



Universität
Zürich^{UZH}

Literarische Theaterdispositive

**M.A. Goldschmidts theatraler Realismus
aus dem Geist der Aufklärung um 1850**

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich

vorgelegt von
Johannes Hunziker, MA

angenommen im Herbstsemester 2020
auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus
Prof. Dr. Klaus Müller-Wille, Universität Zürich
(hauptverantwortliche Betreuungsperson)
und Prof. Dr. Daniel Müller Nielaba, Universität Zürich

Zürich, 2022

Inhalt

I. Einführung

1. Ad marginem: Meir Aron Goldschmidt.....	1
2. Schreiben als theatrales Experiment	3
3. Rezeptions- und Forschungsgeschichte	12
3.1 Ein Autor mit Stil – oder: Georg Brandes und die Folgen.....	12
3.2 Literaturwissenschaftliche Zugänge nach Brandes	16
4. Ziel und Aufbau dieser Arbeit.....	20
4.1 Die drei Hauptziele im Überblick	20
4.2 Aufbau	21
5. Epistemologischer Vorsatz.....	22
5.1 Versuch eines säkularen Goldschmidt	22
5.2 Das theatrale Dispositiv.....	24

II. Historische und theoretische Grundlagen

1. Geschichte (I): Lessing – Baggesen – Kierkegaard – Goldschmidt.....	26
1.1 Lessing – Goldschmidt.....	26
1.2 Lessing – Baggesen – Kierkegaard	31
1.3 Kierkegaard – Goldschmidt	36
2. Theorie: Performativität und Theatralität	38
2.1 Theatralität als Umbruchsphänomen	38
2.2 ‚Aufführung‘ als Symptom von Theatralität.....	40
2.3 Szenographie: Theatralität als «Bedeutungsmaschine»	42
2.4 Performativität: Noch ein Neologismus macht Schule	43
3. Geschichte (II): Goldschmidts Theater	46

III. Inszenierte Diskurse: *Hjemløs*

1. Biographie einer Erzählung	48
1.1 Die Erzählung und ihr Inhalt.....	48
1.2 Nicht nur kein Reiseroman, sondern überhaupt kein Roman?	52
1.3 Übersetzungs- und Publikationsgeschichte.....	55
1.4 Oder doch ein (Feuilleton-)Roman?.....	57
1.5 Pressetheater	61
2. Krise des Theaters (Ästhetik).....	64
2.1 Zitate des Bildungsromans.....	64
2.2 Die Bühne der Bühne	67
2.3 Inversion des Fragmentenstreits	71
3. Politik	76
3.1 Diskurs vs. Logos	76
3.2 Otto im Wahlkampfmodus	77

4. Theatralität der Liebe	80
4.1 Scribe oder ein erstes Fragment eines Sprechens über die Liebe.....	80
4.2 Kierkegaard liest Scribe: Die Dramaturgie des Liebesdiskurses	84
4.3 Goldschmidt liest Kierkegaard: Die Theatralität des Liebesdiskurses	87
4.4 Love is in the air – doch wohin soll das führen?.....	92

IV. Topographien: (Reise-)Journalistik

1. An der Hand des Erzählers.....	95
1.1 Ein reisender Reporter: Goldschmidt auf Europatour	95
1.2 Theoretische Perspektiven auf den Reisebericht.....	101
1.3 Wer reist? Wer spricht?.....	106
2. Intertextualität.....	113
2.1 Wanderungen durch den Schriftraum	113
2.2 Die Intertextualität des Reiseberichts	115
2.3 ‹Strukturelle› Intertextualität.....	119
3. Techniken der Wahrnehmung: Die Reise und ihre Medien.....	127
3.1 London: Zoom, Beleuchtung	127
3.2 Rom: Mediengeschichte der Guckkastenbühne	129
4. Techniken der Darstellung: Kartographie	134
4.1 Kartographisches Schreiben.....	134
4.2 Projektionsfläche Schweiz	137

V. Kommunikation: Dramatik

1. ‹Sehr oft gut›, aber doch unbeachtet: Goldschmidts und die Bühne	139
1.1 Kurze Geschichte einer schwierigen Beziehung	139
1.2 Scheiternde Dialoge oder doch realistische Kommunikation?	143
2. (Rhein-)Romantik re-dramatisiert	146
2.1 ‹Heimkehr in die Fremde›	146
2.2 Der Sohn des vielbelobten und ein zorniger Rabbi	148
3. Luhmann und der Rabbi: Systemtheorie der Kommunikation.....	152
3.1 Differenz und Codierung: Theoretische Perspektiven.....	152
3.2 Die Systemtheorie der Literatur	154
3.3 Die Systemtheorie des Dramas.....	156
4. Codierung, Performanz und Gattung.....	159
4.1 Politik und Religion	159
4.2 Wirtschaft	162
4.3 Verständigungsprobleme in der Endlosschleife	165
4.4 Dramen- und theatergeschichtliche Dimensionen	169
4.5 Gelingen oder Scheitern?.....	171

VI. Schlussbetrachtungen

1. Fazit	173
2. Ausblick	175

Anhang

A. Literatur.....	176
1. Siglenverzeichnis.....	176
2. Primärliteratur.....	177
3. Sekundärliteratur.....	179
4. Übersicht über M.A. Goldschmidts Schriften in Übersetzung.....	188
B. Abbildungen.....	193

I. Einführung

1. Ad marginem? – Meir Aron Goldschmidt

Von den vielen medialen Umbruchphänomenen, an denen es in den ersten beiden Dekaden dieses Jahrhunderts gewiss nicht gemangelt hat, mag eines der merkwürdigsten sein, dass es heute offensichtlich nicht mehr ausreicht, Bücher einfach *herauszubringen*. Wer etwas auf sich hält, produziert dazu eine Art eine *trailer*, um das Buch bei einer potentiell geneigten Leserschaft möglichst werbewirksam in Szene zu setzen. So geschah es auch im Fall einer 2014 bei der altherwürdigen Oxford University Press erschienenen Sammlung dänischer Kurzgeschichten mit dem Titel *Copenhagen Tales*. Gleich zwei kurze Videos, die bis heute auf YouTube abrufbar sind,¹ begleiten die Anthologie seither auf ihrem Weg durch den internationalen Buchmarkt. Beide sind auf ihre Art symptomatisch für die Wahrnehmung der dänischen Literatur (mindestens) im nicht-skandinavischen Ausland. So berichtet die Übersetzerin Lotte Shankland im einen der beiden Beiträge, man habe lange gezögert, einen Vertreter des «Nordic Noir» in die Sammlung aufzunehmen. Schliesslich habe man ja gerade zeigen wollen, dass die dänische Literatur vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart mehr und anderes zu bieten habe, als das, womit Dänemark heute – durch die Grosserfolge von TV-Serien befeuert – assoziiert wird. Im zweiten Video wird Shankland gefragt, welche der Kurzgeschichten sie persönlich favorisiere. Ihre Wahl – Meir Aron Goldschmidts *Avrohmche Nattergal* (1871; Avrohmche Nachtigall) – fällt weniger überraschend aus, als deren Begründung: Ähnlich wie der Kritiker Georg Brandes habe der Schriftsteller Goldschmidt – beide jüdisch durch Geburt – nämlich so viel zur kulturellen Diversität des Landes beigetragen, dass das dänische Volk während des Zweiten Weltkriegs nicht gezögert habe, bei der beispiellosen Evakuierung des jüdischen Bevölkerungsanteils mitzuhelfen.

So begrüssenswert es ist, die Erinnerung an Goldschmidt gerade in einem internationalen Kontext am Leben zu erhalten, so sehr zeugt Shanklands Enthusiasmus davon, dass die Goldschmidt-Rezeption bis heute ein massives Zerrbild ist. Nicht nur gibt es – bei aller Sympathie für die gefährlichen Rettungsaktionen über den Öresund im Oktober 1943 – seit Jahren triftige Gründe, den Mythos eines kollektiven dänischen Philosemitismus anzuzweifeln;² man könnte, was die Literaturhistoriographie angeht, sogar relativ leicht aus der entgegengesetzten Richtung argumentieren: Die Frage, ob Goldschmidts globale Reputation heute weniger deutlich hinter seinen Zeitgenossen Hans Christian Andersen und Søren Kierkegaard stünde, wäre er 1819 *nicht* in ein jüdisches Milieu geboren worden, lässt sich nicht beantworten und ist daher wertlos. Das Schicksal einer ganzen Reihe weiterer dänischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit jüdischem Hintergrund leistet der Vermutung gleichwohl Vorschub. Zwar marginalisierten die Bemühungen um einen dänischen Kanon noch in den 1990er Jahren nicht nur, aber auffallend viele Jüdinnen und Juden, die auf

1 Vgl. youtu.be/NbR5IODi2GM bzw. youtu.be/Mw9dW-PE14A (10. November 2020).

2 Vgl. den nach wie vor lesenswerten Aufsatz von Vilhjálmur Örn Vilhjálmsón und Bent Blüdnikow («Rescue, Expulsion, and Collaboration: Denmark's Difficulties with its World War II Past». In: *Jewish Political Studies Review* 18.3–4 [Herbst 5767/2006], S. 3–29) bzw. etwas jünger Klaus Kellmann. *Dimensionen der Mittäterschaft. Die europäische Kollaboration mit dem Dritten Reich*. Wien etc.: Böhlau 2019, S. 189–226.

Goldschmidt folgten; so etwa Olivia Levison, Henri Nathansen, Poul Levin oder Louis Levy.³ Dabei hätte es – wie gerade der Fall Levys eindrücklich unter Beweis stellt – mindestens im Ausland an Anerkennung nicht gefehlt. Walter Benjamin etwa war von dessen Avantgarderoman *Menneskeløget Kzradock, den vaarfriske Methusalem* (1908/09 bzw. 1910; Die Menschenzwiebel Kzradock, der frühlingsfrische Methusalem) so angetan, dass er ihn Gershom Scholem weiterempfahl, der ihn seinerseits für ein «ungeheures Buch» hielt, das «*sehr gross* [ist] und [...] eine gewaltige Sprache [redet]».⁴

Das Los, trotz wohlwollender zeitgenössischer Anerkennung der Vergessenheit anheimzufallen, blieb M.A. Goldschmidt im Grossen und Ganzen erfreulicherweise erspart. Im Gegenteil: Wie das obige Beispiel illustriert hat, wird er noch im 21. Jahrhundert neuübersetzt – und dies nicht nur ins Englische (vgl. Anhang dieser Arbeit, S. 187ff.). Auch das literaturwissenschaftliche Interesse an Goldschmidt nimmt wieder leicht zu – in Dänemark, aber v.a. ausserhalb Skandinaviens. Definiert wird Goldschmidt dabei jedoch – auch das wurde zuvor deutlich – nach wie vor vielfach über eine wie auch immer geartete dänisch-jüdische Bindestrichlogik. Die vorliegende Arbeit hat sich dagegen zum Ziel gesetzt, dieser Rezeptionstradition einen durchwegs textnahen Zugang gegenüberzustellen, indem sie auf die Analyse unterschiedlicher Erzählverfahren fokussiert, deren Referenzpunkte sich entweder direkt auf das Theater oder performative Konstellationen zurückführen lassen, die daraus erwachsen sind. Dass freilich nicht jedes Analyseverfahren, das sich für das Jüdische in Goldschmidts Werk interessiert, automatisch eine Abkehr von Textimmanenz bedeutet, sei vorzichtshalber bereits an dieser Stelle angemerkt. Gleichwohl liegt meinem Projekt die Überzeugung zugrunde, dass eine solche Reduktion nebst theoretischen Schwierigkeiten, die noch zu diskutieren sein werden, dem konzisen Verständnis eines in Bezug auf Inhalt, Gattungen sowie Produktions- und Publikationsbedingungen ebenso heterogenen wie umfangreichen Werks und dessen internationaler Bedeutung eher ab- als zuträglich ist.

Der nachfolgende zweite Abschnitt dieser Einführung wird mir dazu dienen, die unterschiedlichen Facetten meines Analyseinteresses an einem Textbeispiel aus Goldschmidts Zeitschrift *Corsaren* (Der Corsar) herzuleiten. Danach möchte ich auf einen der massgebenden rezeptionsgeschichtlichen Bezugspunkte – Georg Brandes' frühen Goldschmidt-Essay – sowie etwas ausführlicher auf dessen bereits angesprochene Folgen bis in die Gegenwart eingehen, um mein Vorhaben im übergeordneten Forschungskontext zu verorten. Darauf aufbauend werde ich im vierten und fünften Abschnitt dieses Kapitels die Ziele der vorliegenden Studie entwickeln und ihren Aufbau aufzeigen bzw. auf ihre epistemologische und methodologische Ausrichtung zu sprechen kommen.

³ Vgl. z.B. die Anthologie *Læsninger i dansk litteratur* (Hg. von Povl Schmidt et al. 5 Bde. Odense: Odense Universitetsforlag 1997–1999), deren Auswahl Stephan Michael Schröder – zu Recht – als «geradezu skandalös» bezeichnet (ders. «Ein höchst bizarrer Einfall»: Louis Levys avantgardistischer Kriminalroman *Menneskeløget Kzradock, den vaarfriske Methusalem* [1908/09, 1910]). In: *PopAvant. Verhandlungen zwischen Populärkultur und Avantgarde in Dänemark*. Hg. von Annegret Heitmann und S.M. Schröder. München: Utz 2012 [Münchener nordistische Studien 7], S. 89–124, hier S. 92). – Dass die Kanonisierung der dänischen Literatur keineswegs ein (inner-)dänisches Problem ist, zeigt sich an den entsprechenden Bänden zur skandinavischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts der Reihe *Kindler Kompakt*, in denen u.a. die schwer nachvollziehbare Abwesenheit Goldschmidts auffällt (vgl. *Skandinavische Literatur. 19. Jahrhundert*. Ausgewählt von Karin Hoff und Lutz Rühling. Stuttgart: Metzler 2016).

⁴ Für die Zitate und weiterführende Informationen zu Walter Benjamins Leseempfehlung an Gershom Scholem vgl. Schröder. *Ein höchst bizarrer Einfall*, S. 89f.

2. Schreiben als teatrales Experiment

Das Ende des Jahres 1845 markiert in gleich mehrfacher Hinsicht eine tiefe Zäsur in Leben und Werk M.A. Goldschmidts (1819–1887). Im November erscheint unter dem Pseudonym Adolph Meyer sein Debutroman *En Jøde* (Ein Jude), der von der Kritik grösstenteils wohlwollend aufgenommen wird, wie eine Besprechung in der einflussreichen Zeitung *Fædrelandet* (Das Vaterland) unter Beweis stellt. Ironischerweise sollte aber ausgerechnet diese Rezension indirekt zum Ausbruch eines Streits mit Søren Kierkegaard (1813–1855) beitragen, obwohl auch dieser dem Roman durchaus wohlgesonnen war. Allein, ausgestattet mit dem «bemerkenswerte[n] Talent, sich Freunde zu Feinden zu machen und umgekehrt»,⁵ wollte es Goldschmidt nicht auf sich beruhen lassen, dass ihn Kierkegaard im persönlichen Gespräch zwar für den verdienstvollen Autor von *En Jøde* hielt, die Publikation der für Dänemark neuartigen Satirezeitschrift *Corsaren*, deren Herausgeberschaft aus Gründen der Zensur anonym war, jedoch P.L. Møller zuschrieb, auch wenn dies durchaus nicht den Tatsachen entsprach. Was harmlos begann und anfangs wohl v.a. den Kopenhagener Klatsch stimulierte, wurde – wie sich in dieser Arbeit noch zeigen wird, wenn im dritten Kapitel von Goldschmidts Reiseberichten die Rede sein wird – bald zu einer bitteren Auseinandersetzung, die letztlich dazu beitrug, dass Goldschmidt gezwungen war, sich zeitweise von Dänemark abzuwenden und sich zum international orientierten Intellektuellen zu wandeln.

Zwischen der Publikation des Romanerstlings und dem Beginn der Fehde mit Kierkegaard veröffentlicht Goldschmidt im *Corsaren* vom 5. Dezember seinerseits die Fortsetzung einer Doppelkritik.⁶ Rezensiert werden darin mit Carsten Hauchs Roman *Slottet ved Rhinen* (Das Schloss am Rhein) und der anonym publizierte Novelle *To Tidsaldere* (Zwei Zeitalter) von Thomasine Gyllembourg zwei weitere aufsehenerregende Neuerscheinungen des Jahres. Beachtenswert ist Goldschmidts Besprechung nicht in erster Linie, weil auch sie nicht ohne Seitenhieb gegen Kierkegaard auskommt,⁷ und vorderhand auch nicht wegen ihrer Forderung nach einem realistischen Erzählmodus, der sich im Gegensatz zu einer scheinbar objektiven Aussen-, vielmehr durch die Innenperspektive wirklichkeitsnaher Figurenrede ergebe, was Hauch, nicht aber Gyllembourg gelungen sei. Für noch implikationsreicher halte ich im ersten Moment nämlich die Art und Weise, wie der Rezensent diesem Befund Ausdruck zu verleihen versucht, indem er Figuren aus beiden Texten in einer fingierten Szene auftreten und dabei auch die Autorin der *To Tidsaldere* zu Wort kommen lässt:

5 Heinrich Detering. «Ein Grauen von alters her. Welttheater im Kleinformat: Meir Aron Goldschmidts Erzählungen.» In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 273 (24. November 2003), S. 34.

6 Den Hinweis auf den *Corsaren*-Artikel verdanke ich zwei Aufsätzen von Florian Brandenburg, die gleichsam für das in jüngster Zeit erfreulicherweise wieder zunehmende Interesse am Werk Goldschmidts stehen, vgl. ders. «Ökononemesis und der maßlose Wert der Literatur. Zu Figuren des Ökonomischen in Carsten Hauchs *Slottet ved Rhinen* (1845)». In: *Wechselkurse des Vertrauens. Zur Konzeptualisierung von Ökonomie und Vertrauen im nordischen Idealismus (1800–1870)*. Hg. von Klaus Müller-Wille und Joachim Schieder-mair. Tübingen, Basel: A. Francke 2013 (Beiträge zur Nordischen Philologie 51), S. 165–192, hier S. 181ff. sowie ««At Orientaleren skal tale som Orientaler...» Zur Problematik von Form und Funktion <Jüdischen Sprechens> in M.A. Goldschmidts *En Jøde* (1845/52)». In: *European Journal of Scandinavian Studies* 44.1 (2014), S. 103–126, hier S. 103f. (bzw. neu aufgelegt in: *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Hg. von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2020 [Berliner Beiträge zur Skandinavistik 27], S. 215–234).

7 Vgl. Joakim Garff. *SAK. Søren Aabye Kierkegaard. En biografi*. Kopenhagen: Gads 2000, S. 328f.

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

Wir haben das Gedankenexperiment unternommen, Hauchs Figuren kommen und die Figuren aus «Zwei Zeitalter» besuchen zu lassen. Der findige, kräftige und launenhafte Dr. Wagner kommt und sieht zu Claudine. Er fragt z.B.: «Wie befindet sich das Fräulein?» Sie antwortet nicht; die Autorin tritt hervor und sagt: Claudine ist sehr in Sorge, was rührend zu sehen ist. [...] Ein rührend-sorgenvolles Wort von Claudine hören wir dagegen nicht.⁸

Anstelle den Gattungstraditionen der Literaturkritik zu folgen, indem er die beiden Texte argumentativ gegeneinander ausspielen würde, scheint der Rezensent seine Tätigkeit also vielmehr als regelrechte Versuchsanordnung zu verstehen. In der Überzeugung, dass sich bereits an diesen wenigen Zeilen weite Teile einer spezifischen Poetik kondensieren, möchte ich nachfolgend auf vier Funktionsaspekte dieser Versuchsanordnung genauer eingehen.

(1) Schreiben unter dem Gesichtspunkt der Theatralität

Zuallererst einmal versucht der Rezensent schlicht *zu tun*, wovon er spricht, sein Argument – also die Schwäche von Gyllembourgs Figuren – solchermassen zu dynamisieren, dass es *sinnhaft* erfahrbar wird. Solchermassen setzt Goldschmidt Literaturkritik bereits Mitte des 19. Jahrhunderts in einen Modus, der später unter dem Schlagwort «Performativität» zur postmodernen Leitkategorie avancieren sollte. Freilich bedürfte es nicht einmal einer so habitualisierten Wendung wie «Forf. træder frem» («Die Autorin tritt hervor»), um zu verdeutlichen, dass es sich dabei um eine ganz spezifische Form von Performativität handelt, dass Goldschmidt aus seinem Gegenstand – also der Literaturkritik – nichts anderes als Theater macht. So verweisen bereits die Anspielungen auf die programmatischen Pathosformeln der Schreckensästhetik des bürgerlichen Trauerspiels, mit denen Goldschmidt, der Friedrich Hebbel persönlich kannte, bestens vertraut war, auf einen Modus der *Theatralität*, als deren Referenzmodell demnach u.a. die zeitgenössische Bühne dient.

In diesem Sinn präsentiert sich Goldschmidts Literaturkritik als eine Art theatraler Metadiskurs. Denn nicht nur werden hier Roman und Erzählung – im Wortsinn – *inszeniert*. Vielmehr funktioniert die Rezension ihrerseits performativ, indem sie sowohl *aus* den Texten, die sie bespricht, als auch die Formeln der zeitgenössischen Dramatik selbst zitiert. Literaturhistorisch betrachtet, ist dieses dialogische «Mosaik aus Zitaten», wie es sich mit Julia Kristeva bezeichnen liesse,⁹ allerdings nicht unproblematisch, zumal es auf einen epochalen Umbruch zielt, den ich nachfolgend genauer ausleuchten werde.

(2) Literaturhistorische Implikationen

Just zu dem Zeitpunkt, als auch Goldschmidt selbst erstmals als Autor eines Romans auftritt, befindet sich diese Gattung zwar nicht mehr in *dem* steilen Aufstieg wie noch im Jahrhundert

⁸ M.A. Goldschmidt. «*Slottet ved Rhinen*, Roman af Hauch, og *De to Tidsaldere*, Novelle af Forf. til «En Hverdagshistorie»». In: *Corsaren* 272 (5. Dezember 1845), Sp. 11–14, hier Sp. 13. – Der erste Teil der Rezension erschien in der *Corsaren*-Ausgabe 269 vom 14. November 1845 (Sp. 10–14). – Sämtliche Übersetzungen in dieser Arbeit stammen, wenn nicht anders vermerkt, von mir.

⁹ Julia Kristeva. «Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman». In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Hg. von Jens Ihwe. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 345–375, hier S. 348.

zuvor, ist aber weiterhin arbiträr, was bekanntlich nicht bloss eine vorübergehende Störung, sondern eine nachhaltig wirksame Destabilisierung der Gattungshierarchie mit sich brachte. Ist der Roman nach wie vor unter Verdacht, gerät gleichzeitig aber auch das Drama – wenigstens was die deutschsprachige Literatur angeht – zunehmend unter Druck. Zwar habe dieses in Theorie und Kritik seinen Status an der Spitze der traditionellen Hierarchie lange behaupten können, sei zwischen 1848 und 1880 insgesamt aber doch vom «lebenskräftigen zeitgenössischen Roman» als Leitgattung abgelöst worden.¹⁰ Im Umfeld eines Theaters, das zudem von der Zerreihsprobe zwischen bildungsbürgerlicher Institution von nicht zuletzt nationaler Bedeutung auf der einen und kommerzialisiertem und boulevardisiertem Unterhaltungsmedium auf der anderen Seite geprägt war, habe mindestens die Tragödie an kreativer Dynamik eingebüsst und lasse mit wenigen Ausnahmen eine weitgehend «bestätigend-erhaltende Tendenz» erkennen.¹¹ Angesichts der weitgehenden Abwesenheit einer Tragödiendition nach Hebbelschem Vorbild und der Tatsache, dass sich Dänemark zwischen 1848 und 1851 in kriegerischen Auseinandersetzungen mit Preussen und Österreich-Ungarn befindet, welche die Stellung der deutschen Literatur als Referenzgrösse, die noch für die gesamte skandinavische Romantik unbestritten war, ins Wanken brachte und eine verstärkte Identifikation mit Frankreich und England provozierte, dürfte dieser Befund für die dänische Literatur sogar in erhöhtem Mass zutreffen.

Umgekehrt hatte Goldschmidt in *En Jøde* zeitgleich signifikanterweise gerade das Medium des Romans genutzt, um Realismusforderungen für die zeitgenössische Bühne zu formulieren. Im Roman lässt er im Haus eines reichen jüdischen Kaufmanns eine Gruppe Studenten auftreten, um über Adam Oehlenschlägers *Aladdin, eller den forunderlige Lampe* (1805; Aladin oder die Wunderlampe) – Dänemarks Nationaldrama schlechthin – zu debattieren. Einer der Studenten bemängelt daran, dass sich die orientalischen – und das meint zeittypisch zweifellos auch die jüdischen – Figuren auf der Bühne ebenso «københavnsk» («kopenhagenerisch») gebärden wie alle anderen auch und das Drama deshalb jeden Wirklichkeitsbezug vermissen lasse. Entsprechend fordert er:

Hvad jeg først og fremmest forlanger af en Digter, er Sandhed og Naturlighed. Dermed mener jeg, at f. Ex. en Matros skal tale som en Matros og ikke som Professor, en Hyrde som en Hyrde og ikke som en Groserer og Skibsrheder – er det ikke rigtigt? [...] Naa, saa fordrer jeg ogsaa, at Orientaleren skal tale som Orientaler og have orientalske Skikke.¹²

Was ich von einem Dichter allen voran verlange, ist Wahrheit und Natürlichkeit. Damit meine ich, dass z.B. ein Matrose wie ein Matrose sprechen soll und nicht wie ein Professor, ein Hirte wie ein Hirte und nicht wie ein Kaufmann oder ein Reeder – oder stimmt das etwa nicht? [...] Nun fordere ich also auch, dass ein Orientale wie ein Orientale sprechen und orientalische Sitten haben soll.

Dass Goldschmidt – um hier wieder auf die Doppelkritik aus *Corsaren* zurückzukommen – dort gleichwohl auf theatrale Funktionen verweist, ist insbesondere in Anbetracht des gattungsimmanenten persuasiven Charakters von Literaturkritik auslegungs- und legitimierungsbedürftig. Folgt man dem Studenten aus *En Jøde*, lasse ja schliesslich gerade das

10 Vgl. Edward McInnes. «Drama und Theater». In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Begründet von Rolf Grimminger. Bd. 6: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hg. von Edward McInnes und Gerhard Plumpe. München: Hanser 1996, S. 343–393, hier S. 343.

