie ihr ganzes Potential erst durch die Zuschreibung von Eigenschaften, die dem Topos der ‚schönen Jüdin‘ angehören. Insbesondere Veronica wird dadurch in einem Maße erotisiert, wie es bei einer Tochter aus bürgerlichem Hause trotz der kreolischen Mutter kaum plausibel zu machen wäre. Dabei ist bemerkenswert, dass es nicht allein bei der Erotisierung bleibt, sondern dass mit Veronica eine überraschende, aufmüpfige, selbstbewusste, zielstrebige und erfolgsorientierte Frau geschildert wird, deren Weltsicht zwar der des impliziten Autors offensichtlich zuwiderläuft, die aber nichtsdestotrotz literarisch höchst attraktiv ist. Und auch Manon, die charakterlich zunächst kaum von ihrer Freundin Felicitas zu unterscheiden ist, gewinnt in dem Moment an Profil, als sie mit dem Juden De Geer assoziiert und in ein quasi-verwandtschaftliches Verhältnis gebracht wird.

Benjamin de Geer und Isak Amschel sind als gegensätzliche jüdische Figuren also einerseits thematische Türöffner, die bestimmte Diskurse, wenn nicht ermöglichen, so doch betonen und vertiefen. Und andererseits bewirken sie eine Verstärkung und Dramatisierung der Handlung und ermöglichen – bei aller stereotypen Starrheit der jüdischen Figuren selbst

28 Die beiden dänischen Bücher von Schwarz Lausten enthalten jeweils auch eine Zusammenfassung auf Deutsch (2002: 626–637, 2005: 565–575), das englische (2015) stellt seinerseits eine Zusammenfassung der dänischsprachigen Arbeiten des Autors dar.

- eine literarische Aufwertung der anderen, nicht-jüdischen Figuren. So lässt sich der Begriff ‚Philosemitismus‘ im literarischen Zusammenhang auch unter dem Gesichtspunkt begreifen, dass die jüdischen Figuren die Attraktivität des Textes steigern und dass sie deshalb – zu einer Zeit, in der in Dänemark vor dem Hintergrund eines nationalen Selbstverständnisses über die Gleichstellung der Juden debattiert wird – beliebte oder auch geliebte Topoi der Literatur sind.