11 Ibid., S. 344.

12 M.A. Goldschmidt. *En Jøde*. Kopenhagen: Gyldendal 1986 (Gyldendals klassikere), S. 121.

Theater «Wahrheit» und «Natürlichkeit» vermessen und ist als Referenzmodell für einen Diskurs, der vor allen Dingen überzeugen soll, so gesehen wenig tragfähig. Dass dieses Bild trotz dem literaturhistorischen Kontext trägt, werde ich im nächsten Abschnitt unter Rekurs auf den Erkenntnismodus des «Tanke-Experiment» («Gedankenexperiment»), der Goldschmidts Buchbesprechung rahmt, aufzuzeigen versuchen.

(3) Philosophie des Gedankenexperiments

Nicht zuletzt in Anbetracht von Georg Brandes' Vorwurf, Goldschmidt habe es an «philosophischer Begabung und Bildung» gemangelt, worauf ich im vierten Abschnitt dieses Kapitels noch ausführlicher zu sprechen kommen werde, lohnt es sich, der Begriffs- und Rezeptionsgeschichte des «Gedankenexperiments» bereits an dieser Stelle genauer nachzugehen.¹³ So plädierte Johannes Witt-Hansen überzeugend dafür, dass der Begriff entgegen der gängigen Ansicht nicht auf den österreichischen Physiker, Philosophen und Wissenschaftshistoriker Ernst Mach (1838–1916) zurückgehe.¹⁴ Zwar habe dieser u.a. mit der 1905 erschienenen Monographie *Erkenntnis und Irrtum* nachhaltig zur methodologischen Diskursfähigkeit des Begriffs in den Naturwissenschaften und der Philosophie beigetragen, tatsächlich aber sei er älter und bereits zuvor etwa im 1811 publizierten Essay *Første Indledning til den almindelige Naturlære* (Erste Einleitung zur allgemeinen Naturlehre) von Hans Christian Ørsted (1777–1851) verwendet worden, der ausserhalb Dänemarks heute primär als Entdecker des Elektromagnetismus bekannt ist. Im Kopenhagen des *guldalders* – der als «Goldenes Zeitalter» bezeichneten Periode in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – in vielerlei Hinsicht diskursangehend, nicht zuletzt als Freund und Förderer H.C. Andersens, stand Ørsted auch mit Goldschmidt in Verbindung, der mit den Grundzügen mindestens seiner naturphilosophischen Schriften zweifellos vertraut gewesen war.¹⁵

13 Dass ich erstmals auf dessen Wissenschafts- und Kulturgeschichte sowie deren Bedeutung für das Werk Goldschmidts aufmerksam geworden bin, verdanke ich Knut Ove Eliassen (Trondheim). – Ferner sei hier darauf verwiesen, dass die nachfolgende Darstellung der Verbindungen zwischen Goldschmidts Denken und dem Idealismus nicht die erste Spurensuche dieser Art ist. So hat sich Joachim Schiedermaier bereits vor einigen Jahren für die «Schnittstelle» von Ästhetik, Naturwissenschaften und Literatur interessiert (vgl. «Medien des Ewigen. Zur Schnittstelle von idealistischer Ästhetik, Phrenologie und Literatur [Hegel, Otto, Goldschmidt]»). In: *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*. Hg. von Helmut Hühn und Joachim Schiedermaier. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 239–257), diese aber für eine hauptsächlich medientechnische Lektüre der in Rom entstandenen – ein Detail, das mich noch beschäftigen wird – Novelle *Fotografierne og Mefistofeles* (Die Fotografien und Mefistofeles) genutzt.

14 Johannes Witt-Hansen. «H. C. Ørsted, Immanuel Kant, and the Thought Experiment». In: *Danish Yearbook of Philosophy* 13 (1976), S. 48–65. – Eine geringfügig veränderte Version desselben Aufsatzes erschien später unter dem Titel «H.C. Ørsted. Immanuel Kant and the Thought Experiment» (in: *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*. Hg. von Jon Stewart. Berlin, New York: De Gruyter 2003 [Kierkegaard Studies, Monograph Series 10], S. 62–77).

15 Belegen lässt sich die Beziehung indes wohl erst für einen etwas späteren Zeitraum in Form eines Briefwechsels aus dem Jahr 1848, der damit begann, dass Ørsted darum bat, Subskribent der Nachfolgerzeitschrift von *Corsaren, Nord og Syd*, zu werden, die er für «aandrig[...] og værdigfuld[...]» («geistreich und wertvoll») hielt (vgl. *Breve fra og til Meir Goldschmidt*. Hg. von Morten Borup. 3 Bde. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger, hier Bd. I: 1843–1852, S. 133). Goldschmidt nutzte die Gelegenheit, um bei H.C. Ørsted, den er für weniger konservativ als dessen Bruder Anders Sandøe Ørsted, den späteren ersten Ministerpräsidenten Dänemarks, hielt, für die Sache eines liberalen dänischen Staats zu werben, zumal ihm selbst als ehemaligem *Corsaren*-Herausgeber nach wie vor die Hände gebunden waren (vgl. Mogens Brøndsted. *Meir Goldschmidt*. Kopenhagen: Gyldendal 1965 [Gyldendals uglebøger 123], S. 103f.).

Abgesehen von diesen kulturhistorischen Verflechtungen ist Witt-Hansens begriffsgeschichtliche Neubewertung hier allen voran deshalb erwähnenswert, weil sie verdeutlicht, dass H.C. Ørsted seinerseits nicht an einer wissenschaftshistorischen Fundierung des Gedankenexperiments interessiert war – so verwies er beispielsweise weder auf Archimedes oder Galileo noch auf Newton –, sondern den Versuch unternahm, *über* den Terminus Kants Metaphysik für die Naturwissenschaften zu gewinnen. Dieses Unterfangen war – nebenbei bemerkt – bis zu einem gewissen Grad aus der Not geboren, insofern als Ørsted seine Kenntnisse der Physik nach dem pharmazeutischen Examen 1797 und vor der Dissertation nur unter erschwerten Bedingungen vertiefen konnte, weil der entsprechende Lehrstuhl an der Kopenhagener Universität zu jenem Zeitpunkt vakant war und ihm keine Laboratorien zur Verfügung standen.¹⁶ Wenngleich nun auch Kant selbst den Begriff ‚Gedankenexperiment‘ nicht aus der Taufe gehoben und sich Ørsted in seinem Aufsatz explizit nur auf dessen *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* (1786) berufen habe, konnte Witt-Hansen zeigen, dass das Ziel implizit aber darin bestanden habe, Teile der *Kritik der reinen Vernunft* (1781/87) als grundlegendes naturwissenschaftliches Erkenntnismodell fruchtbar zu machen, während Kant selbst am Experiment – ob imaginär oder physisch – noch in erster Linie die Wechselbeziehung zwischen Mathematik und Physik sowie den Anteil der Vernunft daran interessiert habe.¹⁷ Ørsteds Vorstellung vom Gedankenexperiment als Erkenntnismodell wiederum halte ich gerade mit Blick auf Goldschmidts poetisches Denken für konstitutiv – in zweifachem Sinn: Erstens macht Ørsted in der *Indledning* deutlich, wie sehr es ihm dabei stets um einen Gestus des Sichtbarmachens zu tun ist, wenn er etwa über die eminente Bedeutung der «Erfahrung» für eine allgemeine Lehre der Natur schreibt und dabei ein klar umrissenes Wortfeld optischer Wahrnehmung entstehen lässt:

Mange af sine Forandringer viser Naturen os saa hyppigt, som stærkt og sandsetræffende, at vi ikke kunne andet end bemærke dem. Disse ere for os *Hverdagserfaringer*. Andre opdage vi ikke uden forsætligt at henvende vor Opmærksomhed derpaa. At indsamle Kundskab om saadanne er *lagttagelse*. Endeligen gives der mange, som Naturen ikke umiddelbart viser paa en os ret forstaaelig Maade. For nærmere at udspejle disses Væsen maa man stræbe at bringe Gjenstandene saaledes sammen, at deres Virkninger vorde os fatteligere.¹⁸

Die Natur zeigt uns viele ihrer Veränderungen ebenso häufig wie stark und sinnberührend, dass wir gar nicht anders können, als sie zu bemerken. Für uns sind das *Alltagserfahrungen*. Andere bemerken wir nicht, ohne dass wir unsere Aufmerksamkeit absichtlich darauf richteten. Kenntnisse über sie zu sammeln ist *Beobachtung*. Und schliesslich gibt es einiges, was die Natur nicht unmittelbar in einer uns recht verständlichen Weise zeigt. Um dessen Wesen genauer auszuspähen, muss man danach streben, die Gegenstände so zusammenzubringen, dass uns ihre Wirkungen fassbar werden.

Wo etwas nicht im Wortsinn ‚offensichtlich‘ ist, wo etwas nicht *a priori* sinnlich wahrnehmbar ist, dort also ist für Ørsted der Ort des Gedankenexperiments, in dessen Folge die Natur dazu gezwungen werden müsse, «vor unseren Augen zu handeln» («[at] tvinge den til at handle for vore Øine»)¹⁹ Dem Experimentator fällt dabei die Rolle des Regisseurs zu, der den Dingen so auf den Grund zu gehen habe, dass er diese solchermassen in Beziehung

16 Vgl. Witt-Hansen. *H.C. Ørsted and the Thought Experiment*, S. 57.

17 Ibid., S. 49ff.

18 H.C. Ørsted. *Første Indledning til den almindelige Naturlære. Et Indbydelsesskrift til Forelæsninger over denne Vidensskab*. Kopenhagen: Johan Frederik Schultz 1811, S. 17. – Hervorhebungen im Original.

19 Ibid.

zueinander bringe, wie es in der Natur selbst nicht vorkomme. In diesem Sinn ist das Gedankenexperiment für Ørsted «ein Werk unserer vollsten Freiheit» («et Værk af vor fuldeste Frihed»)²⁰ und nicht umsonst spricht er in der Folge häufig vom Experimentieren als einer Kunst; ein Werk indes, dessen Entstehen einer eigenen – in Teilen antimimetischen – Methodik folgt. Das Gedankenexperiment sei nämlich – so Ørsted weiter – keine bloße Kunst der Nachahmung («Efterskabeskunst»), sondern die bewusste Wahl «eines höheren Standpunkts» («et høiere Synspunkt»),²¹ der dazu diene, den Blick des Experimentators für die entscheidenden Fragen zu schärfen, welche dieser an die Natur zu richten habe.

Aus dieser Perspektive betrachtet, ist es denn auch kaum mehr verwunderlich, dass sich Ørsted in der *Indledning* weniger für die Säulenheiligen der Physikgeschichte interessiert, sondern schlicht für Geometrie, handelt es sich dabei doch um jenes propädeutische Wissen, das erforderlich ist, um Standpunkte (hier wörtlich gemeint), Blickwinkel und Blickrichtungen freizulegen und medientechnisch von der einfachsten Theaterbühne bis zum Farbfernsehen nutzbar zu machen. Ebenso wenig vermag es demzufolge zu überraschen, dass es 1845 gerade Ørsteds Gedankenexperiment ist, das Goldschmidts Literaturkritik eine erkenntnistheoretische Grundlage lieferte, ging es auch dort um zwei entscheidende Faktoren: um einen Standpunkt (hier im übertragenen Sinn) und die Frage, wie dieser möglichst nachvollziehbar darzustellen ist. Das Theatermodell bot sich vor diesem Hintergrund also geradezu an, weil dieses ohne besagten Gestus des Sichtbarmachens bekanntlich nicht zu denken ist. Dementsprechend wird auch meine Analyse – dies hier aber nur als Randbemerkung – nicht auskommen, ohne die Grundlagen einer Mediengeschichte des Sehens zu berücksichtigen.

Das Gedankenexperiment bot Goldschmidt aber – wie erwähnt – noch aus einem zweiten Grund eine ideale Schablone, nämlich insofern, als Ørsted damit die Frage nach den grundlegenden Bedingungen von Wahrheit vertiefte, die er schon im 1807 – also rund vier Jahre vor der *Indledning* – erschienenen Essay *Betragtninger over Chemiens Historie* (Betrachtungen über die Geschichte der Chemie) aufgeworfen hatte.²² Ursprünglich als Vorlesung ausgelegt, hatte er dort erstaunlicherweise die in der *Indledning* immer nur angedeutete Analogie zum Theatermodell bereits etwas deutlicher formuliert, indem er die Instanz eines laienhaften Beobachters mit konkreter Körperlichkeit (ausgestattet mit einem «uøved Øje» [«ungeübtes Auge»]) installierte. Diesem gegenüber stehe die Geschichte der Naturwissenschaften mit all ihren Irrtümern und Widersprüchen solchermassen in einem dynamischen Verhältnis, dass sie aufzeige, dass gerade aus deren vielen Fehlern «eine ewige Wahrheit» («en evig Sandhed») resultiere.²³ Dementsprechend hat Witt-Hansen selbst Ørsteds Versuch, Kants Metaphysik naturwissenschaftlich zu lesen, quasi als meta-methodisches Experiment verstanden und das Gedankenexperiment als jenen Modus begriffen, der sich idealtypisch dazu eignet, den eigenen Standpunkt konstant kritisch zu hinterfragen und gegebenenfalls – eben auch vor den Augen eines (kritischen) Publikums – wieder aufzugeben.²⁴

20 Ibid.

21 Ibid., S. 22.

22 Vgl. Witt-Hansen. *H.C. Ørsted and the Thought Experiment*, S. 59. – Bezeichnenderweise erschien Ørsteds chemiehistorischer Abriss nicht etwa in einem rein naturwissenschaftlichen Periodikum, sondern in den Schriften der skandinavischen Literaturgesellschaft (vgl. nächste Anm.).

23 H.C. Ørsted. «Betragtninger over Chemiens Historie, en Forelæsning». In: *Det skandinaviske Litteraturselskabs Skrifter* 3.2 (1807), S. 1–54, hier S. 28.

24 Ibid., S. 63.

Der Bezug auf Ørsteds ‹Gedankenexperiment› und damit indirekt auf Kants Metaphysik dient Goldschmidts literaturkritischem Projekt – so viel lässt sich zusammenfassend bereits an diesem Punkt festhalten – als erkenntnistheoretisches Fundament, vor dessen Hintergrund die theatralen Mittel der Argumentation auch zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht an Schlagkraft eingebüsst haben, weil gerade sie an einen spezifischen Wahrheitsanspruch gekoppelt sind. Darüber hinaus sind die Naturwissenschaften zu diesem Zeitpunkt zwar bereits in jenem Aufstieg begriffen, der sich in der Moderne beinahe ungebremst fortsetzen sollte, gleichzeitig aber lässt sich eine klare Trennung zu den Geisteswissenschaften, wie sie bekanntlich mit und nach Wilhelm Diltheys Hermeneutik immer wieder zu ziehen versucht wurde, noch kaum ausmachen. Der entsprechende Passus aus Diltheys Abgrenzungstheorie, auf den in diesem Zusammenhang immer wieder verwiesen wird, wonach die Naturwissenschaften zum Gegenstand ‹Tatsachen haben, welche im Bewusstsein als von außen, als Phänomene und einzeln gegeben auftreten›, wohingegen in den Geisteswissenschaften ‹der Zusammenhang des Seelenlebens als ein ursprünglicher gegeben und überall zugrunde liegt›,²⁵ geht denn auch auf die erst 1894 erschienenen *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* zurück. Während Diltheys Bemühungen um die Differenz zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, die in der vielzitierten Formel: ‹Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir› mündete,²⁶ also erst im ausgehenden 19. Jahrhundert anzusiedeln ist, konnte Goldschmidt den Sprung zwischen Kant und Ørsted noch wagen, ohne dass die Verlässlichkeit seiner Argumentation dadurch unter Verdacht geraten wäre. Und nicht nur Goldschmidt: So hat jüngst Eleanor Helms auf die Bedeutung des Gedankenexperiments und den Idealismus für Kierkegaards *Stadier paa Livets Vei* (Stadien auf dem Lebensweg) hingewiesen,²⁷ was hier umso bemerkenswerter ist, als die Schrift just im April des bereits vieldiskutierten Jahres 1845 erschienen ist. Ohnehin wird sich auf den folgenden Seiten noch sehr deutlich zeigen, dass Kierkegaard für Goldschmidt – gerade in Bezug auf ein theatrales Denken – der wichtigere Impulsgeber war, als es die äusseren Umstände der *Cor-saren*-Fehde vielleicht vermuten lassen.

Ich möchte mit dem nun folgenden letzten Funktionsaspekt einerseits zeigen, dass der Rekurs auf die Aufklärung, der mit dem Erkenntnismodus des Gedankenexperiments einhergeht, für Goldschmidts Projekt einer realistische Erzählpoetik konstitutiv ist, eben weil er die Verbindung zwischen dem Theater und einem Wahrheitsanspruch *a priori* mitdenkt, und dass sich dieser Bezug andererseits auch aus anderer Perspektive – nämlich mit Gotthold Ephraim Lessing und dem sogenannten ‹Fragmentenstreit› – historisch konkretisieren lässt.

(4) Von der Aufklärung zum theatralen Realismus

Das Gedankenexperiment, aus Literaturkritik Theater zu machen, vermag zwar im literaturhistorischen Kontext auf den ersten Blick zu überraschen, angesichts der philosophischen Rahmung mit ihrem Plädoyer für spezifische Formen des Sehens, mit dem sich ein

25 Wilhelm Dilthey. ‹Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie›. In: Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1: *Die geistige Welt*. 8. Aufl. Stuttgart: Teubner / Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 139–240, hier S. 143.

26 Ibid., S. 144.

27 Vgl. Eleanor Helms. ‹Kierkegaard on Variation and Thought Experiment›. In: *Kierkegaard Studies Yearbook* 23.1 (2018), S. 33–54.

dezidiertes Wahrheitsanspruch verbindet, scheint Goldschmidts Bezug zur Bühne jedoch durchaus nachvollziehbar. Die Betonung der Aufklärung als massgebliche Impulsgeberin für Goldschmidts Poetik ist zwar nichts grundsätzlich Neues. So hat etwa Heinrich Detering im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einem Autor gesprochen, der «die Fackel der Aufklärung hoch[ge]halten [habe] gegen die Allianz von Zensur und Repression mit einem neuartigen Antisemitismus» und dabei namentlich in der Kurzprosa «dänisch-jüdisches Welttheater im Kleinformat» präsentiert habe, «das mit den Lebensformen seiner Protagonisten nicht nur die Bescheidenheit teilt, sondern auch die Menschenfreundlichkeit und einen sehr eigensinnigen Humor.»²⁸ So treffend die Verbindung von Aufklärung und Theater zweifellos ist, so sehr ist das Verhältnis auch hier auf Goldschmidts Position innerhalb einer dänisch-jüdischen Kulturgeschichte reduziert. Dabei lässt sich die Verbindung von Wahrheit, Theater und Aufklärung – wie ich oben zu zeigen versucht habe – mühelos historisch festmachen und dies nicht nur mit Ørstedes Kant-Rezeption und dem Gedankenexperiment. Auf den Fragmentenstreit der 1770er Jahre zwischen dem Hamburger Hauptpastor Johan Melchior Goeze und Gotthold Ephraim Lessing und dessen dänische Rezeptionsgeschichte werde ich aus pragmatischen Gründen erst im nachfolgenden Methodenkapitel genauer eingehen. Gleichwohl sei bereits an dieser Stelle angesprochen, dass es sich dabei nicht nur, aber auch um eine Auseinandersetzung um den Wahrheitsanspruch des Theaters und dessen Streitwert in einem vorderhand rein theologischen Disput handelte. So reagierte Lessing auf Goezes Vorwurf, dessen Spielregeln zu ignorieren und stattdessen an seinem «Stil» – sprich: an seiner «Theaterlogik» – festzuhalten, mit einem flammenden Plädoyer für diesen Modus, in dessen Verlauf er vorführte, dass sein theatraler Stil und seine deistischen Positionen sich nicht widersprechen, sondern viel eher gegenseitig bedingen und die Wahrheit im Streit demnach in hohem Mass von Theaterkonstellationen abhängig sei.

In dieser Hinsicht wird das Ziel dieser Studie *auch* darin bestehen, die Bedeutung des Fragmentenstreits als historische Folie für Goldschmidts theatrale Poetik aufzuzeigen, was umso bemerkenswerter ist, als Goldschmidt Debatten der Aufklärung – so meine zentrale These – zu nutzen scheint, um ein dezidiert modernes Erzählen zu entwickeln, und es in dieser Beziehung also durchaus kein Widerspruch ist, wenn er aus seinem Gegenstand Theater macht; erst recht nicht, wenn sich damit – wie ja auch im Fall des Studenten von *En Jøde* – eine spezifische Realismusforderung verbindet. So möchte ich – mit anderen Worten – zeigen, dass sich im Fall Goldschmidts der Wahrheitsanspruch der anbrechenden dänischen Moderne innerhalb eines komplexen Spiels historischer Verflechtungen letztendlich aus Theaterkonzepten der Aufklärung speist.

Mit der damit einhergehenden Neuakzentuierung der Poetik des Realismus – im Sinn eines *theatralen* Realismus – erhofft sich diese Arbeit zudem, einen über Goldschmidts Werk hinausweisenden Beitrag zur Erzählforschung leisten zu können. Zwar hat etwa Giuseppe Tomasi di Lampedusa am Beispiel Stendhals das Phänomen einer «Übertragung der Theater-technik auf die Erzählliteratur» *en passant* bereits 1977 beobachtet,²⁹ natürlich ohne damit

28 Detering. *Ein Grauen von alters her*, S. 34.

29 «Da quanto si è detto nei precedenti periodi appare chiaro che il metodo stendhaliano per la notazioni psicologiche (sempre, beninteso, quelle della «sconda colonna» e di Stendhal e di altri suoi grandi emuli di tutti i tempi) è semplicemente il metodo del teatro applicato all'arte narrativa.» («Vor dem Hintergrund des

nachhaltig eine Debatte über die Poetik des Realismus befeuert zu haben. Das mag seinen Grund nicht nur darin haben, dass mit Stendhal ein sehr früher Vertreter jener literaturhistorischen Epoche angesprochen ist, die gemeinhin zwischen Romantik und der Moderne um 1900 angesiedelt wird, sondern dass der Realismus eine der vielleicht umstrittensten kulturwissenschaftlichen Kategorien überhaupt ist, sofern angesichts von Prädikaten wie ‹poetisch› oder ‹bürgerlich› überhaupt von einer Einheit gesprochen werden kann. Es würde den Rahmen dieses Kapitels wie der gesamten vorliegenden Arbeit sprengen, zusätzlich zu ihrem methodischen und theoretischen Kern auf die vielfältigen semiotischen, narrativen und medialen Prozesse einzugehen, mit denen die Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten die Konstruktion von Wirklichkeit zu beschreiben versucht hat, und in welchem Verhältnis diese zu mimetischen Darstellungspraktiken stehen. Gleichwohl halte ich es im Kontext dieser Studie für wichtig, zu betonen, dass die Forschung mit dem Bild eines Realismus, der ‹[g]egenüber den semiotischen Raffinessen der Zeit um 1800 und ihrem intensiven Nachdenken über das Problem der Selbstreferenz der Literatur und der medialen Eigenlogik der Sprache› eine Art ästhetischen Rückschritt vollzog,³⁰ gründlich aufgeräumt hat. Im Gegenzug wurde vermehrt auf das ‹Innovationspotential der Epoche mit seiner Tendenz, die eigenen theoretischen Normen zu unterminieren› und deren ‹Metareflexion der eigenen Konzepte› verwiesen, wobei ‹die produktiven Aporien dieser Poetologie im Widerspiel von theoretischer Intention und poetischer Praxis› deutlich ans Licht getreten sind.³¹ Liegt das ästhetische Innovationspotential des Realismus aber tatsächlich in einem produktiven Umgang mit seinen Aporien, haben wir es – und das halte ich hier für das Entscheidende – mit einer Epoche zu tun, die vermutlich auch die oben beschriebenen (wenngleich nur scheinbaren) Widersprüche theatraler Argumentationsmodi ertragen und sogar produktiv verarbeiten kann.

Bevor ich nun aber weiter auf die Ziele und den Aufbau dieser Studie eingehe, möchte ich meine Schlussfolgerungen aus dem kursorischen Blick auf Goldschmidts literaturkritische Praxis im folgenden Abschnitt mit dessen Rezeptionsgeschichte kontrastieren, wobei ich zwei Ziele verfolge: Einerseits möchte ich damit die Relevanz meines Vorhabens innerhalb der Forschung aufzeigen, andererseits soll dessen bereits angesprochene methodische und theoretische Ausrichtung in einer eingehenden Lektüre von Georg Brandes' Goldschmidt-Essay, wo es erneut dezidiert um Fragen von ‹Stil› und ‹Wahrheit› geht, verankert werden.

bisher Gesagten geht deutlich hervor, dass Stendhals Methode der psychologischen Beobachtung [die bei Stendhal wie bei allen seinen grossen Nachahmern aller Zeiten wohlverstanden immer eine der ‹zweiten Stufe› ist] schlicht die Übertragung der Theatertechnik auf die Erzählliteratur ist.›; Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Lezioni su Stendhal*. Mit einer Einleitung von Philippe Renard. Palermo: Sellerio 1977, S. 16).

30 Sabine Schneider. ‹Einleitung›. In: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Hg. von ders. und Barbara Hunfeld. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11–24, hier S. 11.

31 Sabine Schneider. *Einleitung*, S. 11f. – Vgl. zu den Aporien des Realismus auch Frederic Jamesons programmatische Studie *The Antinomies of Realism* (London: Verso 2013), der die vorliegende Arbeit v.a. in der Anfangsphase wertvolle Impulse zu verdanken hat. Der Verweis auf Jameson erfolgt hier nicht zuletzt deshalb, weil die *Antinomies of Realism* die Vorstellung eines theatralen Realismus explizit als Desiderat benennen: ‹[...] nor are we taking theatrical practice into account in the present book (so much the worse for it!); and indeed, my suspicion is that later discussions of this term tend to be contaminated by those of the visual arts, and to be influenced either in the direction of rep-resentationality or abstraction (in painting) or that of Hollywood or the experimental in film.› (S. 2f.)

3. Rezeptions- und Forschungsgeschichte

3.1 Ein Autor mit Stil – oder: Georg Brandes und die Folgen

Am Anfang standen Kierkegaard und Andersen, am Ende Georg Brandes. Zwischen den epochalen Riesen der dänischen Literatur behauptete sich ein Schriftsteller, der von ihnen allen bewundert und angefeindet wurde – als Mitstreiter wie als Gegner und immer auf Augenhöhe[:] Meyer Aron Goldschmidt, der seinen Vornamen um des hebräisches Wortes für ‹Licht› willen in ‹Meir› geändert hatte[.]³²

Mit diesen Worten Heinrich Deterings ist bereits viel über Goldschmidts Position innerhalb der dänischen Literaturgeschichte gesagt und während von Kierkegaard auch in dieser Arbeit bereits mehrfach die Rede war,³³ interessiert im Folgenden nunmehr quasi das andere Ende der Reihe: Georg Brandes (1842–1927), um die Jahrhundertwende diskursbestimmender Impulsgeber einer dänischen Literatur der Moderne, «ein Kulturkommissar in Europa» und einer der ‹Entdecker› Nietzsches.³⁴ Auf dessen frühen Goldschmidt-Essay aus dem Jahr 1869 werde ich aus zwei Gründen ausführlicher eingehen; einerseits, weil er als eine der ersten Auseinandersetzungen mit Goldschmidt einer nachgeborenen Generation dessen spätere Rezeption zu weiten Teilen geprägt hat – und dies in durchaus zeittypischer Manier: Während sich Goldschmidt – stark verkürzt gesagt – einen liberalen dänischen Staat noch deshalb herbeisehnte, weil er darin die einzige Chance sah, auch als Jude sämtliche bürgerlichen Rechte und Pflichten zu erlangen, sah Brandes im Liberalismus bereits jenen Heilsbringer, dank dem sich die individuelle religiöse Zugehörigkeit vollends zur Privatsache erklären liess.³⁵ Ob es sich um den ‹Narzissmus der kleinen Differenz› zweier jüdischer Intellektueller oder gar um einen Akt ‹jüdischen Selbsthasses› handelt, wenn sich Brandes – Spross einer säkularisierten jüdischen Familie des Kopenhagener Grossbürgertums – im Essay gegen Goldschmidts angebliches Faible, sein Judentum gegen aussen zu tragen, wandte, oder nicht, ist letztlich hinfällig. Entscheidend ist aber, dass Brandes damit paradoxerweise dafür gesorgt hat, dass Goldschmidt bis heute häufig als Autor allen voran jüdischer Stoffe erinnert wird. Andererseits ist Brandes' Essay für die vorliegende Arbeit deshalb so wichtig, weil sich aus ihm Teile ihrer methodischen und theoretischen Stossrichtungen ergeben, zumal Goldschmidt zwar als inhaltsschwacher, aber gleichsam *stilversessener* Autor dargestellt wird. Brandes' Verdikt ist also gewissermassen der auf Goldschmidt bezogene *missing link* im oben kurz skizzierten und bereits im Denken Lessings wirksamen Konnex aus Theater, Stil und Wahrheit, der das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie leitet.

Ein Blick auf Georg Brandes' Beschäftigung als Rezensent und korrespondierender Intellektueller verdeutlicht, wie eingehend er sich – insbesondere in den Jahren zwischen 1865

32 Detering. *Ein Grauen von alters her*, S. 34.

33 In Bezug auf die Verbindung des anderen «epochalen Riesen», H.C. Andersen, mit M.A. Goldschmidt sei hier vorerst auf eine der vielen Einzeluntersuchungen Kenneth H. Obers verwiesen, vgl. «Kjære Goldschmidt – Venskabeligt H. C. Andersen». In: *Anderseniana* 1988, S. 53–76.

34 Vgl. weiterführend z.B. Klaus Bohnens Vorwort in der deutschen Übersetzung von Brandes' Nietzsche-Essay (Berlin: Berenberg 2004, S. 7–23).

35 Vgl. ausführlicher Jan Schwarz. «‹Serving Up His Grandmother In Spicy Sauce›: Conflicting Views on Jewish Literature in Nineteenth-Century-Denmark». In: *Speaking Jewish – Jewish Speak. Multilingualism in Western Ashkenazic Culture*. Hg. von Shlomo Berger et al. Leuven etc.: Peeters 2003 (Studia Rosenthaliana 36), S. 197–209 bzw. Kenneth H. Ober. «Meir Goldschmidt and the Main Currents in 19th-Century Judaism». In: *Nordisk Judaistik, Scandinavian Jewish Studies* 22.1 (2001), S. 7–44.

und 1880 – mit M.A. Goldschmidt auseinandergesetzt haben muss. Dabei zeigt sich auch, wie stark das Verhältnis ›Kritiker/Schriftsteller‹ zwischen Brandes' bisweilen äusserst wohlwollender Aufnahme der literarischen Produktion Goldschmidts einerseits und einer offenkundigen Aversion gegen dessen Persönlichkeit andererseits oszilliert hat. Entsprechend schwierig war die Beziehung zwischen Kritiker und Schriftsteller, die von Brandes' Seite im bereits angesprochenen Essay von 1869 einen frühen Referenzpunkt fand.³⁶ Dass Goldschmidt als Prosaist durchwegs einem spezifischen «Stil» verpflichtet gewesen sei, hält Brandes darin gleich von Beginn an fest und meint damit

Orden, i hvilken han fremstiller Begivenheder eller Tanker (systematisk eller lunefuldt, springende eller trinvis afmaalt, langsomt forberedende eller pludseligt og improviseret begyndende), og det Tempo, hans Prosa fordrer at læses i (Andante eller Allegro eller Allegro furioso). Den gode Stil er ikke Andet end den kunst at blive læst og forstaaet. (MG, 447)

das Wort, mit dem er Begebenheiten oder Gedanken darstellt (systematisch oder launenhaft, springend oder stufenweise gemessen, langsam vorbereitend oder plötzlich und improvisiert beginnend) und das Tempo, das seine Prosa zu lesen erfordert (Andante oder Allegro oder Allegro furioso). Der gute Stil ist nichts anderes als die Kunst, gelesen und verstanden zu werden.

Ganz im Sinn klassischer Rhetorik ist die Kategorie ›Stil‹ für Brandes ein Darstellungsmodus, der ein klar definiertes Ziel verfolgt, nämlich «at overbevise eller fremstille» («zu überzeugen und darzustellen»; MG, 448). Im Fall von Goldschmidts Frühwerk manifestiere sich Stil in erster Linie an der Nüchternheit seiner Prosa, die nicht zuletzt aus einem «Mangel paa filosofisk Begavelse og Dannelse» («Mangel an philosophischer Begabung und Bildung»; MG, 450) auf alles Gekünstelte und verzichte:

Derfor skriver han simpelt, uden stærke Farver, uden blændende Udmaling for Synet, men med Gave til at fremkalde et Indbegreb af Mellemfølelser som Vemod, Længsel, nydende Livsglæde, med Evne til at udtrykke et Indbegreb af Mellestemninger: Skemt, Spot, drillende Vid og Ironi, med Behændighed til smidigt og let at gøre Overgangen fra Alvor til Spøg og fra Glæde til Smerte. Der er heri noget meget Dansk. (MG, 450)

Deshalb schreibt er schlicht, ohne starke Farben, ohne Blendwerk vor Augen, dafür mit der Gabe, einen Inbegriff unterschiedlicher Gefühle wie Wehmut, Sehnsucht, geniesserische Lebensfreude hervorzurufen, mit der Gabe, einen Inbegriff unterschiedlicher Stimmungen auszudrücken: Scherz, Spott, foppender Witz und Ironie, mit der Gewandtheit, den Übergang von Ernst zu Scherz und von Freude zu Schmerz geschmeidig und leicht zu machen. Hierin liegt etwas sehr Dänisches.

Getreu einem Wort Schillers, wonach sich der wahre «Meister des Stils» dort zeige, wo er nichts sage, nimmt das Moment des Absenten auch in Brandes' Versuch einer Charakterisierung des ›Stil‹-Begriffs eine substantielle Position ein: «Kærnen i Stilen [er netop]: Evnen til at antyde gennem at fortie og til at udtale gennem at antyde.»³⁷ Weil die journalistische Natur der ersten Veröffentlichungen Goldschmidt stets dazu gezwungen habe, dem wachsamen Auge der Zensurbehörde zu entgehen, habe er sich wie kaum ein anderer dänischer Schriftsteller einen solchen Stil zu eigen gemacht. Auch wenn Goldschmidt, so Brandes weiter, seine stilistischen Fähigkeiten mit der Zeit missbraucht habe, hätten sie ihm doch lange dazu gedient, über seine *eigentliche* Schwäche als Schriftsteller hinwegzutäuschen, denn:

36 Georg Brandes. «M. Goldschmidt». In: Ders. *Samlede Skrifter*. 18 Bde. Kopenhagen: Gyldendal (F. Hegel & Søn) 1899–1910, hier Bd. 2, S. 447–458. – Belege künftig unter der Sigle MG im Text.

37 «Genau dies ist der Kern des Stils: Die Fähigkeit, durch Schweigen anzudeuten und durch Andeuten auszusprechen.» (MG, 450).

Som Stilist er Goldschmidt en Benytter. Naar hans Pen begynder at tørste efter Blækket, at hungrer efter Stof, da er der ikke det, han jo kaster for den, Dagsindtryk og verdenshistoriske Ideer, Politik og Æstetik, revolutionære og romantiske, radikale og reaktionære Anskuelse, Oplevet og Digtet, Set og Følt, Iagttaget og Erindret. Der er ikke det, han jo udnytter, naar Pennen attraar Sysselsættelse og Motion. Han har liden fri Fantasi, men megen omformende Indbildningskraft; han iagttager og beskriver, ser og genfremstiller, men med saa stor psykologisk Finsans og med saa meget Liv, at selv den simpleste Foreteelse, opfattet gennem hans farvede Slør, bliver værd at dvæle ved. (MG, 451f.)

Als Stilist ist Goldschmidt ein Benutzer. Wenn seine Feder nach Tinte zu dürsten, nach Stoff zu Hungern beginnt, dann ist da nichts, was er je vor sie werfen würde, Tageseindrücke oder weltgeschichtliche Ideen, Politik und Ästhetik, revolutionäre und romantische, radikale und reaktionäre Anschauungen, erlebt und erdichtet, gesehen und gefühlt, beobachtet und erinnert. Es ist da nichts, was er je ausnützen würde, wenn die Feder nach Beschäftigung und Bewegung verlangt. Er hat wenig freie Phantasie, aber viel umformende Einbildungskraft; er beobachtet und beschreibt, sieht und gibt wieder, aber mit so grossem psychologischem Feingefühl und mit so viel Leben, dass selbst die kleinste Erscheinung, durch seinen farbigen Schleier betrachtet, verweilenswert wird.

Dass Georg Brandes' literaturkritische Wahrnehmung einen normativen Duktus hat, liegt in der Natur der Gattung, und so ist nicht primär der Vorwurf an sich bemerkenswert, Goldschmidt habe am poetischen Schöpfungsprozess gewissermassen nur die Ebene des <Wie>, nicht aber diejenige des <Was> beherrscht und immer nur dann virtuos geschrieben, wenn er auf das ihm Naheliegendste habe zurückgreifen können, nämlich «Købstæders Ejendommeligheder og det jødiske Væsen» («die Eigenheiten der Provinzstädte und das jüdische Wesen»; MG, 452) – und dies auch nur unter der Voraussetzung, dass es sich bei den infrage kommenden Texten um literarische Kleinformen handle: «At skrive et Værk med langt Aandedræt [...] er Goldschmidt umuligt, han mangler til at besjæle en stor Komposition Digterens Aandepust [...]»³⁸ Signifikant an der Kritik ist denn auch vielmehr der Umstand, dass Brandes die problematische Dichotomie von Form und Inhalt überhaupt ins Feld führt, handelt es sich bei diesem in den vergangenen Jahrzehnten bekanntlich vielfach neu- und undefinierten Verhältnis doch, wie ich meine, gerade mit Blick auf spezifische Formen von Weltwahrnehmung um eine Schlüsselkategorie im Umgang mit Goldschmidts Texten.

Eine vorerst letzte Bemerkung zum Goldschmidt-Essay halte ich an dieser Stelle für unerlässlich: Angesichts der Tatsache nämlich, dass insbesondere dessen zweiter Teil, der dem Versuch gewidmet ist, die oben referierten Thesen biographisch zu untermauern, in jüngerer Zeit wiederholt dafür genutzt wurden, um auf Brandes' generelle Bewertung des Jüdischen in der dänischen Literatur aufmerksam zu machen,³⁹ kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass sich das Lob auf die Kurzprosa aus Provinz und Ghetto für Goldschmidt als Minenfeld geradezu erweisen muss. Es missfalle ihm zwar, so die zentrale Passage *in nuce* (vgl. MG, 451ff.), wenn jüdische Autoren (wie den *nota bene* getauften Henrik Hertz) alles daransetzten, dieses biographische Faktum in ihren Texten unkenntlich zu machen, indem sie penibel auf jüdische Stoffe verzichteten. Mit dem vielzitierten Diktum der «in scharfer Sauce gekochten jüdischen Grossmutter» macht Brandes jedoch ebenso deutlich, was er vom Gegenteil hält:

[J]eg [kan] ikke heller finne det indtagende, at en Forfatter idelig kommer tilbage til, at han er Jøde, dels naar han meddeler sig ligefrem, dels idet han som Digter fremstiller Jøder paa alle Maader, af alle Arter,

38 «Es ist Goldschmidt unmöglich, ein Werk mit langem Atemzug zu schreiben, er ist unfähig, eine grosse Komposition mit dem Hauch des Dichters zu beseelen.» (MG, 452).

39 Vgl. z.B. Tine Bach. *Exodus. Om den hjemløse erfaring i jødisk litteratur*. Hellerup: Spring 2004, S. 177–213.

unge og gamle, forfra og i Profil, med Dialekt og uden Dialekt, og koketterer ligesaa stærkt med denne Særegenheder, som andre frygter for at høre den nævnt. (MG, 453)

Ebenso wenig reizvoll kann ich es finden, wenn ein Schriftsteller unablässig darauf zurückkommt, dass er Jude ist, sowohl wenn er sich offen dazu bekennt, als auch wenn er als Dichter Juden jeder Art und Weise, junge und alte, von vorn oder im Profil, mit und ohne Dialekt darstellt, und mit diesen Besonderheiten, die andere genannt zu werden fürchten, kokettiert.

Wenn Brandes gleichzeitig betont, die Grossmutter solle – was Goldschmidt betrifft – weniger heiss gegessen als gekocht werden, zumal man ihm als Jude ein Interesse an den «Mysterien des Judentums» («Jødedommens Mysterier»; MG, 453) ja kaum absprechen dürfe und er sich in seinen Texten keinerlei Pietätlosigkeiten schuldig mache, dann wohl nur deshalb, weil der wirkliche Stein des Anstosses anderswo zu finden ist. Man ahnt es: Nicht die jüdischen Motive, sondern die Art und Weise ihrer Darstellung machen für Brandes die Schwachstellen in Goldschmidts Werk aus: «[H]an fremstiller bestandig det jødiske Væsen kun med halvvejs frigjort Deltagelse.»⁴⁰ Hier nun scheint sich ein Kern der Brandes'schen Goldschmidt-Kritik zu kondensieren: Im Gegensatz zur französischen Kultur, die Juden in Musik («Mendelssohn, Meyerbeer, Halévy, Rubinstein, – Offenbach») und Literatur («Léon Gozlan, Catulle Mendés») ebenso wie auf der Theaterbühne («Rachel, Sarah Bernhardt»; MG, 454) förmlich in sich habe aufgehen lassen, hätte die Situation in England und Deutschland (und – muss wohl hinzugefügt werden – auch in Skandinavien) dazu geführt, dass sich jüdische Schriftsteller (wie «Mendelssohn, Heine, Börne, Auerbach, Lassalle, Disraeli, Zangwill»; *ibid.*) stets ein spezifisches Gepräge bewahrt hätten: «[D]e eneste vittige Forfattere i den tyske Literatur er, naar Lichtenberg, der var halv Engelskmand, undtages, alle tilhobe Jøder.»⁴¹ Gerade im Theater werde diese eigentümliche Konstellation besonders sichtbar: «Det synes, som om den jødiske Aand let tilegnes af den franske; aldrig latterliggøres f. Eks. Jøder paa det franske Teater; der forekommer ikke én Jøde hos Molière, medens Jøderne er staaede Typer i det nordiske Lystspil.»⁴² Was die englische und die deutsche (bzw. die skandinavische) Literatur betreffe, hätte sich ein jüdischer Hintergrund für Schriftsteller dagegen insofern gewissermassen als Vorteil erwiesen, als sich diese nicht erst von nationalen Paradigmen hätten befreien müssen:

[D]en jødiske Aand staar ved Fødselen allerede frit: den romantiske og anti-romantiske Kultur, Formskønheden og Indholdsværdet, Katolicisme og Protestantisme, klassisk og romantisk Civilisation, Alt er ham [= «den jødisk fødte Skribent»; JH] lige nært og lige fjærnt. [...] Derfor er han fra Fødselen af fjendtligt stillet mod enhver europæisk Indskrænkethed, fribaaren og frifødt baade som videnskabelig Betragter og som digterisk Genfremstiller. (MG, 454)

Der jüdische Geist ist von Geburt an frei: die romantische und die anti-romantische Kultur, Formschönheit und Wert des Inhalts, Katholizismus und Protestantismus, klassische und romantische Zivilisation, alles ist ihm [= dem jüdisch geborenen Schriftsteller»; JH] ebenso nah wie fern. [...] Deshalb ist er von Geburt an jeder europäischen Eingeschränktheit feindlich gesinnt, stolz und freigeboren sowohl als wissenschaftlicher Betrachter, wie auch als dichterischer Darsteller.»

40 «Er stellt das jüdische Wesen beständig mit nur halbwegs unbefangener Anteilnahme dar.» (MG, 453).

41 «Die einzigen witzigen Schriftsteller in der deutschen Literatur waren, wenn man von Lichtenberg, der halber Engländer war, absieht, bislang alle Juden.» (MG, 454).

42 «Es scheint so, als ob sich der jüdische Geist leicht vom französischen aneignen lasse, nie werden z.B. Juden auf dem französischen Theater lächerlich gemacht; kein einziger Jude kommt bei Molière vor, während die Juden stehende Typen im nordischen Lustspiel sind.»

Für Goldschmidt, der seit frühester Jugend mit unterschiedlichen Schattierungen des Judentums in Kontakt gekommen war, habe sich dieses Potential dagegen als wenig segensreich erwiesen, weil es zwar auch ihm ein Dasein als «Udvælger» («Auswähler»; MG, 454) aufgezwungen habe, er sich aber gleichzeitig ausserstande gezeigt hätte, in seinen Texten Wahrheiten nach den Gesetzen einer wie auch immer gearteten, allgemeingültigen Vernunft aufzufassen und darzustellen. Diesem Umstand wiederum sei es geschuldet, dass dem Werk Goldschmidts beständig etwas «Unwahres» anhafte.⁴³ Stilversessenheit und Unwahrheit – könnte man angesichts des bislang Gesagten also schliessen – sind zwei Vorwürfe, die Goldschmidt vorwegzunehmen versuchte, indem er seinen Stil über den Umweg der Aufklärung an theatrale Konstellationen koppelte. Diese Vermutung werde ich zu fundieren versuchen, wenn ich im zweiten Kapitel dieser Arbeit auf die Rezeption des Fragmentenstreits eingehe, wobei sich zeigen wird, in welcher Deutlichkeit Goldschmidt *selbst* Lessing als sein Stilvorbild deklarierte. Davor möchte ich im Folgenden einen kursorischen Blick auf die literaturwissenschaftliche Goldschmidt-Rezeption *post* Brandes werfen.

3.2 Literaturwissenschaftliche Zugänge nach Brandes

An Brandes' Bild von Goldschmidt und seiner «Grossmutter» hat sich, wie bereits mehrfach angedeutet, bis heute wenig verändert, wenn die «Sauce» über die Jahre auch deutlich an Schärfe verloren hat; will heissen, dass der Vorwurf, beständig jüdische Motive aufzuwärmen, sich heute zu so etwas wie einer über die dänischen Landesgrenzen hinaus wirksamen kulturhistorischen Leistung gewandelt und sich Goldschmidt dabei sozusagen zum «guten Juden» gemausert hat, wofür beispielsweise Clemens Räthel im jüngst erschienenen Handbuch über *Antisemitism in the North. History and State of Research* mit Blick auf *En Jøde* plädierte: «Goldschmidt delivers the first realistic depiction of Jews in European literature.»⁴⁴ Hier ist durchaus keine Polemik intendiert, kann Räthel mit seinem Befund doch mehr oder weniger wörtlich auf Vorarbeiten u.a. Stefanie von Schnurbeins zurückgreifen, die sehr deutlich machen, dass die Vorstellung von Goldschmidts «jüdischer Literatur» jüngst eine wertvolle Differenzierung erhalten hat, wenngleich es im Gegenzug etwas bedauerlich ist, dass ausgerechnet in Räthels Dissertation über jüdische Figuren auf den skandinavischen Bühnen gerade dessen Dramatik fast weitgehend unbeachtet blieb.⁴⁵

Demgegenüber waren die beiden grossen Übersichtsdarstellungen Hans Kyrres und Mogens Brøndsteds von 1919 bzw. 1965 noch den mehr oder weniger umgekehrten Weg gegangen, indem sie nicht auf die Texte, sondern die Biographie ihres Autors fokussierten und dessen Wirken als Jude in einer lutherisch geprägten Mehrheitsgesellschaft zu begreifen versuchten.⁴⁶ Allerdings darf hier nicht verschwiegen werden, dass Brøndsted seiner Biographie zwei Jahre später eine breitangelegte Studie über Goldschmidts Werk folgen liess, die

43 «For ham er Sandheden ikke det fornuftigt Klare. [...] Heraf det Usande hos Goldschmidt.» («Für ihn ist Wahrheit nicht das vernünftig Klare. Daher rührt das Unwahre bei Goldschmidt.»; MG, 455).

44 Clemens Räthel. «Beyond Shylock. Depictions of Jews in Scandinavian Theatre and Literature». In: *Antisemitism in the North. History and State of Research*. Hg. von Jonathan Adams und Cordelia Heß. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (Religious Minorities in the North 1), S. 107–123, hier S. 117.

45 Vgl. Clemens Räthel. *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.

46 Vgl. Hans Kyrre. *M. Goldschmidt*. 2 Bde. Kopenhagen: Hagerup 1919 bzw. Brøndsted. *Meir Goldschmidt*.

nicht zuletzt aufgrund ihrer literaturhistorischen Dichte bis heute wertvoll ist.⁴⁷ Dasselbe gilt für seine posthum erschienene Anthologie,⁴⁸ die erstmals nicht nur die Prominenz der titelgebenden jüdischen Elemente innerhalb der dänischen Literatur verdeutlichte, sondern auch, wie stiefmütterlich diese bis dahin von der Forschung behandelt wurden. In eine ähnliche Richtung hatte bereits Tine Bachs drei Jahre zuvor publizierte Dissertation *Exodus. Om den hjemløse erfaring i jødisk litteratur* gezielt, welche die ‚jüdische‘ (Auto-)biographie am Beispiel M.A. Goldschmidts, Georg Brandes‘ und Henri Nathansens allerdings als Lektürekategorie zu vereinnahmen versuchte, und sich dabei methodische Schwierigkeiten einhandelte, auf die ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels genauer eingehen werde.

Bis zur Jahrtausendwende waren die meisten Beiträge zum Werk Goldschmidts – grob gesagt – entweder singuläre Erscheinungen v.a. aus Dänemark oder gingen auf das Konto des in dieser Hinsicht beinahe unermüdlichen Kenneth H. Obers zurück.⁴⁹ Mit einer kurzen monographischen Übersichtsdarstellung und später mit einer ganzen Reihe von einzelnen, äußerst kenntnis- und materialreichen Aufsätzen, die zwar mehrheitlich ebenfalls literaturhistorisch interessiert waren, gelang es Ober, das Bild von Goldschmidt als jüdischem zugunsten eines internationalen, polyglotten und in weiten Teilen Europas vernetzten Schriftstellers zu korrigieren. Damit einher ging eine Neubewertung der entsprechenden Texte, die zwar auch am jüdischen Anteil des Werks interessiert war, Goldschmidt aber nunmehr als ästhetischen Innovator präsentierte – namentlich als eine der massgebenden Gründungsinstanzen der Ghettoerzählung.⁵⁰

Während auch nach dem Jahr 2000 noch gelegentlich versucht wurde, Goldschmidts Werk als Praxis der Identitätsbildung zu lesen,⁵¹ markierte das Millennium doch grösstenteils eine Zäsur, die das Gesicht der Forschung entscheidend veränderte. Massgeblichen Anteil daran hatte u.a. Wolfgang Behschnitt, der mit zwei Arbeiten erstmals (raum-)theoretische Fragen an Goldschmidts Texte richtete und damit auch für diese Studie wertvolle Vorarbeit leistete (vgl. Anm. 1, S. 94). Ferner versuchte Elisabeth Oxfeldt, die hier ebenso bereits angesprochene *Alad(d)in*-Rezeption aus *En Jøde* sowie Goldschmidts Beschreibungen der Pariser Weltausstellung von 1867 in einem Spannungsfeld aus Orientalismus, *nation building* und den urbanen Imaginationen der peripheren skandinavischen Literaturen des 19. Jahrhunderts zu

47 Vgl. Mogens Brøndsted. *Goldschmidts Fortællekunst*. Kopenhagen: Gyldendal 1967.

48 Vgl. *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur*. Hg. von Mogens Brøndsted. Redaktion von Maria Davidsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2007 (University of Southern Denmark studies in Scandinavian language and literature 78).

49 Auf viele der dänischen Beiträge aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werde ich im Kapitel zu Goldschmidts grossangelegtem Romanprojekt *Hjemløs* eingehen (vgl. S. 53.), auf die Aufsätze und die Monographie Kenneth H. Obers werde ich ebenfalls verschiedentlich in den einzelnen Analysekapiteln sowie in der «Übersicht über M.A. Goldschmidts Primärschriften in Übersetzung» verweisen (vgl. den Anhang dieser Arbeit, S. 187).

50 Vgl. Kenneth H. Ober. «Meir Goldschmidt og den tysk-jødiske ghetto-fortælling». In: *Rambam. Tidsskrift for jødisk kultur og forskning* 31.1 (1991), S. 82–93 bzw. ausführlicher in der Monographie *Die Ghettogeschichte. Entstehung und Entwicklung einer Gattung*. Aus dem Engl. übers. und hg. von Helmut Berthold und Jürgen Stenzel unter Mitarb. von Lore Schönberg. Göttingen: Wallstein / Wolfenbüttel: Lessing-Akademie 2001 (Kleine Schriften zur Aufklärung 11), S. 29–37.

51 Vgl. z.B. Lisa A. Rainwater van Suntum. «Creating Jewish Identity through Storytelling. The Tragedy of Jacob Bendixen.» In: *Scandinavian Studies* 73.3 (2001), S. 375–398 bzw. Schwarz. *Serving Up His Grandmother In Spicy Sauce*.

verorten.⁵² Den zweifellos radikalsten Paradigmenwechsel wagte in jüngster Zeit aber David Gantt Gurley mit seiner Dissertation *Meir Aaron Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*.⁵³ Was sich auf den ersten Blick wie die gradlinige Fortführung der Forschungstradition anhört, ist faktisch aber eine grundlegende ästhetische Neudefinition von Goldschmidts Werk, die bewusst davon Abstand nimmt, dieses in Beziehung zu nationalen Paradigmen zu setzen. Im Gegenzug versuchte Gantt Gurley den jüdischen Hintergrund Goldschmidts insofern ernst zu nehmen, als er an ausgewählten Texten aufzeigen konnte, wie sehr sich diese *narratio* trotz ihres säkularen Umfelds auf den Tanach und die rabbinischen Traditionen – namentlich auf Talmud und Midrasch – zurückführen lassen. Spannend an diesem Zugang ist, dass Gantt Gurley damit zusätzlich Goldschmidts Modernitätsanspruch unterstreichen konnte, indem er einen Erzählmodus bereits für das Dänemark des 19. Jahrhunderts beschrieb, der später die Literatur der Moderne, wie insbesondere das Beispiel Kafkas zeigt, maßgeblich prägen sollte.

Auf solche poetologischen Dimensionen hat Klaus Müller-Wille bereits vor Gantt Gurley in einem nicht weniger bemerkenswerten Artikel verwiesen,⁵⁴ sich dabei aber stärker auf Goldschmidts dänisches Umfeld konzentriert. So gelang es Müller-Wille, die Erzählung *Avrohmche Nattergal* als poetologische Antwort auf Henrik Hertz' *Svend Dyrings Huus* (1837; Svend Dyrings Haus) – ein weiteres, diesmal christliches Nationaldrama – ebenso wie Brandes' zuvor eingehend diskutierten Essay zu lesen und aufzuzeigen, wie Goldschmidt dem insbesondere für die dänische Nationalromantik konstitutiven und nicht selten antisemitisch geprägten «Kult des mündlichen Wortes» eine komplexe Medien- und Schrifttheorie entgegensetzte, die sich mit den Assimilierungsbestrebungen Hertz' und den Anfeindungen N.F.S. Grundvigs (vgl. S. 71f. in dieser Arbeit) poetologisch auseinandersetzte.

Erfreulicher- und konsequenterweise wurde dieser Beitrag in einem jüngst von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein herausgegebenen Sammelband zum Thema *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur* neu aufgelegt,⁵⁵ der neben einem guten Überblick über die (deutschsprachige) Goldschmidt-Forschung der ersten beiden Dekaden des 21. Jahrhunderts allen voran eine kritische Auseinandersetzung mit einer eigenen «Fehldiagnose» bietet. Zu lange habe man selbst – so Herausgeberin und Herausgeber – am dänischen Narrativ einer jahrzehntelangen sozialen Homogenität festgehalten, und die Texte jüdischer Autorinnen und Autoren dementsprechend primär für Symptome der Auseinandersetzung Marginalisierter mit deren Mehrheitsgesellschaft gehalten. Die Konfrontation mit dieser inzwischen revidierten Position erweist sich als ungemein produktiv, präsentiert der Band neben demjenigen Müller-Willes auch Beiträge von Florian Brandenburg (vgl. Anm. 6, S. 3) und Stefanie von Schnurbein, die Goldschmidts Werk unter poetologischen

52 Vgl. Elisabeth Oxfeldt. *Nordic orientalism. Paris and the cosmopolitan imagination 1800–1900*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2005, S. 58–66 bzw. 118–125.

53 Vgl. David Gantt Gurley. *Meir Aaron Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*. Syracuse: Syracuse University Press 2016 (Judaic Traditions in Literatur, Music and, Art).

54 Vgl. Klaus Müller-Wille. «Buchstabentheater. Zum Konzept einer modernen jüdischen Poetik in Meir Aron Goldschmidts *Avrohmche Nattergal* (1871)». In: *Orbis Litterarum* 68.5 (2013), S. 411–441 (bzw. neu aufgelegt in: *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Hg. von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2020 [Berliner Beiträge zur Skandinavistik 27], S. 159–188).

55 Vgl. Anm. 54.

(nämlich mit Blick auf ein spezifisch jüdisches Sprechen) bzw. gendertheoretischen Gesichtspunkten nochmals neu akzentuieren.⁵⁶

Die Grundlage der zuvor referierten Forschungs- und Rezeptionsgeschichte Goldschmidts wird mir im folgenden Abschnitt dienen, die Hauptziele dieser Arbeit herzuleiten. Davor sei hier abschliessend noch darauf verwiesen, dass ich auf die – nicht selten fragmentarische Editions- und Auflagenlage der Schriften Goldschmidts – hauptsächlich in den entsprechenden Analysekapiteln eingehen werde. Als Faustregel gilt für diese Studie, dass als Textgrundlage die kommentierten Ausgaben aus der Reihe «Danske klassikere» dienen, sofern Goldschmidts Schriften darin Eingang gefunden haben. Ist dies (häufig genug) nicht der Fall, beziehe ich mich entweder auf die eine der beiden Gesamtausgaben – wobei «Gesamtausgabe» hier als nur sehr unzureichender Näherungsbegriff zu verstehen ist –, nämlich die sogenannte *Folkeudgave* (Volksausgabe),⁵⁷ oder für den Fall, dass die einschlägigen Text darin nicht eingegangen sind (wie etwa die Dramen), auf deren Erstausgaben.

56 Vgl. Stefanie von Schnurbein. «Kampf um Subjektivität. Nation, Religion und Geschlecht in zwei dänischen Romanen um 1850». In: *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Hg. von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2020 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 27), S. 215–234 bzw. «Writing from the margins. New voices in literature, social critique and the novel around 1850». *Ibid.*, S. 235–258.

57 Vgl. *M. Goldschmidt i Folkeudgave*. Auswahl und Textrevision von Julius Salomon. 8 Bde. Kopenhagen: Gyldendal 1908–1910.

4. Ziel und Aufbau dieser Arbeit

4.1 Die drei Hauptziele im Überblick

Ein Zwischenfazit zum bislang Gesagten gibt mir die Möglichkeit, nachfolgend die drei Hauptziele der vorliegenden Studie herzuleiten und zusammenzufassen. (1) Zum einen hat der Blick auf die Forschungsgeschichte deutlich gemacht, dass ein dezidiert textimmanenter Zugang, der sich von der Autorbiographie und der vielfach darin begründeten literaturhistorischen Verortung Goldschmidts weitgehend zu lösen versucht, bis auf wenige Ausnahmen ein Desiderat geblieben ist. Das ist umso auffälliger, als mit Brandes' Vorstellung eines spezifischen Stils seit langem eine Beobachtung im Raum steht, die sogar mitten auf sprachliche, rhetorische bzw. poetische Konstellationen im Werk verweisen würde, ohne dass die Forschung – auch hier wieder von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen – dieser jemals ernsthaft nachgegangen wäre. Zum anderen plädiert meine kursorische Lektüre der Doppelkritik an Hauch und Gyllembourg für eine bemerkenswerte philosophische und poetologische Dichte, aus der sich das primäre Ziel dieser Arbeit motiviert, Goldschmidt erstmals als ebenso dänischen wie internationalen Autor ernst zu nehmen, um ihn dadurch gleichsam von seiner Vertreterrolle einer jüdischen Literatur zu emanzipieren. Zugleich soll damit erstmals der Versuch unternommen werden, innerhalb einer einzelnen Studie der gesamten Breite von Goldschmidts Werk gerecht zu werden, zumal der forschungshistorische Abriss – wenn auch nur implizit – hervorgehoben hat, dass mit Dramatik und Journalistik in der Regel zwei Werksegmente auf geradezu eklatante Art und Weise vernachlässigt (um nicht zu sagen: ignoriert) werden, selbst wenn sie erstens mengenmässig nur schwer zu übersehen sind und zweitens hinlänglich bekannt ist, dass insbesondere das journalistische Werk nicht selten als Experimentierfeld für Romane und Erzählungen gedient hat.

(2) Den solchermaßen in Aussicht gestellten neuen Zugang verspricht sich diese Arbeit durch meine These, dass theatrale Denk- und Darstellungsmodelle wie das obige Beispiel aus *Corsaren* einerseits über Goldschmidts gesamtes Werk immer wieder prominent platziert sind und dass sich diese andererseits – wie ebenfalls zuvor gezeigt – für einen Zugriff über aktuelle Theoriedebatten, in deren Zentrum Phänomene der Performativität und Theatralität stehen, geradezu anbieten. Das zweite Hauptziel dieser Arbeit besteht also – mit anderen Worten darin – das gesamte Werk Goldschmidts unter performativen bzw. theatralen Gesichtspunkten zu lesen.

(3) Das damit verbundene Postulat der Aktualität Goldschmidts soll darüber hinaus durch die Anschlussfähigkeit an eine weitere, weit über die Grenzen der skandinavistischen Literaturwissenschaft hinausreichende Debatte – nämlich eine Neuakzentuierung der Poetik des bürgerlichen Realismus – unterstrichen werden. Das dritte Hauptziel dieser Arbeit besteht also – anders gesagt – darin, am Beispiel Goldschmidts aufzuzeigen, wie das Theater in der Zeit um 1850 zwar im Feld der Dramatik zugunsten epischer Gattungen – mindestens was die deutsche und skandinavische Literatur betrifft – rapid an Bedeutung verloren hat, als Darstellungsmodell aber mühelos darin aufging. Solchermaßen wird Goldschmidt im Folgenden zwar als ästhetischer Innovator präsentiert, dessen Modernität sich historisch betrachtete aber gleichwohl «rückwärtsgewandt», nämlich unter Rekurs auf die Aufklärung, legitimiert.

4.2 Aufbau

Das doppelte Ziel der literaturwissenschaftlichen Neubewertung von M.A. Goldschmidts Werk im Sinn einer «unkonventionellen» methodischen und theoretischen Orientierung einerseits und der Betonung der Dimension und Heterogenität der Texte andererseits widerspiegelt sich insofern im Aufbau dieser Arbeit, als diese versucht, in den drei Analysekapiteln (III, IV und V) jeweils *einem* Themenfeld *eine* Gattung gegenüberzustellen. Dabei handelt es sich gleichsam und ohne dies *a priori* intendiert zu haben um in der Forschung bislang stark unterrepräsentierte Werksegmente. Die entsprechende Zuordnung legitimiert sich dabei weniger durch inhaltliche, als vielmehr durch strukturelle Analogien. So werde ich mich im ersten Analysekapitel mit der Frage beschäftigen, wie im grossangelegten Romanprojekt *Hjemløs* (1853–57; Heimatlos) drei verschiedene Diskurse – Ästhetik, Politik und Liebe – performativ inszeniert werden. Das darauffolgende Kapitel wird sich – grob gesagt – damit auseinandersetzen, wie in Goldschmidts (Reise-)journalistik Räume entstehen und auf welche Weise sich diese an theatralen Wahrnehmungskonstellationen orientieren. Im Zentrum des letzten Kapitels steht mit den bislang nur sehr spärlich beachteten Damentexten Goldschmidts die theoretisch womöglich ebenso naheliegendste wie verfänglichste Konstellation. Die Frage, wie die Theatralität der theatralen Gattung zu bewerten ist, stellt sich insbesondere vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kritik, die Goldschmidts Bühnenstücken den Vorwurf schwerer Aufführbarkeit eingehandelt hat und wird zur Beantworten versucht, auf welche Weise in den beiden Dramen *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* (Der Rabbi und der Ritter) Kommunikation in ihrer Funktionsweise performativ ausgestellt wird.

Eingedenk der Tatsache, dass das Untersuchungskorpus heterogen und das methodische Feld, innerhalb dessen dieses analysiert werden soll, weitverzweigt ist, verzichtet die vorliegende Studie auf ein einführendes Methodenkapitel, das einen für die gesamte Arbeit verbindlichen heuristischen Rahmen vorgibt. Anstelle dessen werden die einzelnen Analysekapitel jeweils mit den für sie relevanten methodischen und theoretischen Ausgangslage eingeleitet. Dem nun folgenden Kapitel fällt dagegen die Aufgabe zu, die grobe methodische und theoretische Ausrichtung in ihrer Vielschichtigkeit historisch zu verankern, während ich vorher noch kurz auf zwei epistemologische Grundvoraussetzungen zu sprechen kommen werde, die für die gesamte Studie Gültigkeit haben: Dabei geht es einerseits um den Umgang mit dem Jüdischen in Goldschmidts Werk resp. um den theoretischen Rahmen, innerhalb dessen dieses als theatral gelesen werden wird.

5. Epistemologischer Vorsatz

5.1 Versuch eines säkularen Goldschmidt

In ihrer Studie über die «Erfahrung der Heimatlosigkeit» dänisch-jüdischer Autoren, die symptomatisch für die oben referierte «Wiederentdeckung» Goldschmidts der frühen Nullerjahre ist, ging Tine Bach dem Wesen der titelgebenden «jüdischen Literatur» nach, indem sie diese relativ offen als Textkorpus beschrieb, der «von einem Juden oder einem, der sich als solcher definiert», verfasst worden sei.⁵⁸ Führen derlei definitorische Bemühungen in literaturwissenschaftlichen Kontexten so oder so oft genug ins Leere und sind allein deshalb nicht weiter beachtenswert, ist der Fall Tine Bachs gleichwohl so problematisch, dass sich ein genauere Blick darauf durchaus lohnt. Erstens trivialisiert Bachs Definition das komplexe Phänomen des «Jüdischseins», das immer begleitet ist von so unterschiedlichen religiösen, sozialen und psychologischen Faktoren – wie Selbst- und Fremdwahrnehmung, Inszenierung, Abkehr und Rückkehr etc. –, zu einem quasi historisch belegbaren Sein oder Nichtsein. Dass eine solche Vereinfachung gerade im Umgang mit literarischen Texten und ihren Autorinnen und Autoren zu kurz greift, ist evident und zeigt sich in der deutschsprachigen Literatur wohl an keinem Beispiel so deutlich wie an jenem Heines. Es wäre einigermassen grotesk, müsste die Literaturwissenschaft über den Verbleib Heines im erlauchten Kreis der jüdischen Literatur entscheiden, obwohl sich dieser im Juni 1825 taufen liess und diesen Akt bekanntlich nicht ohne Ironie als sein «Entre Billet zur Europäischen Kultur» (DHA, 10, S. 313). bezeichnete. Allein der Umstand, dass Heine wohl unbestritten Teil dieser «jüdischen Literatur» ist, während der entsprechende dänische «Problemfall» – Henrik Hertz – just qua seiner Taufe Eintritt in den dänischen Literaturkanon gefunden hat, zeigt, wie sehr v.a. die Literaturgeschichte eigenen, weniger *rationalen*, als vielmehr *nationalen* Logiken folgt.

Darüber hinaus ist insbesondere Bachs zweites Kriterium, das sich als Jüdin oder Jude Definieren, gerade aus jüdischer Sicht schwierig, weil die Halacha, die jüdische Rechtsordnung, ein solches nicht vorsieht. Ihr zufolge ist schlicht Jüdin oder Jude, wer als solche oder solcher über die mütterliche Linie geboren wurde oder zum Judentum konvertiert ist, wobei es sich in der Regel um einen komplizierten Prozess handelt. In diesem Sinn ist Bachs Definition ein von aussen an das Judentum herangetragenenes Konzept, mit denen – wie man leider weiss – nur äusserst schlechte Erfahrungen gemacht wurden. Bei aller Polemik muss ihr zurecht gehalten werden, dass sie sich der Heterogenität der infrage kommenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller durchaus bewusst ist, ohne dass sich das Problem dadurch indes leichter lösen liesse. Denn werden für die Zuordnung zur «jüdischen Literatur» biographische Kriterien geltend gemacht – seien diese nun vereinbar mit den halachischen Regeln oder nicht –, wird damit erstens unfreiwillig argumentiert, wie es die Rassentheoretiker des Faschismus

58 «Jødisk litteratur må være skrevet af en jøde eller en, som definerer sig som sådan. Det betyder dog ikke, at alle jødiske forfattere skriver jødisk litteratur, hvorfor der i [...] jødisk litteratur skal være en forbindelse (konkret eller symbolsk) mellem de riter og ceremonier, der refererer til jøderne som historisk, sproglig, kulturell og/eller social gruppe.» («Jüdische Literatur muss von einem Juden oder einem, der sich als solcher definiert, geschrieben sein. Das bedeutet aber nicht, dass alle jüdischen Schriftsteller jüdischer Literatur schreiben, weil in jüdischer Literatur eine Verbindung [konkret oder symbolisch] zwischen den Riten und Zeremonien bestehen soll, die sich auf die Juden als historische, sprachliche, kulturelle und/oder soziale Gruppe beziehen.»; Bach. *Exodus*, S. 87).

getan haben, während das Konzept zweitens jede Kontur und damit einen grossen Teil seiner Berechtigung verliert, wenn das Problem dadurch zu lösen versucht wird, dass man den einschlägigen Kreis vorsichtshalber scheinbar beliebig erweitert, wie es Andreas B. Kilcher mit der Herausgabe des *Lexikons der deutsch-jüdischen Literatur* getan hat.⁵⁹ Abgesehen davon, dass ein solches Vorgehen – drittens – von einer Literaturwissenschaft, die sich als eine post-moderne versteht, methodisch kaum begründen lässt, kommt hinzu, dass damit über die infrage kommenden Texte selbst ohnehin noch so gut wie nichts gesagt ist.

Freilich hat man sich aus literaturwissenschaftlicher Seite – viertens – nicht nur aus historischen Gründen dazu entschieden, das Feld jüdischer Literatur so breit wie möglich abzustrecken, sondern weil sich auch vermeintlich «innerliterarische» Kategorien wie das vieldiskutierte «Beiwerk des Buches» als verhänglich herausgestellt haben, wie der aufsehenerregende Skandal um Benjamin Wilkomirski alias Bruno Dössekker vor einigen Jahren illustriert hat, dessen *Bruchstücke* in der ersten Auflage ausgerechnet im Jüdischen Verlag bei Suhrkamp publiziert wurden.⁶⁰ Die illokutorische Wirkung eines Paratextes – könnte man mit Genette schliessen – vermag natürlich auch dann in die Irre zu führen, wenn nicht – wie im Fall «Wilkomirski/Dössekker» – mit dem Schicksal Millionen Betroffener gespielt wird.

Für den womöglich gewichtigsten halte ich indes einen fünften und letzten Punkt, nämlich dass die Definitionshoheit des Biographischen gerade im Kontext der dänischen Literatur schlicht den Blick auf äusserst interessante poetologische Konstellationen verstellt: So haben in den letzten Jahren beispielsweise Chaim Vogt-Moykopf und Richard Blättel unabhängig voneinander dafür plädiert, das Jüdische in literarischen Texten generell von den jeweiligen Autobiographien gelöst zu betrachten, wobei sie sich mit unterschiedlichen methodischen Zugängen für spezifische Denkstrukturen interessierten – mit dem Schluss, dass ein solches auch in den Werken nicht-jüdischer Autorinnen und Autoren – namentlich bei Kierkegaard – wirksam sein kann.⁶¹ Ohne diese These nachfolgend weiter verfolgen zu wollen, droht angesichts dieser Ausgangslage und dem – wie sich in dieser Arbeit noch sehr deutlich zeigen wird – starken Einfluss, den Kierkegaards Denken auf Goldschmidts Schreiben ausgeübt hat, eine gewisse Gefahr, jüdisches Denken bei Goldschmidt auf dessen Biographie und nicht auf dessen kultur- und ideengeschichtlichen Hintergrund zu projizieren.

All diese Überlegungen haben letztlich aber dazu geführt, dass die vorliegende Arbeit sich ausdrücklich davon distanziert, Goldschmidt als Teil einer wie auch immer definierten jüdischen Literatur zu lesen. Das bedeutete freilich nicht, die Biographie des Autors zu negieren oder zu ignorieren, heisst aber, dass – im Gegensatz zum Grossteil der Goldschmidt-Forschung – darin nicht der hauptsächliche Begründungszusammenhang zwischen den Texten und ihrer Interpretation gesucht wird.

59 Vgl. zur Kritik an Kilcher Chaim Vogt-Moykopf. *Buchstabenglut. Jüdisches Denken als universelles Konzept in der deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt, New York: Campus 2009, S. 34f.: «Das Judentum wird dadurch atomisiert und bis zur Unkenntlichkeit individualisiert. Wenn die Gemeinsamkeit aller Juden sich darin erschöpft, dass sie nichts Gemeinsames haben, außer dass sie über ihre Unterschiede schreiben, wird der Anspruch, einer jüdischen Literaturgeschichte das Wort zu reden, zur Farce. Mit derselben Berechtigung müsste das Attribut ›deutsch‹ und überhaupt jeder literarische Rahmen in Frage gestellt werden.»

60 Vgl. Hans-Edwin Friedrich. «Gefälschte Erinnerung. Benjamin Wilkomirski: «Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1935–1948»». In: *Literaturskandale*. Hg. von dems. Frankfurt a.M. etc.: 2009, S. 203–216.

61 Vgl. Vogt-Moykopf. *Buchstabenglut*, insb. S. 185–193 bzw. Richard Blättel. *Das Geheimnis der Wiederholung. Sören Kierkegaard passiert jüdisches Denken*. Bielefeld: transcript 2016.

5.2 Das theatrale Dispositiv

Abgesehen von der obigen Vorbemerkung zum Umgang mit dem jüdischen Kontext von Goldschmidts Werk halte ich an dieser Stelle noch eine zweite Vorbemerkung für wichtig. Denn in Anbetracht sowohl der Heterogenität meines Untersuchungskorpus in Bezug auf die Produktions- und Publikationszusammenhänge sowie die Gattungen der entsprechenden Texte, als auch der bewusst gewählten methodischen Pluralität und der im folgenden Kapitel noch zu diskutierenden theoretischen Breite moderner Theatralitäts- und Performativitätskonzepte, die sich allein schon durch deren anhaltende Hochkonjunktur ergibt, scheint es mir unerlässlich, diese Arbeit wenigstens in *einer* theoretischen Globalperspektive zu rahmen. Damit verbindet sich die Hoffnung, über die gesamte Studie hinweg gültige (im Sinn von vergleichbaren) Aussagen treffen zu können, die ihrerseits ein konsistentes Bild der zuvor propagierten Vielschichtigkeit von Goldschmidts theaterrealistischem Denken und Schreiben zu geben vermögen, eben weil sie sich auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen.

Wie bereits im Titel dieser Studie angedeutet, meint das konkret, dass ich in meiner Analyse das Ziel verfolge, theatrale Konstellationen als unterschiedliche Spielformen ein und desselben <Dispositiv> zu betrachten.⁶² Freilich hat auch dieser Begriff in den letzten Jahrzehnten vielseitige Akzentuierungen erlebt,⁶³ auf die ich hier aus pragmatischen Gründen nicht weiter eingehen kann und ich mich anstelle dessen auf eine kurze Begründung beschränke, weshalb ich ihn im Kontext der vorliegenden Arbeit dennoch für produktiv halte und ihm den Vorzug z.B. vor *Theaterdiskursen* geben werde. Bekanntlich eine direkte Übernahme aus dem Französischen, die u.a. mit der deutschen Übersetzung von Foucaults Schriften in Verbindung gebracht wird,⁶⁴ bedeutet <Dispositiv> zunächst einmal allen voran <Anordnung>, aber auch <Anlage>, <Apparatur> oder <Versuchsanordnung> und bietet allein schon aus dieser Optik betrachtet eine geeignete theoretische Schnittstelle zu einem Werk, das sich selbst – wie ich oben am literaturkritischen Beispiel gezeigt habe – ausdrücklich in einen Modus des Experimentierens setzt. Darüber hinaus bietet sich der Dispositivbegriff für Goldschmidts theatrales Schreiben auch deshalb an, weil Foucault damit eine Art Netzwerk vorschwebte, das unterschiedliche Diskurse und soziale Praktiken sowie die daran beteiligten Personen verbindet. Dementsprechend stellt sich diese Arbeit das theatrale als ein Dispositiv vor, das Goldschmidts gesamtes Werk über die Grenzen von Gattungskonventionen, Erzählmodalitäten, Topoi etc. als eine Art strukturelles Netz durchzieht. In diesem Sinn werden bei Goldschmidt – so eine der dieser Arbeit zugrundeliegenden Überzeugungen – u.a. Theaterdiskurse, also Texte, in denen *über* das Theater nachgedacht wird, theatral strukturiert – aber eben nicht nur: Das Theatrale ist vielmehr ein universaler Darstellungsmodus, der auch an Eckpunkten dieses Netzwerks wirksam sein kann, wo es vordergründig nicht um das Theater selbst geht.

62 Damit schliesse ich mich Gerhard Neumann an, der davon ausging, dass sich Theatralität «als inneres Dispositiv anderer [...] [in der Kultur wirksam(er)] Verhaltensweisen» begreifen lasse. (Vgl. ders. «Einleitung». In: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Hg. von dems. et al. Freiburg i.Br.: Rombach 2000 [Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 78], S. 11–32, hier S. 12).

63 Vgl. z.B. Mario Wimmer. «Dispositiv». In: *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Hg. von Ute Frietsch und Jörg Rogge. Bielefeld: transcript 2013 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 15), S. 123–128.

64 Vgl. Wimmer. *Dispositiv*, S. 123.

Vielversprechend ist die theoretische Schnittstelle, die das Dispositiv mit sich bringt, aber auch insofern, als ihr insbesondere in der Folge Foucaults ein Gestus der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung bereits inhärent ist, der sich einerseits mühelos mit den in dieser Arbeit immer wieder auftauchenden systemtheoretischen Betrachtungsweisen zusammendenken lässt. Andererseits eröffnet sich dadurch ein ideales Theorieangebot für ein Werk, dessen journalistische Betrachtung sozialer Realitäten m.E. lange nur partiell, nämlich in Bezug auf sozial marginalisierte Figuren wahrgenommen wurde. Das bedeutet aber nicht, dass mit dem Dispositiv ein Theorieimport einherginge, der sich mit einem stark postmodernen Gepräge nur gewaltsam auf poetische Konstellationen des 19. Jahrhunderts anwenden liesse – im Gegenteil: Mit Giorgio Agambens Lektüre Jean Hyppolites lässt sich der Begriff als spezifischer Beobachtungsmodus ‹von aussen› mit Hegel problemlos in jenem Umfeld des deutschen Idealismus verorten, der auch in der vorliegenden Arbeit bereits eine wichtige Rolle gespielt hat.⁶⁵

Überhaupt halte ich das Dispositiv im Umgang mit Goldschmidts Werk insbesondere als Beobachtungsmodus für hilfreich, nicht nur weil es *a priori* eine Affinität zu Theaterkonstellationen aufweist, sondern weil es bereits konkrete mediale Situationen im Blick hat. Zwar wollte eine der vielleicht wirkungsmächtigsten Spielarten des Begriffs – Félix Guattaris und Gilles Deleuze' Konzept der ‹Wunschmaschine› – das Dispositiv bzw. den Apparat nicht unbedingt als technisches Konkretum verstanden wissen.⁶⁶ Gleichwohl scheint es v.a. in kulturwissenschaftlichen Disziplinen zur Gewohnheit geworden zu sein, das jeweilige Dispositiv an konkrete mediale bzw. technische Erscheinungsformen zu koppeln, ‹um den Möglichkeitsraum der Zeichensetzung in einer Epoche zu beschreiben.›⁶⁷ In dieser Tradition versteht sich auch diese Arbeit, indem sie versucht, bereits beschriebenen, beispielsweise photographischen, kinematographischen oder graphischen Dispositiven ein für das literarische Feld wirksames theatrales Dispositiv zur Seite zu stellen.

Dieser Praxis leistet ein in jüngerer Zeit wiederholt beobachtbares praxeologisches Verständnis des Dispositivs Vorschub.⁶⁸ Auch dessen Produktivität lässt sich für die vorliegende Arbeit zunächst einmal theoriehistorisch herleiten und zwar in einer Art Zirkelbewegung: Ist das Theater als Modell sozialen Handelns nicht nur der Kondensationskern praxeologischer Ansätze wie etwa Erwing Goffmans Rollentheorie, sondern auch – so meine These – Goldschmidts Theaterrealismus, nahm gerade mit der Betonung spezifischer Verkörperungspraktiken in der Kultur jener *performative turn* seinen Ausgang, der wiederum das theoretische Fundament dieser Arbeit umfasst. In diesem Sinn besteht das Ziel dieser Studie also auch in der Analyse eines analogen Theaterdispositivs als Erkenntnis-, Darstellungs- und Beobachtungsmodell und seiner Auswirkungen auf ein episches, journalistisches und dramatisches Werk in Bezug auf medientechnologische, gefühls- und emotionsgeschichtliche, politische sowie Gesichtspunkte einer spezifischen Figuration und Körperlichkeit.

65 Giorgio Agamben. *Was ist ein Dispositiv?* Aus dem Italienisch von Andreas Hiepko. Zürich, Berlin: diaphanes 2008, insb. S. 11ff.

66 Hierfür plädiert z.B. Henning Schmidgen. *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Fink 1997, S. 12ff.

67 Wimmer. *Dispositiv*, S. 126.

68 Vgl. z.B. Christoph Mautz. ‹Disposition und Dispositiv›. In: *Konstruktion und Geltung. Beiträge zu einer postkonstruktivistischen Sozial- und Medientheorie*. Hg. von Joachim Renn et al. Wiesbaden: Springer VS, 161–180, insb. S. 161–163.

II. Historische und theoretische Grundlagen

1. Geschichte (I): Lessing – Baggesen – Kierkegaard – Goldschmidt

1.1 Lessing – Goldschmidt

Bevor ich im zweiten Teil dieses Kapitels näher auf die zuvor skizzierte theoretische Ausrichtung dieser Arbeit eingehen werde, möchte ich nachfolgend in einem ersten Schritt etwas ausführlicher auf eine ihr zugrunde liegende historische Schablone zu sprechen komme, die ich mit Blick auf M.A. Goldschmidts Schreiben für ebenso konstitutiv halte, wie sie ihrerseits das Erkenntnisinteresse meiner eigenen Lektüren maßgeblich steuert. Es handelt sich dabei – wie bereits in der Einleitung erwähnt – um den sogenannten «Fragmentenstreit», den Gotthold Ephraim Lessing in den 1770er Jahren allen voran mit dem Hamburger Hauptpastor Johan Melchior Goeze (1717–1786) austrug. Dass sich Goldschmidt entgegen der von mir postulierten Bedeutung dieser Debatte in seinem Werk m.W. nie explizit dazu (aber sehr wohl zu Lessing selbst) geäußert hat, ändert freilich nichts an der Ausgangslage, legt es aber zumindest nahe, in einem zweiten Schritt die Wege auszuleuchten, die den Fragmentenstreit in den dänischen Realismus des 19. Jahrhunderts transportiert haben.

Was den Fragmentenstreit konkret angeht, so scheint er das Paradox nicht loszuwerden, dass zwar regelmässig seine eminente ideengeschichtliche Bedeutung betont und mit Hans Blumenbergs Diktum illustriert wird, wonach der Stein des Anstosses in der Polemik zwischen Lessing und Goeze – also Hermann Samuel Reimarus' *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes* – als eigentliches «Hauptwerk[...] der deutschen Aufklärung»¹ zu bezeichnen sei. Gleichwohl hat es sich insbesondere die literaturwissenschaftliche Forschung lange zur Angewohnheit gemacht, den Disput auf seine Rolle als Vorgeschichte zum *Nathan* zu reduzieren, ohne dabei notwendigerweise auf die einschlägigen Textpassagen einzugehen.² In der Überzeugung, dass sich Lessings Einfluss auf Goldschmidts Poetik aber nur vor diesem Hintergrund schlüssig nachvollziehen lässt, halte ich eine kursorische Lektüre an dieser Stelle für unerlässlich. Ein möglicher Ausgangspunkt dafür ist eine Anfang 1778 in der zweiten von insgesamt elf publizierten und wohlkalkuliert als «Anti-Goeze» bezeichneten Entgegnungen auf den Hamburger Hauptpastor, von denen *Nathan der Weise* mit einem ebenso gerne zitierten Diktum wie jenem Blumenbergs als «zwölfte Folge» bezeichnet wird, und in der Lessing seinem Opponenten vorhält:

Aber Herr Hauptpastor, das ist mein Stil, und mein Stil ist nicht meine Logik. – Doch ja! Allerdings soll auch meine Logik sein, was mein Stil ist: eine Theaterlogik. So sagen Sie. Aber sagen sie, was sie wollen: die gute Logik ist immer die nemliche, man mag sie anwenden, worauf man will.³

1 Hans Blumenberg. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S. 413.

2 Einer Ausnahme hiervon und ihrem Autor verdankt diese Arbeit entscheidende Impulse, vgl. Daniel Müller Nielaba. «Die Wahrheit des «Glänzes». Zum Streitwert des Stils, am Beispiel von G.E. Lessings *Anti-Goeze* (1778)». In: *Engagement, Debatten, Skandale. Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen*. Hg. von Joanna Jabłkowska und Małgorzata Półtola. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2002, S. 11–21.

3 G.E. Lessing. «2. Anti-Goeze». In: Ders. *Werke und Briefe*. 12 Bde. Hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen et al. Bd. 9: *Werke 1778–1780*. Frankfurt a.M.: DKV 1993, S. 149–154, hier S. 152. – Belege aus dieser Ausgabe künftig unter der Sigle B sowie den entsprechenden Bandnummern im Text.

Lessing dreht damit einen Vorwurf Goezes ins Positive, sich nicht an die Spielregeln einer gelehrten Diskussion gehalten zu haben, sondern sich hinter willkürlichem sprachlichem Blendwerk zu verstecken; ein Vorwurf, den Goeze präventiv bereits vier Monate zuvor an Lessings Adresse zu richten für nötig befunden hatte:

Die Art, wie Herr Leßing streitet, ist sonderbar. Seine Bemühungen gehen nicht dahin, den Verstand seiner Leser durch Gründe zu überzeugen, sondern sich ihrer Phantasie durch allerhand unerwartete Bilder und Anspielungen zu bemächtigen. Er bestimmt daher nichts durch richtige Erklärungen, er führet nie einen einleuchtenden Beweis, sondern er spielt beständig mit Gleichnissen, Instanzen und Antithesen. Er nimmt die Worte in verschiedenen Bedeutungen, und gerade jedesmal in derjenigen, von welcher er sich die meiste Hoffnung macht, daß sie am ersten blöde Augen blenden werde. Er erlaubt sich Sophismen, Equivocen und Fallacien. (B, IX, 119)

Anfangs mag es noch als probates Mittel erschienen sein, den Kontrahenten mit dem Vorwurf mangelnder Sachkenntnis abzutun, für Goeze und die lutherische Orthodoxie indes stand bald viel auf dem Spiel: Als Bibliothekar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel hatte Lessing mit der hauseigenen Zeitschrift *Zur Geschichte der Litteratur* ein Publikationsorgan in der Hand, dessen Zweck es zwar ursprünglich gewesen war, die Bestände einem breiteren Publikum bekannt zu machen, wofür Karl I. denn auch Zensurfreiheit zugesichert hatte. Lessing freilich nutzte diesen Kanal zwischen 1774 und 1778, um Teile von Reimarus' *Apologie* als Fragmente eines Ungenannten zu veröffentlichen und zu kommentieren, wobei er vorgab, es handle sich dabei um Trouvaillen aus der herzoglichen Sammlung.⁴ Der Verfasser dieser Fragmente, der Hamburger Orientalist und Gymnasialprofessor Hermann Samuel Reimarus (1694–1768), über dessen Kinder das Manuskript vermutlich in Lessings Hände gelangt war, hatte zu Lebzeiten eine Veröffentlichung des Werks angesichts der darin enthaltenen deistischen Positionen mit gutem Grund verweigert – bis «sich die Zeiten mehr aufklären» (B, VII, 852) sollten. Die heftigen Reaktionen aus verschiedenen Lagern, die sich in der Folge ebenso gegen die Schrift selbst wie gegen ihren rasch entlarvten Herausgeber und Exegeten richteten, sollten Reimarus posthum durchaus Recht geben.

Im Kern des Fragmentenstreits, in dessen Verlauf sich mit Johan Melchior Goeze, seit 1755 Hauptpastor an der Katharinenkirche und zeitweise Senior des Geistlichen Ministeriums, einer der gewichtigsten Vertreter der Hamburger lutherischen Orthodoxie als Lessings Hauptwidwersacher erweisen sollte, stand – in aller Kürze gesagt – die (wenigstens vordergründig) streng theologische Frage, in welchem Verhältnis die christliche Offenbarung zur Geschichte steht. Goeze war für Lessing – dies hier aber nur als Randbemerkung – kein unbekannter, beide waren bereits einige Jahre zuvor in einer Auseinandersetzung just über Fragen der Sittlichkeit der Schaubühne aneinandergeraten. Damals noch hatte ein stückeschreibender Pastor, Johann Ludwig Schlosser (1738–1815), Goezes Zorn auf sich gezogen, und ihn dazu verleitet, «alle Vorwürfe, die im 18. Jahrhundert von den Theaterfeinden beharrlich vorgebracht wurden [zu erheben]: den Vorwurf der Lüge, den des unsittlichen Lebenswandels der Schauspieler, den des destruktiven Zeitvertriebs und schließlich den der Versuchung.»⁵

4 Zur Entstehungsgeschichte des Fragmentenstreits vgl. z.B. Monika Fick. *Lessing-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. 4., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 372ff.

5 Ernst-Peter Wieckenberg. *Johan Melchior Goeze*. Hamburg: Ellert & Richter 2007, S. 121.

Weshalb nun Lessing im Fragmentenstreit ausgerechnet den Vorwurf der falschen Logik anscheinend so dankend annahm, konnte Daniel Müller Nielaba zeigen, indem er betonte, dass es sich dabei weniger um den Starrsinn eines an die Wand Gedrängten und schon gar nicht um einen «Nebenschauplatz» einer rein theologischen Debatte handelt. Die Polemik zwischen Goeze und Lessing zerfalle nämlich weder in eine rhetorische Metadebatte noch die Frage, wie das Bibelwort historisch zu taxieren sei. Vielmehr seien – aus Lessings Perspektive – beide Aspekte nur zwei Seiten ein und derselben Medaille. Goeze dagegen machte

[m]it der «Art», mit dem «wie» des Streitens [...] etwas zum Gegenstand der Polemik, das seinem Gegner zugleich den willkommenen Anlaß bietet, das Objekt des Streits und das Medium des Streits in Verbindung zu bringen. Womit Lessing sich verteidigt, ist genau dasjenige, wofür er sich verteidigt: Sein «Stil», als die «Art», seine sprachlichen Streitwerke einzusetzen.⁶

Lessings Überblendung von «Objekt» und «Medium» des Streits sei – so Müller Nielaba weiter – eng an Goezes Standpunkt der Orthodoxie gekoppelt, die davon ausgehe, dass es sich bei der biblischen Überlieferung «um die Abschrift der bis dahin durch kein Medium veränderten göttlichen Wahrheit» handle.⁷ Noch vor dem Fragmentenstreit habe Lessing diesem statischen Verständnis der christlichen Offenbarung ein dynamisches entgegeng gehalten, indem er für die Bibel als Text plädierte, «bei dessen Lektüre der Vermittlungscharakter der Schrift, die Medialität (und die Historizität) des Mediums als ein stets Mitgeschriebenes auch immer mitzulesen ist».⁸ Dementsprechend hatte Lessing in *Etwas Vorläufiges der Axiomata II* bereits im März 1778 die (rhetorische) Frage aufgeworfen:

Endlich das feste prophetische Wort! – Woher der Beweis, daß unter dem prophetischen Wort auch alle historischen Worte verstanden werden? – Woher? Die historischen Worte sind das Vehiculum des prophetischen Wortes. Ein Vehiculum aber soll und darf die Kraft der Natur der Arznei nicht haben.⁹

Zwei von Müller Nielabas Schlüssen aus dieser Passage halte ich gerade mit Blick auf Goldschmidts Schreiben für zentral; zum einen, dass Lessing das «prophetische Wort» und das «historische Wort» mit der Metapher vom «Vehiculum» in ein rhetorisches Verhältnis gesetzt habe, die «sprachliche[...] Offenbarung der Wahrheit» demnach also ohne «die *Vehicula* der Topik» schlicht nicht zu haben sei, und zum anderen die politische Dimension von Lessings «produktive[m] Sprachverständnis», zumal sich

[d]as Übertragen und Vermitteln, das Verflüssigen jedes ein für allemal fixierten Standpunktes – einschließlich des eigenen –, all das also, was wir gemeinhin als die (selten genug anzutreffende) Voraussetzung eines überhaupt möglichen Konsenses zwischen Streitenden anzusehen pflegen, [...] durch Lessings Sprechen über Wahrheit als die Wahrheit des Sprechens [erweist]. [...] Goezes Sprachverständnis wird durch Lessings Argumentations-Stil, im Zuge einer diskursiven Abweichung vom Inhaltskriterium also, als konsensuntauglich, ja als die eigentliche Voraussetzung des Dissenses schlechthin erwiesen.¹⁰

Noch pointierter – und insbesondere mit Blick auf H.C. Ørsteds oben referierte Philosophie des Gedankenexperiments bezeichnenderweise aus medienhistorischer Perspektive – hat denselben Gedanken Jahre später vielleicht nur Vilém Flusser erneut formuliert, als er dafür plädierte, «daß jeder Standpunkt, weil er ein Standpunkt ist, falsch ist. [...] Ich bin ganz sicher, daß es die Aufgabe des denkenden Menschen ist, Standpunkte zu akkumulieren, eine

6 Müller Nielaba. *Die Wahrheit des Glanzes*, S. 13.

7 Ibid., S. 12.

8 Ibid.

9 G.E. Lessing. «Axiomata». In: Ders. *Werke und Briefe*. Bd. 9: *Werke 1778–1780*. Frankfurt a.M.: DKV 1993, S. 53–89, hier S. 62.

10 Müller Nielaba. *Die Wahrheit des Glanzes*, S. 13.

Mehrzahl von Standpunkten zu haben.»¹¹ Wenn indes Lessing von Goeze auf den «Stil» der Argumentation angesprochen, diesen selbst als «Theaterlogik» deklarierte, beginnt sich etwas deutlicher abzuzeichnen, worin denn nun der Wert des Theatralen in der diskursiven Auseinandersetzung um die Wahrheit liegen mag, kann es dabei ja auf den ersten Blick nicht bloss um die Rhetorizität von Sprache bzw. um ein «belletristisches» Argumentieren, wie es Peter Pfaff vermutet hat,¹² gehen, wofür die Bühne überdies gewiss kein Exklusivrecht beanspruchen darf. Gleichwohl scheint Lessing die enge Verbindung zwischen Wahrheit und einem spezifisch theatralen – oder eben dramaturgischen – Erkenntnismodus nicht angezweifelt zu haben, wenn er Goeze gegenüber deutlich macht, dass sich Wahrheit nur «in der sprachlichen Bewegung genau jenes ›Ausschweif‹, vermittels dessen [...] er] in der *Hamburgischen Dramaturgie* seine legendär gewordene Aristoteles-Lektüre aus dem vordergründigen Anlaß der Rezension eines [...] Stücks von Weiße wachsen läßt», konstituiert.¹³ Dennoch argumentierte auch Pfaff, der Lessings Replik auf Goezes Vorwurf, er argumentiere in theologischen Fragen im unzulässigen Modus der Theaterlogik, ansonsten für «mager» hält, zunächst einmal rhetorisch. Lessing habe sich «in dieser Verlegenheit» nämlich

einer allbekannten Verquickung von Logik und Poesie [erinnert]. Die Allegorie ist eine Kunstform, in welcher der Begriff bei der Inszenierung der Bilder Regie führt, so daß in der Anordnung der poetischen Elemente das logische Verhältnis der begrifflichen Bestimmungen sinnlich dargestellt wird. Aber so genau erklärt Lessing die Analogie von Begriff und Bild nicht. Er speist Goeze mit einer Allegorie der Allegorie ab: «Der Begriff ist der Mann; das sinnliche Bild des Begriffes ist das Weib; und die Worte sind die Kinder, welche beide hervorbringen».¹⁴

Seinen Versuch, der spezifisch *theatralen* Natur von Lessings Logik zwischen Fragmentenstreit und dem *Nathan* (als dessen ›Fortsetzung‹) beizukommen, läßt Pfaff indes nicht bei dieser nicht minder rhetorisch durchdrungenen Feststellung – die Inszenierungs- und Regiefunktion des Begriffs sind ja ihrerseits ›bloss‹ Metaphern – bewenden, sondern versucht sie vielmehr «in Lessings Gebrauch eines dramaturgischen Mittels: des Anagnorismos» zu verankern.¹⁵ Bekanntlich antwortete Nathan, als ihn Saladin in der Ringparabel mit der berühmt-berüchtigten Frage nach der wahren unter den drei abrahamitischen Religionen in Bedrängnis bringen wollte, mit einem «Geschichtchen». Saladin liess sich dieses gefallen – unter der Bedingung, dass es «gut erzählt» sei. Beide Seiten – das «Geschichtchen» sowohl als das gute Erzählen desselben – nutzt Pfaff in der Folge, um die «historiologische Signifikanz der ästhetischen Form» zu betonen, für die «das Drama [...] exemplarisch die Möglichkeiten der ›Theaterlogik‹ vorzeigt.»¹⁶ Dient als Massstab für gutes Erzählen die aristotelische Poetik, dies Pfaffs Schlussfolgerung stark verkürzt, so läßt sich gerade im Theater anagnostisch hinter jeder *fabula* eine *historia* erkennen, so dass auch Nathans «Geschichtchen» stets in einem doppelten Sinn zu verstehen ist, über den das deutsche Homonym ›Geschichte‹ gelegentlich hinwegzutäuschen droht. Merkwürdig genug, bleibt Pfaff verborgen, dass er sich damit eigentlich die Optik geschärft hätte, um einzusehen, dass Lessings Antwort an

11 Vilém Flusser. *Zwiegespräche. Interviews 1967–1991*. Hg. Klaus Sander. Göttingen: European Photography 1996, S. 108.

12 Peter Pfaff. «Theaterlogik. Zum Begriff einer poetischen Weisheit in Lessings *Nathan der Weise*.» In: *Lessing Yearbook XV* (1995), S. 95–109.

13 Müller Nielaba. *Die Wahrheit des Glanzes*, S. 13.

14 Pfaff. *Theaterlogik*, S. 96.

15 *Ibid.*, S. 99.

16 *Ibid.*, S. 106.

Goeze so «mager» womöglich doch nicht ist. Rekuriert die Theaterlogik nämlich solchermaßen auf eine zeitliche Dimension, dass sie *fabula* und *historia* in ein spezifisches Verhältnis setzt, so mag man sie tatsächlich auf eine theologische Debatte anwenden – sofern dabei freilich die deistische Position gestärkt werden soll, weil sie das Bibelwort dadurch historisch zu taxieren vermag.

Auch Müller Nielaba ist – wie zuvor referiert – weiter gegangen, als die Theaterlogik auf ihre rhetorische Funktion zu reduzieren und zwar in einer Weise, die mir im Zusammenhang meines eigenen Analyseunterfangens noch produktiver als Pfaffs Ansatz erscheint, weil sich so die Anschlussfähigkeit eröffnet, Lessing (und mit ihm Goldschmidt) radikal neu, sprich: durch die Optik der wirkungsmächtigen Performativitätstheorien des 20. Jahrhunderts zu begreifen. Nicht nur liess ja bereits das Destillat von Goezes Standpunkt – «Lessing betreibe *Darstellung*, wo es um *Feststellung* ginge»¹⁷ – an Goldschmidts literaturkritisches Verfahren denken, auf das ich in der Einleitung aufmerksam gemacht habe und das den Modus der (theatralen) Darstellung literarischer Figuren dezidiert einer genretypischen Dialektik von Argumenten vorzieht. Wenn Goeze das (Bibel-)wort «*stehend*, statisch und fix» habe verstanden wissen wollen, während es bei Lessing «in steter Bewegung und ständig wechselnder Bedeutung» verbleibe,¹⁸ ergibt sich für eine medien- und kulturhistorische Perspektive der Theaterlogik allein schon durch den Aspekt der Bewegung ein theoretischer Ansatzpunkt, zumal diese gemeinhin als Grundbedingung von Performativität verstanden wird, weil sie die körperliche Präsenz von Akteuren voraussetzt.¹⁹

Dass Lessing den Körper des Schauspiels aber vermutlich nicht unbedingt im Kopf hatte, als er Goezes Wort der Theaterlogik so frenetisch aufgriff, macht diese theoretisch nur umso produktiver, weil sie verdeutlicht, wie sich ein für das postmoderne Denken konstitutiver Paradigmenwechsel «in der Auffassung dessen, was Theater und Theatralität in der Kultur bedeutet»,²⁰ *de facto* bereits im 18. Jahrhundert abzeichnete. Das Aufbrechen der «Opposition [...] zwischen einer literarischen Kultur von Texten und Monumenten und einer theatralen, der Bewegung des Körpers geschuldeten Kultur des Performativen»²¹ hat Gerhard Neumann noch an Roland Barthes Buch über Sade, Fourier und Loyola aus dem Jahr 1971 bzw. einem Interview darüber festgemacht, in dem dieser den Begriff der «Szenographie» anstelle von «Theatralität» starkzumachen versuchte,

weil er einerseits mit dem Wortfeld der Schrift – *graphie*, *Graphem*, *greffier*, aber auch *Griffel*, *grapheion* [...] – verknüpft sich erweist und zugleich den Gestus einer in-Szene-Setzung in sich enthält; weil er aber andererseits der inszenierenden Instanz im Akt der Darstellung eine größere Bedeutung zumißt als dem Schauspieler, der ja seit dem 17. Jahrhundert das traditionelle französische Theater beherrscht.²²

Genau dieser Bruch aber bzw. Neumanns Erkenntnis daraus, wonach «Theatralität [...] als eine Praxis der Bedeutungsproduktion zu verstehen [ist], die als ein dynamisches Muster der Sprache selbst innewohnt», ist – dies meine These – der Kern von Lessings Theaterlogik,

17 Müller-Nielaba. *Die Wahrheit des Glanzes*, S. 14. – Hervorhebungen JH.

18 Ibid., S. 15f. – Hervorhebung im Original.

19 Vgl. zur Körperlichkeit von Performativität z.B. den äusserst material- und facettenreichen Tagungsband *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Hg. von Erika Fischer-Lichte. Stuttgart: J.B. Metzler 2001 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 22).

20 Gerhard Neumann. *Einleitung*, S. 12.

21 Ibid.

22 Ibid., S. 11f.

die durchwegs darauf abzielt, die «inszenatorischen Antriebs- und Bewegungsmuster»²³ von Sprache erkennbar zu machen. So weit aber braucht man die Theatralität bzw. Performativität Lessingscher Logik theoretisch gar nicht herzuholen; womöglich noch viel näher liegt mit der «Entdeckung» des Performativen, den John L. Austin in den berühmt gewordenen Harvard-Vorlesungen mit dem sprechenden Titel *How to do Things with Words* 1955 just zu einem Zeitpunkt machte, für den Erika Fischer-Lichte später «eine performative Wende in den Künsten lokalisiert[e]»,²⁴ ein anderer – diesmal zunächst sprachphilosophischer – Paradigmenwechsel. Ohne die theoretischen Diskussionen des *performative turn* vorwegnehmen zu wollen, die Austin initiierte und auf die ich später ausführlicher eingehen werde, genügt es, sich an dieser Stelle in Erinnerung zu rufen, weshalb die Vorstellung performativer Sprechakte etwa für Fischer-Lichte so konstitutiv werden sollte. Wie die in diesem Zusammenhang oft angeführten alten Performativa, die bis in die Gegenwart in – im weitesten Sinn – kulturellen Handlungen (nach dem Muster von «Ich taufe dich auf den Namen XY.») vorkommen, zeichne performativen Äusserungen nämlich generell aus, dass sie «selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und [...] wirklichkeitskonstituierend [sind], indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.»²⁵ Genau im Sinn dieser Selbstreferentialität definiert sich Lessings Theaterlogik also über ihre Performativität; dahingehend, dass nicht nur ihre Form – also die Art und Weise, die Argumente hervorzubringen – und ihr Inhalt – sprich: das Argument eines dynamischen Sprachverständnisses selbst – kongruent sind, sondern dass die eine (die Form) das andere (das Argument) vorführt.

Mit diesen Überlegungen habe ich zu zeigen versucht, dass sich Lessings Theaterlogik mühelos in einem weitverzweigten, ebenso schwer durchschaubaren wie seit dem 20. Jahrhundert oft bemühten theoretischen Feld mit den nicht immer einfach voneinander zu unterscheidenden Schlagworten «Theatralität» und «Performativität» verankern lassen. Dieses Feld wiederum halte ich im Umgang mit Goldschmidt für zentral, weshalb ich nach dem nun folgenden Abriss über die dänische Wirkungsgeschichte des Fragmentenstreits im zweiten Abschnitt dieses Kapitels einen systematischeren Blick auf die entsprechenden theoretischen Diskurse vornehmen möchten.

1.2 Lessing – Baggesen – Kierkegaard

Was Lessing im Fragmentenstreit formuliert, ist m.E. nichts anderes als eine universelle Theatralitätstheorie, die in Goldschmidts Werk demgemäss ohne klar ersichtliche historische Relation wirksam werden kann, auch wenn sich diese für sein intellektuelles Umfeld – zunächst als intertextuelle Beziehung – ohne lange Umwege erschliessen lässt. Spätestens bei der Lektüre von Jens Baggesens Reiseschilderungen *Labyrinthen* nämlich, über die im vierten Kapitel dieser Arbeit noch ausführlich die Rede sein wird, muss Goldschmidt auf die Sache «Lessing contra Goeze» aufmerksam geworden sein. Baggesen lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass er äusserst genau verstanden hat, worum es Lessing in der Auseinandersetzung zu tun war, wenn er den Namen eines Hamburger Viertels, in das er auf seiner Reise

23 Ibid., S. 13.

24 Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (es 2373), S. 31.

25 Ibid., S. 32.

kommt, gleich zu Beginn der entsprechenden Schilderung ebenso etymologisch wie rhetorisch herleitet:

SPeersort [sic] vil egentlig sige saa meget som Pladsen ved *Sanct Peters Kirke*, eller Sankt Peters Ort. For Kortheds Skyld (sagde [Matthias; JH] Claudius) begyndte man alt tidlig at skrive *St. Peters Ort*, der snart udartede til *St. Peers Ort*, en Corruption, som Nærheden af Danmark, efter de bedste Etymologers Formening ikke lidet har bidraget til. Da Fordævelsen først var bragt saa vidt, varte det ikke længe før et oekonomisk Genie faldt paa, at tage det lille *t* bort fra det store *S*, hvorover det saaledes – *per syncopen & crasin* – blev *SPeersort*.

SPeersort will eigentlich soviel wie ‹Platz an der St.-Petri-Kirche› oder ‹Sankt-Peters-Ort› besagen. Um der Kürze willen (so [Matthias; JH] Claudius) begann man schon bald *St.-Peters-Ort* zu schreiben, was rasch in *St. Peers-Ort* ausartete, eine Korruption, zu der nach Meinung der besten Etymologen die Nähe Dänemarks nicht wenig beigetragen hat. War die Verderbtheit erst einmal so weit gediehen, dauerte es nicht lange, bis ein ökonomisches Genie darauf verfiel, das kleine ‹t› vom grossen ‹S› zu entfernen, woraus per *syncopen & krasin* – *Speersort* wurde.²⁶

Nun geht es Baggesen aber nicht bloss darum, ökonomischen Klischees oder dem Vorurteil der für deutsche Zungen bzw. Ohren gelegentlich schwer nachvollziehbaren Aussprache des Dänischen das Wort zu reden, sondern den Umgang mit solchen Phänomenen des Sprachwandels in ihrem spezifischen historischen Umfeld darzustellen. Denn gegen diese Korruption der Ortsbezeichnung hat sich selbstredend rasch Widerstand breitgemacht – und zwar von niemand Geringerem als dem «berühmten hamburgischen Papst *Goeze*», der – so Baggesen – «diesen ungöttlichen Umgang mit dem Namen ‹Sankt-Peters-Ort› einmal in einer Predigt auf die Geschichte des Christentums in Hamburg bezogen haben [soll], indem er die *Dreieinigkeit* mit den drei gesonderten Worten verglich, die ursprünglich dazu gehörten[.]»²⁷ Man mag sich – wenigstens aus heutiger Sicht – berechtigterweise fragen, wo genau *Goeze* ein Problem gewittert haben mag, wenn aus ‹Sankt-Peters-Ort› schlicht ‹*SPeersort*› wird. Bei Baggesen hält er dafür eine ebenso umgehende wie verworrene Antwort bereit. Nur den «Hütern der Kirche» sei es demnach zu verdanken, dass sich wenigstens das grosse ‹P› habe retten und damit die eigentliche Bedrängnis, nämlich der Geiz, abwenden lassen. Zu gross sei die Gefahr gewesen, dass ein Geist der Aufklärung – oder wie es bei Baggesens *Goeze* heisst: «irgendein französischer Affe» – auf die Idee verfallen sei, aus lauter Müssiggang, den er mit der Metapher vom «Kopfkissen des Teufels» geisselt, «jene Zeit zu sparen, die bei dem Zug eines grossen ‹P› vergeht, indem er das kleine benutzt[.]»²⁸ Zeit ist bekanntlich Geld und wer schneller zu schreiben versucht, ist rasch verdächtig, «den Tropfen Tinte

26 Jens Baggesen. *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankerig I–II*. Tekststudgivelse, efterskrift og noter ved Henrik Blicher. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Gyldendal 2016 [Danske klassikere], hier Bd. I, S. 130 bzw. deutsch *Das Labyrinth, oder Reise durch Deutschland in die Schweiz 1789*. Übertragen und hg. von Gisela Perlet. München: C.H. Beck 1986 [Bibliothek des 18. Jahrhunderts], hier S. 94). – Zitate fortan unter der Sigle LAB bzw. DL hauptsächlich im Text.

27 «Den berømte hamburgske Pav *Göze* skal engang i en Prædiken have anvendt denne ugudelige Omgang med Navnet *Sanct Peters Ort* paa Christendommens Historie i Hamburg, ved at sammenligne *Treenigheden* med de tre særskilte Ord, som oprindeligt tilhøre det[.]» (LAB, I, 130 bzw. DL, 94). – Hervorhebungen – wie auch in den folgenden Zitaten – im Original.

28 ««Hvad det store *P* angaaer, mine andægtige og dyrekiøbte Tilhørere!» blev han ved, «som tak skee Kirkens Vægtene! endnu er beholdt indtil denne Dag, da frygter jeg, at det ikke vil vare meget længe før een eller anden fransk Abekat (*Le singe*, *Lessing*) vil formaste sig til at ombytte det med et lille; thi Ørkesløshed, Dievelens Hovedpude, kan letteligen forlede en saadan gudsforgaaen Krop til at spare den Tid, der gaar bort med Trækket af et stort *P*, ved at bruge et lille[.]» (LAB, I, 130f. bzw. DL, 94f.).

mehr zu sparen, den die richtige Orthographie erfordert» («den smule Blæk meer, der gaaer med til den rigtige Orthographie»; DL, 95 bzw. LAB, I, 131). Auf wen die Kritik abzielt, macht ein sprachlicher Kniff in einem Klammersatz, der in einer scheinbar harmlosen Übersetzung besteht, nur zu deutlich, heisst der Affe auf Französisch doch «*le singe*» und der wiederum ist aus Hamburger Perspektive unmissverständlich Lessing.

Wenn Goeze schliesslich in Baggesens (aller Wahrscheinlichkeit nach) fingierter Predigt resümieren sollte: «Der Teufel geht um wie ein brüllender Löwe und sucht nicht nur alle anderen Dinge, sondern auch alle großen <P> und alle kleinen <i>, die er verschlingen kann!»,²⁹ wiederlegt er sich dabei jedoch selbst gleich mehrfach: Nicht nur kommt auch *seine* Argumentation nicht ohne die basalen Operationen von Rhetorik und Übersetzung aus, beweist die Anspielung auf die Auseinandersetzung mit dem Arianismus obendrein, dass dieselben Mechanismen, wenn nicht seit jeher, so doch bereits im 4. Nachchristlichen Jahrhundert zur Tagesordnung theologischer Debatten gehörten. Und es kommt noch schlimmer: Wenn sich Baggesens Goeze davor fürchtet, der französische Affe Lessing könnte ihm nebst allen grossen <P> auch noch alle kleinen <i> verdriesslich machen, zählt er sich selbst zu den Parteigängern der Arianer, die nichts mehr fürchten, als dass ihnen das eine Iota abhandkommen und sich das Verhältnis zwischen Gott-Vater und -Sohn durch einen einzigen Buchstaben von <wesensähnlich> zu <wesensgleich> verschieben könnte.³⁰ Dadurch kollabiert die Argumentation von Baggesens Goeze-Figur vollends, denn wer wollte ohne Trinität überhaupt noch an der eigenwilligen Orthographie von <SPeersort> festhalten wollen?

Desungeachtet setzt Goeze seine Predigt in Baggesens *Labyrinth* einstweilen fort, um nicht nur unumwunden zuzugeben, dass auch er «in Gleichnissen sprechen» wolle («jeg skal tale lignelseviis»; DL, 95 bzw. LAB, I, 131), sondern um nun auch explizit auf die Verbindung zwischen dem «abscheulichen jüdisch-türkischen Atheisten» («hin afskyelige jødisk-tyrkiske Atheist»), den eine Fussnote noch dazu und etwas übereifrig als Lessing ausweist, und dem, was er als «*das Greuel der Wolfenbütteler Verwüstung*» («*den Wolfenbüttelske Ødeleggelses Vederstyggelighed*»; *ibid.*) tituliert, hinzuweisen. Darauf genauer einzugehen, erhält er indes keine Gelegenheit mehr, nachdem Baggesen seinem Wortschwall mit einem «usw.» («o. s. v.»; *ibid.*) ein abruptes und unerwartet kleinlautes Ende setzt. In die Bresche springt nun Baggesens Erzähler selbst, der nach allem, was er in seinem Reisebericht durch Goeze bereits sagen liess, seinerseits etwas übereifrig (oder vielleicht eher: reichlich zynisch) gelobt, dem Hamburger Hauptpastor in seinem «teilweise auch theologischen Tagebuch ein geringes Denkmal» («sætte denne berømmelige Mand et ringe Minde i min tildeels ogsaa

29 «Dievelen gaaer omkring, som en brøende Løve, og søger, ikke blot alle de andre Ting, men alle de store P er og alle de smaa i er han kan opsluge!» (LAB, I, 131 bzw. DL, 95).

30 Goezes Angst vor dem buchstabenverschlingenden Aufklärer spielt auf den sog. arianischen Streit an, der hier aus Platzgründen nur in sehr groben Zügen beschrieben werden kann: 325 n.Chr. sah sich Konstantin I. zur Einberufung des Ersten Konzils von Nicäa genötigt, um zwischen den Anhängern des alexandrinischen Presbyters Arius und den Trinitariern zu vermitteln, die in Alexandrien über eine zentrale christologische Frage in Streit geraten waren. Während die Arianer für die Wesensähnlichkeit von Gott-Vater und Gott-Sohn plädierten, gingen die Trinitarier von einer Wesensgleichheit von Gott und Christus (und dem heiligen Geist) aus. Dabei wurde im Wesentlichen über das eine Iota debattiert, in dem sich die griechischen Bezeichnungen für wesensgleich (ὁμοῦσιος [homo-ousios]) und -ähnlich (ὁμοιοῦσιος [homoio-ousios]) voneinander unterscheiden. Das Konzil mündete im Bekenntnis von Nicäa und damit dem Sieg der Trinitarier (vgl. z.B. Jan Rohls. *Gott, Trinität und Geist*. 2 Bde. Tübingen: Mohr Siebeck 2014 (Ideengeschichte des Christentums III/1–2), hier Bd. 1, S. 114ff.).

theologische Dagbog»; DL 96 bzw. LAB, I, 132) setzen zu wollen. Einen ganzen Abend habe er darauf verwendet, um möglichst kenntnisreich «von diesem Wächter Zions ein klares und vollständiges Bild» («at danne mig et fuldstændigt og tydeligt Billede af denne Zions Vægter»; *ibid.*) abgeben zu können. Lange währt es mit der Seriosität aber nicht, wenn kurz darauf auch der Erzähler mit nicht wenig sprachlicher Spitzfindigkeit anmerkt:

Herr Johann Melchior Göze, Ypperstepræst til St. Catharinekirken i Hamburg, var, som man veed, en dødelig Fiende af *Gotthold Ephraim Lessing*, den retskafne *Alberti*, den profane menneskelige Fornuft, o. a. d. Man vil lettelig tilgive ham dette hellige Had, naar man betænker, hvor liden Forstaaelse der til alle Tider har været, eller den Dag i Dag er, imellem Lyset og Mørket. Bibelen siger rigtig nok, at vi skulle elske dem, *vi hade*; hvilket og, som man let seer, vilde være en reen Modsigelse. Hvad hans Stridigheder med *Lessing* angaaer, da har denne hedenske-Jøde-Tyrk i sine jøde-tyrkiske Hednings Skrifter sørget for, at samme bleve udødelige nok[.] (LAB, I, 132)

Herr Johann Melchior Goeze, Oberster Priester an der Sankt-Katharinen-Kirche zu Hamburg, war, wie man weiß, ein Todfeind *Gotthold Ephraim Lessings*, des rechtschaffenen *Alberti*, der profanen menschlichen Vernunft u. dgl. m. Man wird ihm den heiligen Haß unschwer verzeihen, wenn man bedenkt, wie wenig Verständnis es zu allen Zeiten zwischen dem Licht und der Dunkelheit gegeben hat und gibt. Die Bibel sagt zwar, daß wir lieben sollen, die *uns hassen*; doch nirgends wird davon gesprochen, daß wir lieben sollen, die *wir hassen*, welches, wie man unschwer sieht, auch ein reiner Widerspruch wäre. Was seine Streitigkeiten mit Lessing betrifft, so hat dieser heidnische Juden-Türke in seinen juden-türkischen Heiden-Schriften dafür gesorgt, daß dieselben gewiß unsterblich geworden sind[.] (DL, 96)

Dieses letzte Zitat illustriert mit seiner komplexen rhetorischen Komposition auf geradezu mustergültige Weise, dass Baggesen für Goldschmidt weit mehr war als der Typus des «much-travelled Danish writer»,³¹ dessen Nachfolge er und H.C. Andersen im 19. Jahrhundert antreten sollten, oder das politische Vorbild, das sich für die Sache der Juden in Deutschland und Dänemark starkmachte.³² So wenigstens wird die Entwicklungslinie von Baggesen zu Goldschmidt üblicherweise und zweifellos nicht zu Unrecht gezogen, aber damit ist es gewiss noch nicht getan. Vielmehr hat Goldschmidt von Baggesen genau das gelernt, was Henning Fenger bereits für Søren Kierkegaard prognostiziert hat, dass dieser nämlich von allen dänischen Prosawerken des 18. Jahrhunderts just von *Labyrinth* stilistisch am allermeisten gelernt habe.³³

Goldschmidt hat in Baggesen – muss vor dem Hintergrund der vorangegangenen Lektüre hinzugefügt werden – nicht nur ein Stilvorbild, sondern auch einen vehementen Verfechter Lessingscher Theaterlogik gefunden.³⁴ Es überrascht also kaum, dass auch Goldschmidt später eine direkte Linie zwischen Lessing und Kierkegaard zieht, wenn er in der Autobiogra-

31 Vgl. Kenneth H. Ober. *Meir Goldschmidt*. Boston: Twayne 1976 (Twayne's world author series 414), S. 25.

32 Vgl. Mogens Brøndsted. *Meir Goldschmidt*. Kopenhagen: Gyldendal 1965 (Gyldendals uglebøger 123), S. 10 bzw. 18.

33 Vgl. Henning Fenger. *Familjen Heiberg. Peter Andreas Heiberg, Fru Gyllembourg, Johan Ludvig Heiberg og fru Heiberg*. Udgivet af Heiberg-Selskabet. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag 1992, S. 36.

34 An dieser Stelle sei sicherheitshalber angemerkt, dass sich die dänische Rezeptionsgeschichte des Fragmentenstreits keinesfalls auf Baggesens *Labyrinth* beschränkt. Knud Lyne Rahbek etwa ging in der Erzählung *Domhuset* bereits Ende des 18. Jahrhunderts auf die Auseinandersetzung zwischen Lessing und Goeze ein. Allerdings lässt sich zwischen Goldschmidt und Rahbek eine Verbindungslinie kaum in der Deutlichkeit ziehen, wie sie sich für Goldschmidt und Baggesen ergibt. – Den Hinweis auf die Erzählung von Rahbeck verdanke ich Timon von Mentlen und seinem Zürcher Dissertationsprojekt zu «polyphonen Digressionen» in der dänischen Prosa um 1800.

phie *Livs Erindringer og Resultater* (1877; Lebenserinnerungen und Resultate) seinen ersten Berührungspunkt mit dem Autor des *Nathan* fingiert. Goldschmidt berichtet dort von einer denkwürdigen Begegnung zwischen ihm und Israel Levin Anfang der 1840er Jahre. Dass es ausgerechnet Levin ist, der Goldschmidt zu Lessing führen sollte, kommt keineswegs von ungefähr, wird er doch als dessen Privatsekretär bis heute unauflösbar mit Søren Kierkegaard in Verbindung gebracht. Kierkegaard wird über die Figur Levin also gewissermaßen als Mittler zwischen Goldschmidt und Lessing inszeniert – und zwar signifikanterweise im Modus des Dialogs. So echauffiert sich Israel Levin im Gespräch über einen jungen Menschen, den er kurz zuvor getroffen habe und der von sich behauptete, Ästhetiker zu sein, aber freimütig zugegeben habe, noch nie etwas von Lessing gehört zu haben. «Hvad gi'er De mig for en saadan Mand?», fragt Levin den Goldschmidt der Autobiographie:

Han [= Lessing; JH] er dog nok værd at kjende! Først skrev han Kritiker for at fremkalde gode Digterværker, og da det ikke frugtede, gav han sig selv til at skrive dem, f. Ex. Nathan der Weise! Hvad gi'er De mig for en Æsthetiker, der ikke kjender ham?³⁵

«Was geben Sie mir für so einen Mann? Er [= Lessing; JH] ist es doch wert zu kennen! Zuerst schrieb er Kritiken, um gute Dichtung anzuregen, und als das zu nichts führte, machte er sich selbst daran, solche zu verfassen, z.B. Nathan der Weise. Was geben Sie mir für einen Ästhetiker, der Lessing nicht kennt?»

Was Levin allerdings nicht weiss, ist, dass sein Dialogpartner mit Lessings Werk ebenso wenig vertraut ist wie jener junge Ästhetiker; mit dem einzigen Unterschied, dass die Figur Goldschmidt umgehend Besserung gelobt: «[J]eg gik øjeblikkelig hen til Høst og købte Lessings samlede Værker.»³⁶ Dass die Entdeckung nicht folgenlos bleibt, führt die Episode selbst performativ vor und endet in nichts Geringerem als der Entdeckung eines spezifischen Stils, für den sich in Anlehnung an Lessing die Bezeichnung «dramaturgisch» geradezu aufdrängt. «Dramaturgisch» ist dieser Stil nicht nur deshalb, weil er die Wirksamkeit eines Sprachmodells, für das Lessing gegen Hauptpastor Goeze angetreten ist, vorführt, sondern weil sich darin ein Denken manifestiert, das sich in hohem Mass von einem Theatermodell nährt, indem auch scheinbar abstrakte (literarische) Figuren aufgrund ihrer fast schon konkreten Körperlichkeit, ihren Bewegungen und Blickrichtungen greifbar und beobachtbar werden:

Hvad «Nathan der Weise» angaaer, kan jeg ikke sige, at den virkede stærkt paa mig. Jeg vidste, at jeg skulde beundre, beundrede ogsaa, følte mig som i en hellig Lund; men der var noget kjøligt. Skikkelserne bevægede sig med stor Anstand, alle ligesom i hvide Klæder, men forbleve fjernt. Desto mere grebes jeg af «Laokoon» og især af «Dramaturgische Blätter».

Jeg vidste dengang ikke, hvad Stil var, men kom under dens Paavirkning. Jeg følte mig ligesom i Stue sammen med en Mand, der vilde og vidste i stort Omfang, og som, idet han kastede et overlegent, sarkastisk Blik paa mig, førte min Tanke som Herre og samtidig gjorde den fri.³⁷

Was «Nathan der Weise» angeht, kann ich nicht sagen, dass er stark auf mich wirkte. Ich wusste, dass ich bewundern sollte, bewunderte auch, fühlte mich wie in einem heiligen Hain, aber es gab da etwas Kühles. Die Figuren bewegten sich mit grossem Anstand, alle gleichsam in weisser Kleidung, aber blieben doch fern. Desto mehr ergriffen wurde ich vom «Laokoon» und v.a. von den «Dramaturgischen Blättern».

Ich wusste damals nicht, was Stil ist, kam aber unter dessen Einfluss. Ich fühlte mich gleichsam in der Stube mit einem Mann, der in grossem Umfang zeigen wollte, und der meine Gedanken einem Herrn

35 Meir Goldschmidt. *Livs Erindringer og Resultater*. Udgivet med et efterslæt ved Morten Borup. 2 Bde. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1965, hier Bd. 1, S. 155.

36 «Ich begab mich augenblicklich zu Høst [= Kopenhagener Verlagsbuchhandlung; JH] und kaufte Lessings gesammelte Werke.» (ibid.).

37 Goldschmidt. *Livs Erindringer og Resultater*, Bd. 1, S. 155f.

gleich führte, um sie gleichzeitig frei zu machen, indem er mir einen überlegenen, sarkastischen Blick zuwarf.

Mit mehr Nachdruck hat Goldschmidt Kierkegaards Einfluss auf sein Schreiben wohl an kaum einer anderen Stelle deklariert und zwar nicht bloss im Sinn der euphorischen Kritik, wie er sie noch 1843 anlässlich der Publikation von *Enten–Eller* (1843; *Entweder–Oder*) in *Corsaren* veröffentlicht hatte. Ganz ähnlich wie Baggesens Rezeption des Fragmentenstreits führt Goldschmidt hier mit etwas mehr als dreissigjährigem Abstand gleichsam performativ vor, wie genau er sich den ästhetischen Konsequenzen von Kierkegaards Denken bewusst war, ohne dafür notwendigerweise des Umwegs über Israel Levin bedurft zu haben. Wesentlicher ist vielmehr, dass er sich zunächst auf derselben Stufe wie der Ästhetiker in dessen Anekdote sieht, die natürlich nichts anderes als jene Etikette meint, mit der Kierkegaard den Anfangszustand in der *Stadienlehre* bezeichnet hat, die dieser in *Enten–Eller* zu genau jenem Zeitpunkt zu entwickeln beginnt, als die Begegnung zwischen Levin und Goldschmidt stattgefunden haben soll. Goldschmidt inszeniert Kierkegaard in den *Livs Erindringer* – mit anderen Worten – also zu jener Instanz, die ihn zu Lessing und damit nicht nur zu einem Stilbewusstsein, sondern auch zu einer *«ethischeren»* Lebensform führen wird. Denn im Gegensatz zu jenem *«unbeschwerten»* Ästhetiker, von dem Levin erzählt hatte, sucht die Figur Goldschmidt auf ihrem Gang in die Buchhandlung aktiv, der Oberflächlichkeit des Daseins durch Eintritt ins ethische Stadium zu entrinnen, um solchermassen geläutert wieder auf Kierkegaard selbst zu treffen. Wenig später heisst es in der Autobiographie denn auch schlicht: *«Paa den Tid førtes jeg anden Gang sammen med S. Kierkegaard.»*³⁸

1.3 Kierkegaard – Goldschmidt

So unscheinbar diese Bemerkung in den *Livs Erindringer* auf den ersten Blick wirken mag, so eminent ist ihre Bedeutung, hatte Goldschmidt, indem er ein Wiedersehen mit Kierkegaard auf eine Phase der intensiven Lessing-Lektüre folgen lässt und dieses noch dazu in einem performativen Modus darstellt, die direkte Linie zwischen Lessing und Kierkegaard als Verfechter eines Denkens in der Logik des Theaters doch bereits in den 1870er Jahren erkannt. Gut hundert Jahre sollten vergehen, bis Friedrich Dürrenmatt denselben Gedanken in den (ebenfalls) autobiographischen *Stoffen* nochmals formulieren sollte, in denen er auf sein nie vollendetes Promotionsprojekt zurückblickte und dabei festhielt, dass *«Kierkegaard [dramaturgisch] der einzige Nachfolger Lessings [ist], nicht nur weil er die Grenze des tragischen Helden und damit der Tragödie aufzeigt, sondern weil er «dramaturgisch» denkt.»*³⁹ Doch selbst wenn Dürrenmatt diese These bereits Ende der 1940er Jahre, als er seine Dissertation am Philosophischen Seminar der Universität Zürich abzufassen gedachte, entwickelt hatte, war ihm Goldschmidt etliche Jahrzehnte voraus. Natürlich ist die Frage, wer zuerst war, letztlich müssig, viel entscheidender ist, dass wohl beide auf ihre Art

ein ganzes Forschungsfeld vorweggenommen [haben], das sich erst seit den 1980er Jahren etabliert hat. Denn bis in die 1970er Jahre hinein ist Kierkegaard in der Literaturwissenschaft sehr wohl als Impulsgeber für diverse Literaten behandelt worden, seine Schriften selbst aber wurden keiner eingehenden

38 *«Zu dieser Zeit wurde ich zum zweiten Mal mit S. Kierkegaard zusammengeführt.»* (Goldschmidt. *Livs Erindringer og Resultater*, Bd. 1, S. 156). – Hervorhebung im Original.

39 Friedrich Dürrenmatt. *«Das Haus»*. In: Ders. *Turmbau. Stoffe IV–IX*. Zürich: Diogenes 1998, S. 113–187, hier S. 125.

literarischen Analyse unterzogen und dass obwohl [...] Kierkegaard sehr wohl ‹literarisch› oder eben ‹dramaturgisch denkt›.⁴⁰

Ausgelöst habe diesen Paradigmenwechsel – so Müller-Wille weiter – eine durch Gilles Deleuze und Jacques Derrida initiierte Abkehr der namentlich von Heidegger und Sartre geprägten Forschungstradition, die sich für Kierkegaard in erster Linie als Vorläufer der Existenzphilosophie interessiert hat. Demgegenüber betonten Deleuze' und Derridas poststrukturalistische Lesarten, «dass die spezifische Rhetorik, der Stil und vor allem die komplexen narrativen Techniken [...] kein Beiwerk der Philosophie Kierkegaards sind, [...] sondern dass Kierkegaard literarisch philosophiert.»⁴¹ Von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit ist in diesem Zusammenhang, dass insbesondere Deleuze dieses ‹literarische› Philosophieren mit der ‹Idee eines Theatermanns, eines Regisseurs – seiner Zeit voraus› in Analogie bringt.

Gerade in diesem Sinne beginnt mit Kierkegaard und Nietzsche etwas völlig Neues. Sie reflektieren über das Theater nicht in Hegelscher Manier. Sie betreiben nicht länger philosophisches Theater. Sie erfinden in der Philosophie ein unglaubliches Äquivalent zum Theater und begründen damit jenes Theater der Zukunft und gleichzeitig eine neue Philosophie. Man wird einwenden, dass zumindest vom Standpunkt des Theaters nichts dergleichen realisiert wird; weder Kopenhagen um 1840 und der Pfarrersberuf noch Bayreuth mit Wagner stellten günstige Bedingungen dar.⁴²

So sehr Deleuze die Produktivkraft der Kopenhagener Theaterszene um die Jahrhundertmitte unterschätzt – auch dies wird sich im Verlauf dieser Arbeit noch zeigen –, so lässlich ist diese Sünde angesichts des bislang unbeachteten Rezeptionspotentials, das sich durch seine Beobachtung nicht zuletzt in theoretischer Hinsicht eröffnet. Hat das literaturkritische Anfangsbeispiel in aller Deutlichkeit vor Augen geführt, dass auch Goldschmidt das Ziel verfolgt, aus seinem Gegenstand Theater zu machen, sein Schreiben also – mit anderen Worten – einem spezifisch theatralen Stil und einer spezifisch theatrale Rhetorik verpflichtet ist, so naheliegend ist dementsprechend die These, dass Kierkegaard dessen Schreiben nicht nur philosophisch, sondern insbesondere bei der Wahl der poetischen Mittel beeinflusst hat. Um diese und die zuvor aufgestellten Thesen in ihren theoretischen und theoriehistorischen Dimensionen verankern zu können, folgt im nächsten Abschnitt deshalb also der bereits zuvor erwähnte Abriss über die verschiedenen Spielarten moderner Performativitäts- und Theatralitätskonzepte.

40 Klaus Müller-Wille. «Kierkegaard, das Vaudeville und die Posse». In: *Romantik im Norden*. Hg. von Annegret Heitmann et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 207–230, hier S. 207.

41 Ibid.

42 Gilles Deleuze. *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1997, S. 24.

2. Theorie: Theatralität und Performativität

2.1 Theatralität als Umbruchphänomen

Geht es auf den folgenden Seiten nun darum, die beiden Begriffe ‹Theatralität› und ‹Performativität›, die auch in dieser Arbeit bislang mit gewisser Verlegenheit stets in demselben Atemzug genannt wurden, in ihren jeweiligen theoretischen Kontexten zu begreifen, so möchte ich damit zum einen deren unterschiedliche Entwicklungslinien sowie die Schnittpunkte in Erinnerung rufen, auf denen sie sich immer wieder gekreuzt haben. Damit soll gleichsam dem Problem entgegengewirkt werden, dass beide Begriffe spätestens seit den 1960er Jahren in unterschiedlichen geistes- und sozialwissenschaftlichen Zusammenhängen eine regelrechte Phase der Hochkonjunktur erlebt, in dieser Zeit aber fast zwangsläufig an terminologischer Schärfe eingebüsst haben, was sich ebenso am Umstand zeigt, dass ihre Aussagekraft bereits generell infrage gestellt wurde,⁴³ wie daran, dass der Übersichtlichkeit halber bereits Bibliographien über ihre internationale und interdisziplinäre Verwendung notwendig erschienen.⁴⁴ Zum anderen nährt ein bereits flüchtiger Blick auf die rund 100jährige Begriffsgeschichte von Theatralität und Performativität den Verdacht, dass die beiden Konzepte als heuristische Werkzeuge in methodologischen Diskussionen oft gerade dann eingefordert wurden und immer noch werden, wenn sich eine veränderte Laufrichtung kulturhistorischer Entwicklungslinien abzeichnet. Allein aus diesem Grund erscheint es mir vielversprechend, das Werk M.A. Goldschmidts unter performativen bzw. theatralen Gesichtspunkten zu lesen, zumal sich ja – wie ich oben nachzuvollziehen versucht habe – auch dieses gewissermaßen an der Bruchlinie vor dem eigentlichen Bruch, einer Moderne vor dem Modernismus, den Brandes so nachdrücklich gefordert hatte, verorten lässt. Diese symptomatischen kulturhistorischen Umwälzungen wiederum dienen mir nachfolgend als Orientierungshilfen in diesem nicht immer leicht zu durchschauenden theoretischen Feld; dies gleichsam im Wissen, dass dieses zu gross ist, um es auf ein paar wenigen Seiten vollständig überblicken zu können. Ich werde mich deshalb auf jene Konzepte konzentrieren, von denen ich glaube, dass sie einerseits für den deutschsprachigen und skandinavischen Raum die stärkste Wirkung gezeitigt haben und insofern am anschlussfähigsten für aktuelle Methodendiskussionen sind, und andererseits am produktivsten für den Umgang mit dem Werk Goldschmidts erscheinen. Auch dies geschieht im vollen Bewusstsein, nicht minder wichtige Bemühungen um die beiden Begriffe auf diese Weise geradezu sträflich zu vernachlässigen, was sich angesichts von deren Popularität aber kaum verhindern lässt.

Was Theatralität anbelangt, der ich mich hier zuerst zuwenden möchte, besteht ein gewisser Konsens darin, dass eine der frühesten theoretischen Bemühungen um das Konzept sowie dessen Bezeichnung – der Neologismus *teatral'nost* = ‹Theatralität› – auf den russischen Regisseur und Dramatiker Nikolaj Evreinov (1879–1953) zurückgehen.⁴⁵ So gesehen ist

43 So z.B. Andreas Kotte. ‹Theatralität: Ein Begriff sucht seinen Gegenstand›. In: *Forum modernes Theater* 2 (1998), S. 117–133.

44 So z.B., wenn auch bereits selbst in die Jahre gekommen: ‹Theatricality and Performativity: A General Bibliography›. In: *SubStance* 31.2/3 (2002), S. 280–287.

45 Vgl. zu Evreinovs Pionierleistung auf dem Feld der Theatralität z.B. Erika Fischer-Lichte. ‹Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur›. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilo-*

Evreinov bzw. das jüngst wieder erstarkte Interesse an ihm gerade im deutschen Sprachraum heute gleichsam Anfangspunkt wie Indiz für nach wie vor anhaltende theoretische Diskussionen.⁴⁶ Im zweiten Band seiner wirkungsmächtigen Studie *Theater für sich selbst* (1916; *Teatr dlja sebja*) jedenfalls entwickelt Evreinov eine zunächst durchaus zeittypische Zukunftsvision, die dem Medium ‹Theater› einen unaufhaltbaren Bedeutungsverlust durch kinoähnliche audiovisuelle ‹Kunstgesamtwerke› voraussagt, deren immer raffiniertere, maschinell hervorgebrachte Bild- und Geräuschlandschaften bald imstand sein würden, längst nicht nur ein Unterhaltungs-, sondern auch ein Bildungsbedürfnis der Gesellschaft zu befriedigen.⁴⁷ Dass fortan mit dem heimischen ‹Kinetophon› jedermann bequem ein ‹Theater für sich selbst› abspielen könne, verdeutliche zwar, dass etwa das Lesen von Romanen die Halbwertszeit seiner Unterhaltungsfähigkeit bereits überschritten habe, bedeute aber, so eine der zentralen Positionen Evreinovs, keinen blossen ‹Medien-Clash›, der zu einer Neuordnung eines etablierten Systems führte. Vielmehr veranschauliche der Prozess, wie tradierte Wahrnehmungsmodi in neuen medialen Situationen weiterlebten, wie sich am Beispiel der Beziehung von Theater und Theatralität nachvollziehen lasse. Evreinov nennt diese Verhaltensweise ‹Wille zum Theater› und hat damit einen Prozess der fortdauernden Anpassung und Überblendung unterschiedlicher Bildkonstellationen im Blick – der ‹Erfahrungswelt› auf der einen und individuellen ‹Wunschbildern› menschlicher Imagination auf der anderen Seite.⁴⁸ Solchermassen als ‹allgemeinverbindliche[s] Gesetz der schöpferischen Transformation [...] der von uns wahrgenommenen Welt› definiert, hat Theatralität bei Evreinov einen ‹vorästhetischen› Charakter, insofern sie überhaupt erst die Grundlage ästhetischer Prozesse bilde.⁴⁹

Über Evreinov hinaus legen die Theatralitätskonzepte etwa von Helmar Schramm und Martin Huber, was die Vorstellung von Theatralität als Übergangsphänomen betrifft, die Vermutung nahe, dass historische Zäsuren auch dann eine tragende Rolle spielen, wenn der eigentliche Theoriebildungsprozess *post festum* stattfindet.⁵⁰ Schramms Versuch, den spezifisch theatralen Impetus ‹einflußreiche[r] Denkgebäude der europäischen Neuzeit seit dem 16. und 17. Jahrhundert› freizulegen, nährt sich in gleich doppelter Hinsicht von solchen Bruchstellen; einerseits insofern, als in den Zeitraum seiner Untersuchung ‹die Herausbildung eines großen Paradigmenbruchs von Kultur & Wissenschaft [fällt], den man erst aus dem distanzierten Blickwinkel späterer Zeiten in seiner ganzen Tragweite als

sophie und Kulturwissenschaften. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (stw 1575), S. 277–300, insb. S. 294f.

⁴⁶ Vgl. diesbezüglich namentlich die Übersetzung von Evreinovs Schrift *Theater für sich* (hg. von Sylvia Sasse, übers. und komm. von Regine Kühn. Zürich, Berlin: diaphanes 2017 [DENKT KUNST]) sowie die Anthologie ‹*Sturm auf den Winterpalast*› (hg. von Inke Arns et al., übers. von Gianna Frölicher et al. Zürich, Berlin: diaphanes 2017 [DENKT KUNST]).

⁴⁷ Vgl. Harald Xander. ‹Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs›. In: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Hg. von Erika Fischer Lichte et al. Tübingen: Gunter Narr 1994 (Forum modernes Theater 15), S. 111–124, hier S. 111f.

⁴⁸ Vgl. Xander. *Theatralität*, S. 113.

⁴⁹ Vgl. *ibid.*

⁵⁰ Vgl. Helmar Schramm. *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag 1996 (Literaturforschung) bzw. Martin Huber. *Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

«kopernikanische Wende» begreifen konnte.»⁵¹ Andererseits fusst die Untersuchung auf einer rigorosen Bestandsaufnahme von Gegenwartskultur, die sich – «in einem [...] Entwertungsschub von allergrößter Tragweite» begriffen – zu «einer Kultur des Paradoxen [entwickelt hat], deren ambivalentes Erscheinungsbild [...] als umfassende Stilisierung im Rahmen völliger Stillosigkeit [...] [erfahrbar ist]». Da solche Umwälzungen für etablierte Wahrnehmungsformen nicht folgenlos bleiben, spricht Schramm der «traditionellen Zentralperspektive» jede Zugangsmöglichkeit zur Gegenwartskultur *a priori* in Abrede.⁵²

Huber unternimmt dagegen den Versuch, einen anderen ästhetischen Befund – «die Entwicklung der Theatertexte seit den 1780er Jahren hin zu einem Literaturtheater und die damit verbundene Enttheatralisierung der Dramentexte» ebenso wie die entsprechende «Verschiebung der <theatralen> Elemente in die nichtdramatische Literatur» – kulturhistorisch zu spiegeln, indem Texte Goethes und Jean Pauls als Antwort auf radikal veränderte Wahrnehmungs- und Erkenntnismodi gelesen werden, die sich im Zug der Aufklärung herauszukristallisieren begannen.⁵³ Als gattungsunabhängiges Erzählprinzip könne das Theatermodell auf einen «sensualistischen Aufklärungsprozess» deshalb adäquat reagieren, weil in ihm die «Zuschauerposition immer schon» enthalten und «die Beobachtung seiner selbst [mitgedacht ist] – das <Meta>modell sozusagen gleich mitliefert.»⁵⁴

2.2 «Aufführung» als Symptom von Theatralität

Ebenfalls auf eine Veränderung der Alltagsrealität und immer wieder auf Evreinov bezugnehmend reagierte zwischen 1996 und 2002 das DFG-Schwerpunktprogramm «Theatralität», dem eine «Diagnose unserer Gegenwartskultur» zugrunde lag, bei der es sich «um eine Kultur der Inszenierung oder auch um Kultur als Inszenierung [handelt].»⁵⁵ Diese «symbolische Inszenierung» habe etwa um 1900 eingesetzt und umfasse heute jeden sozialen Lebensbereich, also nicht nur Politik, sondern auch Felder wie «Stadtplanung, Architektur und Design», wo «unsere Umwelt als kulissenartige <Environments>, in denen mit wechselnden <Outfits> kostümierte Individuen und Gruppen sich selbst und ihren <Lifestyle> mit Effekt zur Schau stellen», inszeniert werden.⁵⁶ Knapp zwei Jahrzehnte nach diesem Verdikt dürfte unbestritten sein, dass sich seither nicht nur dessen Gültigkeit gesteigert, sondern auch neue – sogenannte «soziale» – Medien daran beteiligt sind. Auch hier ist zwar wieder eine fundamentale Veränderung der Alltagsrealität wirksam, für deren Erklärung sich das Theatermodell als besonders erfolgreich herausgestellt habe, indem es «[k]ulturelle Wirklichkeit [...] als theatrale Wirklichkeit» darstelle.⁵⁷ Gleichwohl will Fischer-Lichte ihre Analyse durchaus als Warnung vor übereiltem Gebrauch von Theatermetaphorik verstanden wissen. Mit dem vielfach bemühten «Bild vom *Theatrum mundi* – oder auch vom *Theatrum vitae humanae*» etwa habe die «Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt» höchstens am Rande etwas zu

51 Vgl. Schramm. *Karneval des Denkens*, S. X.

52 Ibid.

53 Vgl. Huber. *Der Text als Bühne*, S. 10.

54 Ibid., S. 18.

55 Erika Fischer-Lichte. «Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell». In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hg. von ders. et al. Tübingen, Basel: A. Francke 2004 (Theatralität 6), S. 7–26, hier S. 7.

56 Ibid.

57 Ibid., S. 7f.

tun, weil daran nicht Gott, sondern einzelne Individuen oder Gruppen beteiligt seien.⁵⁸ Gleichwohl bringe das Theatermodell einerseits deutlich zum Vorschein, dass «die barocke Unterscheidung zwischen und Sein und Schein hinfällig [...] und] die für unsere Kultur so typische und traditionell fraglos gültige Entgegensetzung der positiv besetzten Begriffe Wahrheit, Wirklichkeit, Authentizität mit den negativ besetzten Schein, Simulation, Simulakrum funktionslos» werde, während es andererseits auf den «Aufführungscharakter [...] der kulturellen Wirklichkeit» fokussiere.⁵⁹ Diesen Bruch wiederum nutzt Fischer-Lichte, um in der Folge auf den damit verbundenen Paradigmenwechsel zu verweisen, dass Kultur zwar zunehmend als Aufführung verstanden worden, deren kulturwissenschaftliche Betrachtungsweise aber noch lange vom traditionellen Modell «Kultur als Text» ausgegangen sei. Die Folgen davon sind bekannt und bestehen, was etwa die disziplinäre Organisation der Kulturwissenschaften besteht, vielleicht am sichtbarsten darin, dass die Theaterwissenschaft, wenngleich sich diese bereits im frühen 20. Jahrhundert zu etablieren begann, «mit dem Argument, Theater sei mehr und anderes als nur der durch Schauspieler aufgeführte Text, [...] einst ihren Austritt aus dem Verbund der Philologien begründet [hat].»⁶⁰ Für Fischer-Lichte wiederum liegt in dieser symptomatischen Dominantenverschiebung nichts anderes als eine definitorische Wirkung dessen, was Theatralität bedeutet:

Der Begriff Theatralität meint in diesem Sinne den Aufführungscharakter kultureller Handlungen – seien dies nun Sprechakte, Verhaltensformen, Interaktionen, Rituale, Zeremonien, Feste, Spiele, politische Veranstaltungen, Sportwettkämpfe oder Aufführungen der Künste. Auch auf Schreibweisen kann der Begriff Anwendung finden, wenn sie, wie Samuel Weber an Texten von Deleuze, Derrida und Lacan gezeigt hat, «wesentlich durch Überlegungen zu ihrer Aufführbarkeit mitgeprägt sind.» Das Innovationspotential der Theatralitätsforschung für die Kulturwissenschaften besteht gerade in dem Insistieren auf dem Aufführungscharakter kultureller Handlungen.⁶¹

Entsprechend konstitutiv ist der Begriff der Aufführung – gemeint als «leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, Emergenz der Erscheinungen und Ereignishaftigkeit» – für Fischer-Lichte.⁶² Er bestimmt ihr zufolge das relationale Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, die sich gegenseitig und damit den Ausgang eines Ereignisses, das demnach einmalig und nicht wiederholbar ist, massgeblich beeinflussen. In dieser Beziehung unterscheidet sich der Aufführungs- deutlich vom Inszenierungsbegriff. Als «intentionaler Prozess» gibt die Inszenierung einen Rahmen vor, innerhalb dessen «ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, was in der Aufführung zu welchem Zeitpunkt an welchem Punkt des Raums erscheinen soll.»⁶³ Die Inszenierung regelt also – mit anderen Worten – auf welche Weise «die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht werden soll.»⁶⁴ Während die Inszenierung den Ausgang der Aufführung mitbestimmt, ist diese wiederum von der Körperlichkeit der daran beteiligten Akteure (und Zuschauer) abhängig, wobei «Körper» – so Fischer-Lichte weiter – in doppeltem Sinn als «phänomenale[r] Leib» und «semiotische[r] Körper» zu verstehen ist und die Akteure

58 Vgl. *ibid.*, S. 7f.

59 *Ibid.*, S. 8f.

60 Neumann. *Einführung*, S. 12.

61 Fischer-Lichte. *Einleitung*, S. 10.

62 *Ibid.*, S. 11.

63 *Ibid.*, S. 14.

64 *Ibid.*, S. 16.

demzufolge «stets in ihrem leiblichen In-der-Welt-Sein [erscheinen], ganz gleich ob es sich nun um Schauspieler, Politiker, Sportler, Schamanen, Priester, Sänger, Tänzer oder ganz «normale» Interaktionspartner handelt.»⁶⁵

2.3 Szenographie: Theatralität als «Bedeutungsmaschine»

In dieser Akzentuierung der Körperlichkeit von Theatralität hebt sich Fischer-Lichte, ohne sich explizit auf ihn zu berufen, vielleicht am deutlichsten von Roland Barthes bereits zuvor kurz angesprochener Position aus den frühen 1970er Jahren ab, die ja gerade in der Priorisierung des Wortfelds der Schrift bestanden hatte. Allerdings wäre es verfehlt, die beiden Positionen in ein Oppositionsverhältnis bringen zu wollen, zumal Barthes selbst – so Gerhard Neumann – wohl eher ein Entweder-oder vorgeschwebt hat, als er den Begriff der Szenographie ins Feld führte: «Diese neue Beleuchtung des Problems der Theatralität, als einer Bindung des inszenatorischen Aktes auch an die Schrift, nicht nur an den Körper des Schauspielers, hat, wie man weiß, Folgen gezeitigt [...]; und zwar in dem Sinn, dass Theatralität v.a. aus literaturwissenschaftlicher Perspektive seither wiederholt als «performativer Gestus aufgefaßt [worden ist], welcher als impliziter Habitus des Denkens, Sprechens, Schreibens und Phantasierens seine Wirkung entfaltet.»⁶⁶ Das Verständnis von Theatralität als «Praxis der Bedeutungsproduktion», welche solchermassen die ««Szene [...] aus dem äußeren Handlungsraum der Bühne in den inneren der Sprache [verlagert]»,⁶⁷ wird auch für die vorliegende Studie nicht folgenlos bleiben.

Als fundamentale Unterscheidungskategorie zwischen den von Erika Fischer-Lichte und Gerhard Neumann (stellvertretend für die Beiträgerinnen und Beiträger des gemeinsam mit Caroline Pross und Gerald Wildgruber herausgegebenen *Szenographien*-Bandes) konzipierten Theatralitätsvorstellungen hat sich zudem der Vorzug entweder der Aufführung oder des inszenatorischen Aktes erwiesen. Während Fischer-Lichte das Augenmerk auf das einmalige Ereignis richtete, das ganz unterschiedliche semiotische Konstellationen ermöglicht, fokussierte Neumann auf die «Sprachproduktion als Zeichentheater» und resümiert, dass Sprache «nicht erst auf Schaubühnen <theatral>, sondern [...], als sie selbst, immer schon theatrales Geschehen [ist] – eine inszenatorische Praxis, der Herstellung von sozialem Sinn[.]»⁶⁸

Auch Hans-Thies Lehmann bezog sich – um die Begriffsgeschichte von <Theatralität> hier einstweilen zum Abschluss zu bringen – auf Roland Barthes, um das Phänomen – wie könnte es anders sein? – nochmals anders, aber so zu akzentuieren, dass es an Neumanns Szenographie-Gedanken ebenso wie an die beabsichtigten Lektüren der vorliegenden Arbeit anschlussfähig ist. Lehmann interessierte sich insbesondere für Barthes Vorstellung vom Theater als einer «Art kybernetischer Maschine» und versuchte Theatralität in deren Folge als Kommunikationsmodell zu verstehen.⁶⁹ Tatsächlich lässt sich seine Übernahme der Barthes'schen Vorstellung des Theaters als «Informationsmaschine» [...], die Bedeutung erzeugt, welche vom Zuschauer in einem kognitiven Akt dechiffriert wird [...],⁷⁰ durchaus mit

65 Ibid., S. 19.

66 Neumann. *Einführung*, S. 12.

67 Ibid., S. 13.

68 Ibid., S. 14.

69 Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 409.

70 Ibid.

Neumanns Szene der Sprache zusammendenken. Hilfreich ist Lehmanns Lesart allen voran deshalb, weil sie das Phänomen um eine räumliche und zeitliche Dimension erweitert – oder wie es in seiner eigenen und eigentümlichen Formulierung heisst: «Indem dagegen das Theater auf (und aus) einem gemeinsamen Zeitraum der Sterblichkeit besteht, formuliert es als performativer Akt die Notwendigkeit, sich mit dem Tod, also mit der Lebendigkeit des Lebens, einzulassen.»⁷¹ Man muss mit dieser psychoanalytischen Thanatos-Wendung freilich nicht mitgehen, um sich der räumlichen und zeitlichen Distanz von Goldschmidts Theaterdispositiven im Folgenden gleichwohl wenigstens bewusst zu sein.

2.4 Performativität: Noch ein Neologismus macht Schule

Während Theatralität also von Beginn an eine Art «konkretes» Phänomen beschreiben sollte, hatte der Begriff der Performativität – wie bereits angetönt – erst den Umweg über Austin und die Sprachphilosophie zu nehmen, bevor er zur kulturtheoretischen Leitkategorie avancieren sollte. Das Label «performativ» wiederum, das diese tiefeschürfende Veränderung fortan begleitete, geht auf einen Neologismus zurück, den Austin auf Umwegen – ursprünglich hatte er an «performatory» gedacht – ins Feld führte, um eine Terminologie zu schaffen für die «revolutionäre Entdeckung [...], daß sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern daß mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden, daß es also außer konstativen auch performative Äußerungen gibt.»⁷² Ursprünglich hatte Austin dabei an die sogenannten alten Performativa gedacht – Verben also wie «taufen», «beleidigen», «verurteilen» etc. –, die sich einem traditionellen sprachphilosophischen Zugang insofern entzogen, als sie sich anders als andere Aussagen nicht mit der Binarität von «wahr/richtig» oder «falsch» taxieren liessen, sondern im Gegenzug neue Tatsachen schufen. Für Fischer-Lichte, die sich immer wieder auf Austin beruft, liegt genau hierin der oben bereits angesprochene «selbstreferentielle» und «wirklichkeitskonstituierende» Charakter von Performativität begründet, zumal solche Äußerungen «nicht nur etwas [sagen], sondern sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen» und dabei zugleich «die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.»⁷³ Bereits mit einer Kultur des Performativen in Blickdistanz, betont Fischer-Lichte die «Gelingensbedingungen», an die auch Austin selbst performative Äußerungen koppelte und die dafür sorgen, dass sich das, was gesagt wird, auch einlöst. So ist etwa für eine Eheschliessung eine von der entsprechenden religiösen Gemeinschaft bzw. von der Staatsmacht legitimierte Person erforderlich. Es braucht also «institutionelle» und «soziale Rahmenbedingungen» – spricht: «eine Gemeinschaft, die durch die jeweils Anwesenden vertreten wird. Sie bedeutet in diesem Sinne die Aufführung eines sozialen Aktes.»⁷⁴

Dass Austin die Dichotomie von Konstativa und Performativa später zugunsten eines Systems lokutionärer, illokutionärer und perlokutionärer Äußerungen aufgab, nutzte Fischer-Lichte unter Rekurs auf Sibylle Krämer und Marco Stahlhut, um ihrerseits aufzuzeigen, wie er solchermassen «den Blick darauf [lenkt], daß es gerade das Performative ist, welches eine

71 Ibid.

72 Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*, S. 31.

73 Ibid., S. 32.

74 Ibid.

Dynamik in Gang setzt, ‹die dazu führt, das dichotomische begriffliche Schema als ganzes zu destabilisieren.›⁷⁵ Dieser Punkt ist für die vorliegende Arbeit zentral, verdeutlicht er einerseits nochmals, wie genau Lessing – ob bewusst oder unbewusst – die Kraft des Performativen, terminologische Traditionen ins Wanken zu bringen, kannte. Andererseits dient er Fischer-Lichte als Ausgangspunkt einer über den deutschen Sprachraum hinaus überaus wirkungsmächtigen ästhetischen Theorie, die das Performative fortan nicht nur über dessen Selbstreferentialität und dessen wirklichkeitskonstituierendes Potential definiert, sondern eben auch über deren ‹Fähigkeit [...] dichotomische Begriffsbildungen zu destabilisieren, ja zum Kollabieren zu bringen.›⁷⁶

Nun besteht Fischer-Lichtes Leistung aber nicht einfach darin, den Performativitätsbegriff aus der Sprachphilosophie auf das Feld der Ästhetik übertragen zu haben, als sich abzeichnete, dass dieser ‹in den neunziger Jahren in Kulturphilosophie und Kulturtheorie eine zweite Karriere› antreten wird,⁷⁷ sondern diesen im Gegenteil nochmals zu schärfen versuchte, wobei sie sich in einem entscheidenden Punkt von Austin und dessen Schülern entfernte. War die Sprechakttheorie noch daran interessiert, die Bedingungen freizulegen, die festlegen, ob und wie sprachliche Äussern gelingen oder scheitern, richtete Fischer-Lichte ihr Augenmerk zunehmend darauf, welche Bedingungen für eine Kultur des Performativen konstitutiv sind, ohne dabei notwendigerweise an Gelingensbedingungen zu denken. Diese Modifizierung indes ging vordergründig auf Kosten einer klaren Trennschärfe zum Theatralitätsbegriff. Denn die von ihr prognostizierte ‹Verlagerung des Fokus von Sprechakten auf körperliche Handlungen› rückte Fischer-Lichte unter Berufung auf Maurice Merleau-Ponty und Judith Butler zufolge auch für Phänomene der Performativität just jenen Akt der Verkörperung in den Vordergrund, den sie etwa zeitgleich als konstitutiv für Theatralität bestimmt hatte.⁷⁸ Fraglos muss man ihr zugutehalten, dass sie sich der Offenheit des Performativitätsbegriffs durchaus bewusst war und diesen in der Folge mit dem vielzitierten Wort vom ‹umbrella term› bezeichnete.⁷⁹ Dass sie den Gordischen Knoten der terminologischen Konturlosigkeit dadurch zu durchschlagen versuchte,⁸⁰ dass sie fortan für Performativität auch noch den Aspekt der Aufführung starkzumachen versuchte, half mit Blick auf eine Abgrenzung zum Theatralitätsbegriff natürlich kaum.

Allerdings muss hier sicherheitshalber gesagt werden, dass Fischer-Lichte durchaus daran interessiert war, das von ihr aufgeworfene terminologische Problem zu lösen, indem sie zunächst die jeweiligen Entwicklungslinien von Performativität bzw. Theatralität nachzuzeichnen versuchte, um zum Schluss zu kommen, dass es sich bei der spätestens ab den 1950er Jahren so omnipräsenten Performativität im Grunde genommen um eine ‹Wiederentdeckung› dessen handle,⁸¹ was Evreinov und die angehenden Theaterwissenschaftler im frühen 20. Jahrhundert als ‹Theatralität› bezeichnet hatten – oder mit anderen Worten:

Während diese Entwicklungen [= ‹eine enorme Theatralisierung anderer Gattungen›] in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts in der Regel unter dem Begriff ‹Theatralität› bzw. ‹Theatralisierung› diskutiert

75 Ibid., S. 33.

76 Ibid., S. 33f.

77 Ibid., S. 36.

78 Ibid., S. 38f.

79 Ibid., S. 41.

80 Ibid., S. 42–57.

81 Fischer-Lichte. *Grenzgänge und Tauschhandel*, S. 294.

wurden, sind mit vergleichbaren Entwicklungen seit den fünfziger/sechziger Jahren die Begriffe Aktion, Performance, Performativität verknüpft.⁸²

Entscheidend ist für Fischer-Lichte letztlich der «grundlegende Unterschied», dass «die historische Theateravantgarde Theater in andere Genres von *cultural performances* transformieren wollte, [... während] die genannten Performance-Künstler [z.B. Marina Abramović; JH] von anderen Genres von *cultural performances* aus[gingen], die sie in eine künstlerische Performance transformierten.»⁸³ Nun habe sich der Theatralitätsbegriff seit Evreinov aber – so Fischer-Lichte weiter – durch die einflussreichen Arbeiten Elizabeth Burns (*Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*), Joachim Fiebachs (*Brechts <Strassenszene>*) oder Helmar Schramms (*Karneval des Denkens*) seit Evreinov stark verändert, so dass er heute von Performativität auch abgesehen vom kulturhistorischen Standpunkt divergiere. Diese Neuakzentuierungen von Theatralität der letzten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts habe einen Begriff geschaffen, der sich aus den vier Konstituenten Inszenierung («spezifischer Modus der Zeichenverwendung»), Korporalität («Faktor der Darstellung bzw. des Materials»), Wahrnehmung («de[r] Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und -perspektive») sowie Aufführung/Performance («ambivalentes Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren») zusammensetze.⁸⁴

Demzufolge seien die beiden Begriffe zwar nicht synonym zu verwenden, sie lassen sich aber aufeinander beziehen, weil Performativität notwendigerweise in Theatralität eingehe. So konzis Fischer-Lichte dieses relationale Verhältnis schlussendlich also darstellt, so wichtig scheint mir im Kontext dieser Arbeit aber dennoch der Aspekt der kulturhistorischen Laufrichtung, die mich im Folgenden dazu bringt, der Theatralität in gewisser Hinsicht einen leichten Vorzug vor Performativität zu geben. Den Theateravantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts gleich ging – wie sich auf den kommenden Seiten mehrfach deutlich zeigen wird – nämlich auch M.A. Goldschmidt von der Diagnose eines defizitären Theaters aus, dessen Funktionsweisen er aber – wie Nikolaj Evreinov, Max Reinhardt u.a. – noch für so tragfähig hielt, dass er sie auf andere ästhetische Felder (in seinem Fall auf andere literarische Gattungen) zu übertragen versuchte. Demgemäß werde ich mich im nachfolgend letzten einführenden Schritt kursorisch mit der Beziehung zwischen Autor und Theater auseinandersetzen, um Goldschmidts theatralen Referenzpunkt etwas genauer historisch konkretisieren zu können.

82 Ibid., S. 296.

83 Ibid.

84 Ibid., S. 299.

3. Geschichte (II): Goldschmidts Theater

Wie einleitend skizziert, hat mein Interesse für Phänomene des Performativen in Goldschmidts Werk seinen institutionellen Referenzpunkt – in unterschiedlichen Schattierungen – im Theater. Nun können Lektüren, wie ich sie im Folgenden anstrebe, im Grunde nur dann fruchtbar sein, wenn sich dieser Referenzpunkt historisch verankern lässt; wenn sich die Analyse also – mit anderen Worten – stets bewusst ist, inwiefern es sich bei Theatralität um einen universellen kulturellen Habitus handelt bzw. inwiefern dieser von den einschlägigen theaterhistorischen Voraussetzungen abhängig ist. Diese Bedingung möchte ich nachfolgend in einem letzten einführenden Schritt einzulösen versuchen, wobei mir zwei Vorbe-merkungen unerlässlich erscheinen: Erstens hat Goldschmidts Werk entscheidende Impulse von der ebenso polyglotten wie kosmopolitischen Natur ihres Autors erhalten. Davon war bereits und wird noch die Rede sein, insbesondere wenn im vierten Kapitel dieser Arbeit Goldschmidts Reiseberichte ins Zentrum des Interesses rücken. Wenn die Betonung der Internationalität Goldschmidts freilich kein Argument dafür sein darf, die Autorbiographie in irgendeiner Form in Beziehung zum Werk zu bringen, so geht es hier vielmehr darum, dass ein Fokus auf die dänische Theatergeschichte allein wesentlich zu kurz griffe, während bereits ein kurzer Blick z.B. auf Goldschmidts Tätigkeit als reisender Theaterkritiker viel über entsprechende Formen performativer Kunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts auszusagen vermag. Zweitens gilt es bei dieser historischen Fundierung der wechselseitigen Beziehung zwischen Goldschmidts Werk und dem Theater die fundamentale Differenz zwischen Theater und Drama zu berücksichtigen, die für die Literaturwissenschaft spätestens seit Hans-Thies Lehmanns einflussreicher Studie über das «postdramatische Theater» an Bedeutung zugenommen hat.⁸⁵ Wollte man eine solche historische Situierung indes ernst nehmen, würde das bedeuten, weite Teile der europäischen Theatergeschichte über mehrere Jahrzehnte nachvollziehen zu müssen, was hier schlichtweg nicht zu leisten ist.⁸⁶ Anstelle dessen werde ich mich im Folgenden darauf beschränken, einige der Berührungspunkte zwischen Autor und Bühne nachzuzeichnen, um so wenigstens einen oberflächlichen Blick darauf zu erhalten, was Theater, Drama und deren Differenz für Goldschmidt bedeutet haben mag.

In der letzten einer ganzen Reihe hilfreicher Einzelstudien hat Kenneth H. Ober darauf aufmerksam gemacht, dass Goldschmidts Position als Kritiker der dänischen Bühne – betreffe dies nun Schauspiel, Vaudeville, Oper oder Ballett –, für die ihm mit *Corsaren* und *Nord og Syd* zwei wirkungsvolle Publikationsplattformen zur Verfügung standen, unbestritten sei, während sein Interesse namentlich für das deutsche Theater gerade deshalb unbeachtet geblieben sei, weil dieses durch zahlreiche, teilweise unveröffentlichte Tagebuchaufzeichnungen, in denen der Autor Stücke und Besetzungen genaustens festgehalten habe, erst erschlossen werden müssten. Besonders mit Blick auf seine grosse Westeuropareise 1846/47 zeichnet Ober in der Folge das Bild von Goldschmidt als geradezu manischem Theatergänger, den der Weg in neuen Städten nicht selten direkt vom Bahnhof zur Bühne geführt habe. In

⁸⁵ Vgl. Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*, insb. S. 41–72.

⁸⁶ Während es für den deutschsprachigen – geschweige denn für den europäischen – Raum angesichts der Vielzahl von Beiträgen kaum mehr möglich ist, auf einschlägige Darstellungen zu verweisen, ist dies für die dänische Bühne noch eher erfüllbar, zumal der zweite Band der von Kela Kvam et al. herausgegebene *Dansk teaterhistorie* (Kopenhagen: Gyldendal 1992–1993) diesbezüglich noch immer eine der wichtigsten Ressourcen darstellt.

Leipzig etwa wohnte Goldschmidt einer Inszenierung von *Hamlet* bei, die ihn an der Qualität des dänischen Theaters zweifeln liess, wichtiger ist aber womöglich, dass er wenig später mit Hebbels *Maria Magdalene* nicht nur ein Stück eines Autors aufgeführt sieht, den er 1843 in Paris persönlich kennengelernt hatte, sondern des Vertreters einer bürgerlich-realistischen Dramatik, wie sie in der dänischen Dramengeschichte weitgehend fehlt.⁸⁷ Im Tagebuch lobt Goldschmidt insbesondere die «adskillig dramatisk Virkning» («bedeutende dramatische Wirkung») dieser Heibel-Inszenierung.⁸⁸ In Leipzig wird sich Goldschmidt innerhalb von neunzehn Tagen insgesamt zwölf Bühnenproduktionen ansehen, während er sich später in Dresden darüber enttäuscht zeigt, dass die Qualität der lokalen Theater nicht mit jenen der vorigen Reisestationen mithalten kann. Auch vor scharfer Kritik scheuen seine Tagebuchaufzeichnungen nicht zurück, wenn er etwa über Carl Gottlieb Reißigers heute weitgehend unbekanntes Oper *Der Schiffbruch der Medusa* schreibt: «[F]orresten var Stykket noget fordømt, kjedeligt Sludder og daarlig Musik; gik da 3die Act var ude.»⁸⁹ Auf wohlwollende Aufnahme dagegen stieß eine Aufführung von Friedrich Hopps Posse *Der Pelzpalatin und der Kachelofen, oder: Der Jahrmarkt zu Rautenbrunn* in einem Provinztheater auf dem Weg zwischen Dresden und Wien, wo Goldschmidt eine jüdische Figur für «ubeskreibelig godt [spillet]» («unbeschreiblich gut gespielt») befand,⁹⁰ was umso verständlicher ist, wenn man bedenkt, dass er im Roman *En Jøde* der heimischen Bühne noch im Jahr zuvor die stereotypisierte Darstellung orientalischer Figuren vorgeworfen hatte.

Wenn Ober solchermassen damit fortfährt, Goldschmidts Theatererfahrungen in dafür so wichtigen Spielorten wie Wien und Prag nachzuzeichnen, so lässt er damit keinen Zweifel daran offen, dass dieser insgesamt nicht nur mit den führenden Häusern Westeuropas, sondern auch mit allen darin gezeigten Kunstgattungen bestens vertraut gewesen war. Noch entscheidender aber scheint mir, dass Ober Goldschmidts theaterkritische Tätigkeit innerhalb eines spezifischen theoretischen Rahmens zu verorten versucht, indem er etwa am Beispiel einer Tagebuchnotiz zu einer Inszenierung eines nicht mehr identifizierbaren Stücks just dessen «critical ability to separate text and performance» herausstreicht.⁹¹ Während er also die literarische Vorlage für «schlecht» befunden habe, insofern es mit einem Protagonisten, der den Damen der feinen Gesellschaft die Kammerzofen vorzog, ein allzu stereotypes Thema zum Inhalt habe, lobte er die Aufführung nicht zuletzt aufgrund einer geschickt ausgewählter Besetzung dennoch.

87 Vgl. Kenneth H. Ober. «A View from the Parterre. Meir Goldschmidt as a Critic of German Theater.» In: *Im Spiegel der Theatergeschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit*. Hg. von Paul S. Ulrich et al. Berlin: LIT 2015, S. 103–112, hier insb. S. 103.

88 Vgl. *ibid.*, S. 105.

89 «[Ü]berdies war das Stück irgendein verfluchter, langweiliger Quatsch und schlechte Musik; ging, als der dritte Akt durch war.» (Zit. bei Ober. *A view from the Parterre*, S. 106f.).

90 Vgl. *ibid.*, S. 107. – Ober gibt hier irrtümlicherweise Nestroy als Autor an.

91 *Ibid.*, S. 109.

III. Inszenierte Diskurse: *Hjemløs*

1. Biographie einer Erzählung

1.1 Die Erzählung und ihr Inhalt

Mit dem aktuellen Kapitel möchte ich den Faden einer an Theatralitäts- und Performativitätskonzepten interessierten Lektüre, den ich in der Einleitung zu spinnen begonnen habe, anhand von Goldschmidts zweitem Roman *Hjemløs* wieder aufnehmen. Das bietet sich allein schon deshalb an, weil sich auf diese Weise insofern eine Einheit mit dem folgenden Kapitel über Goldschmidts Reisejournalistik ergibt, als die Genese des Romans eng mit den Reiseaktivitäten seines Autors Mitte der 1840er Jahre verwoben ist, woran auch die Forschung nie einen Zweifel hat aufkommen lassen: «The novel resulted from Goldschmidt's European tour of 1846–1847. It represented the sum of Goldschmidt's experience and thinking up to that time»,¹ wie Ober festhält, während es bei Brøndsted nicht ohne Pathos heisst: «Og verden åbnede sig for den unge, Europarejsen 1846–1847 blev en vældig horisontudvidelse, et forfriskende haglvejr af skiftende indtryk, der nedslog sjælens umodne spirer og nærrede de kraftigere.»² Ein Blick auf den Inhalt legt eine solche Deutung zunächst auch durchaus nahe und soll nachfolgend nicht zuletzt deshalb in gewisser Ausführlichkeit unternommen werden, weil es sich bei *Hjemløs* um ein knapp 900seitiges Grossprojekt handelt, das seine Exegeten nicht selten bloss aufgrund dieser Dimensionen überfordert hat. Es ist also symptomatisch, wenn etwa Andreas Blödorn *Hjemløs* zwar frenetisch zu Goldschmidts «Hauptwerk» kürt, daraus aber kein Wort zitiert, um anstelle dessen auf einen einschlägigen Lexikonartikel zu verweisen.³

Hjemløs selbst ist in drei Teile gegliedert, wovon der erste, mit «hjemme» («zu Hause») übertitelt, die Kindheit des Helden Otto Krøyer präsentiert, der im Kaufmannsmilieu der dänischen Provinz gross wird. Seine beiden wichtigsten Spielgefährten markieren dabei gleichsam die Eckpunkte einer sozialen und ökonomischen Hierarchie. Emilie Theilmann ist die Tochter eines noch erfolgreichereren Kaufmanns, während Peter Krøll der Sohn einer verarmten Fischerwitwe mit düsteren Zukunftsaussichten ist. Als sich eine immer engere Beziehung zwischen Emilie und Otto anbahnt, beschliesst die Familie v.a. auf Drängen der eifersüchtigen Mutter, den Sohn zur weiteren Ausbildung ins ferne Kopenhagen zu schicken.

Diese Zäsur wiederum leitet den zweiten Teil («hjemløs»; «heimat-» bzw. «obdachlos») ein, der – in drei Bücher unterteilt – fast drei Viertel des gesamten Romans umfasst. Während sich das Glück von der Familie abzuwenden beginnt, als das elterliche Handelsschiff verloren geht und der Vater in der Folge als gebrochener Mann stirbt, durchlebt Otto eine Reihe

1 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 72.

2 «Und dem Jungen öffnete sich die Welt, die Europareise 1846–47 wurde zur riesigen Horizonterweiterung, zum reinigenden Hagelwetter wechselnder Eindrücke, das die unreifen Keime der Seele erstickte, während es die kräftigeren nährte.» (Brøndsted. *Goldschmidts Fortællekunst*, S. 73).

3 Andreas Blödorn. «Bei mir ist immer etwas dahinter». Jüdisches Leben und poetische Wirklichkeiten in Meir Aron Goldschmidts abgründig ironischem Realismus». In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 55 (2006), S. 65–77, hier S. 67.

prägender Stationen in Kopenhagen, die von wiederholten Wohnungswechseln begleitet sind, so dass dem Kapiteltitel auch eine wörtliche Bedeutung zufällt. So kommt er anfänglich bei der französisch-westindischen Einwandererfamilie André unter, deren Sohn Ferdinand eine Art romantisch überhöhter Liebe zu Emilie Theilmann entwickelt, die er indessen nur aus Ottos schwärmerischen Erzählungen kennt. Wenn auch erfolglos, macht sich Ferdinand mit der Absicht, um Emilies Hand anzuhalten, auf den Weg in die Provinz. Als Otto kurze Zeit später in Erfahrung bringt, dass Emilie dagegen einem Landadligen zugetan sein soll, verliert sie einstweilen jede Bedeutung für ihn.

Auf eine kurze Episode als Pensionär und zaghaften Entdeckungen des zwielichtigen Kopenhagener Nachtlebens erfolgt ein Wiedersehen mit Alfons Mendoza, einem sephardischen Juden, dessen Familie Otto zwar bereits als Kind flüchtig gekannt, die damals aber noch lediglich so etwas wie einen exotischen Gegenentwurf zur dänischen Provinzbevölkerung repräsentiert hatte. Mit dem angehenden Musiker Mendoza findet Otto, nunmehr Jurastudent, nicht nur eine feste Wohnmöglichkeit, sondern gleichsam einen Partner für gemeinsame Lektüren und Theaterbesuche. Der Freundeskreis sollte sich in der Folge durch eine Reihe von Studenten unterschiedlicher Disziplinen erweitern, die in ausufernden Diskussionen ästhetische, theologische, aber auch politische Positionen entwickeln, um Ottos Lebensweg im späteren Romanverlauf an entscheidenden Stellen immer wieder zu kreuzen. Derweil verliert Otto durch ein Missverständnis erneut seine Wohnung, nachdem ihn seine Vermieterin bei einer nächtlichen Plauderei mit deren Tochter Pauline erwischt hatte.

Den Plan, seine Studien aufzugeben und sich bei Mutter und Bruder auf dem Land anzusiedeln, gibt er bald wieder auf, um der Einladung auf das elterliche Landgut eines Kommilitonen zu folgen, wo Otto auf eine namenlose Schauspielerin trifft, für die er sogleich eine schwärmerische Bewunderung empfindet, ohne mit seinen Avancen auch nur ansatzweise erfolgreich zu sein. Bei einem Aufenthalt in einem Badeort ausserhalb Kopenhagens kommt es zu einem Wiedersehen mit der nun von Schiøtt, dem intellektuell wendigen Anführer des Studentenkreises, umschwärmten Emilie Theilmann. Auch Schiøtt bleibt indes erfolglos und Emilie entscheidet sich für das biedere Leben an der Seite eines Landpastors. Derweil scheint sich Ottos Schicksal zwischenzeitlich dem Guten zuzuwenden, wenn auch über Umwege: Nachdem er sich mit einflussreichen Freunden anlegte, als er die Ehre der Schauspielerin in allzu aggressiver Manier zu verteidigten glaubte, steht er zwar neuerlich am Rand der Gesellschaft, die Sehnsucht nach familiärer Bindung bringt ihn aber dazu, seine Bekanntschaft mit Pauline zu erneuern. Otto hält um Paulines Hand an, nur um die Verlobung kurze Zeit später wieder aufzulösen, als ihm die Vorstellung eines Lebens in den kleinbürgerlichen Verhältnissen ihrer Eltern doch unerträglich wird.

Als sich Otto daraufhin als Bühnenautor versucht, muss er feststellen, dass sich die Stimmung abermals gegen ihn gewendet hat. Zwar wird sein erstes Stück zur Aufführung gebracht und vom Publikum wohlwollend aufgenommen, doch bei der Kritik fällt es durch, nachdem sich seine politischen Gegner in den Zeitungsredaktionen gegen ihn verschworen haben. Den Ausweg aus seiner festgefahrenen Lage sieht Otto letztlich darin, einer Gruppe von Freuden zu folgen, die sich bereits ins Ausland abgesetzt hat oder entsprechende Absichten hegt. Sein Jugendfreund Mendoza hat sich zu Studienzwecken ebenso nach Italien begeben wie die Schauspielerin und sein ehemaliger Kommilitone Hald, zu dessen Frau Camilla Otto bereits in Kopenhagen enge freundschaftliche Bande geknüpft hatte.

In Rom angekommen, keimt Ottos altes Interesse am Katholizismus wieder auf, und es ist überraschenderweise Mendoza, der erneut als eine Art Türöffner fungiert, indem er ihn einer Reihe von Geistlichen vorstellt, deren Bekanntschaft er zuvor gemacht hatte. Neben den beiden Jesuitenpatern Hahn und Dauw sind dies die beiden Mönche Benedict und Fra Jacobeo, der als Kind jüdischer Eltern in Indien zur Welt gekommen, als kleiner Junge nach England gebracht und dort von einem protestantischen Geistlichen getauft wurde. Unzufrieden mit seinem neuen Glauben, wandte sich Jacobeo später umso fanatischer dem Katholizismus zu und begab sich nach Rom. Während die Geistlichen Otto vom Übertritt zum katholischen Glauben zu überzeugen versuchen, geht dieser eine Affäre mit seiner Wirtin ein, die von ihrem Beichtvater ihrerseits dasselbe Ziel aufgetragen bekommen hat.

Als die Karnevalsfeiern beginnen, ist es aber nicht Otto, sondern Alfons Mendoza, der kurz vor einer Konversion steht, die nur deshalb nicht zustande kommt, weil dieser zufällig Zeuge dessen wird, wofür sich in Anlehnung an das, was im nächsten Kapitel über den venezianischen Karneval gesagt wird, die Metapher des ‹Schauspiels› richtiggehend aufdrängt: Die Rede ist von jener historisch gut dokumentierten römischen Karnevalstradition, in deren Verlauf die Bewohnerinnen und Bewohner des Ghettos noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts den Honoratioren der Stadt zu huldigen und einen vorgeschriebenen Betrag an die Stadtkasse zu entrichten hatten.⁴ Zwar ist das Zeremoniell seit dem Pontifikat Clemens' IX. (1667–69) in seiner Drastik stark abgeschwächt und besteht nicht mehr darin, die jüdische Bevölkerung ‹den Unterhaltungsbedürfnissen des niederen und gehobenen Pöbels preiszugeben›, indem sie ‹in grotesken Gewändern, halb- oder ganz nackt durch die Stadt laufen [...] [musste].›⁵ Gleichwohl hält das letztlich nur durch Duldung des Papstes überhaupt noch am Leben gehaltene Ritual Mendoza einerseits vom Übertritt zur katholischen Kirche ab, während dessen Beschreibung Goldschmidts Romanprojekt andererseits einen sozialrealistischen Gestus verleiht, wie er noch in H.C. Andersens romantisierender Schilderung des römischen Karnevals im knapp zehn Jahre zuvor erschienen Roman *Improvisatoren* (1835; *Der Improvisator*) fast vollständig gefehlt hatte.

Als Otto derweil einer mystisch-verschleierten Frauengestalt eine Blume zuwirft, wie es eine andere römische Karnevalstradition will, wird deutlich, wie unterschiedlich sich seiner und Mendozas Lebenslauf fortan entwickeln sollten. Während sich die geheimnisvolle Unbekannte als Camilla Hald herausstellen wird, der Otto bald in die Schweiz folgt, macht Mendoza Bekanntschaft mit Baron Sir James Israel Mocatta, dessen Tochter Anna Mirjam er heiraten wird. Davor sollten sich die Ereignisse in Rom indes noch einmal überschlagen. Als Fra Jacobeo erschossen wird, als ein wütender Mob die Ghettomauern einzureissen versucht, wendet sich die Stimmung durch eine Intrige seiner Wirtin plötzlich gegen Otto, der nur dank der Hilfe Mendozas und dessen Freunde mit dem Leben davonkommt und sich via Genua nach Genf retten kann. Ungeachtet der unübersichtlichen politischen Verhältnisse – kurze Zeit nach seiner Ankunft in Genf ist die Nachricht vom Ausbruch der Februarrevolution 1848 in Paris eingetroffen – stürzt sich Otto in gleich zwei Liebesabenteuer; mit Camilla und einer italienischen Adligen, die er bereits auf der Reise nach Italien kennengelernt hatte.

4 Vgl. z.B. Thomas Brechenmacher. *Der Vatikan und die Juden. Geschichte einer unheiligen Beziehung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck 2005, S. 34f.

5 Ibid.

Vor der Kulisse einer Klosterpforte in den Schweizer Alpen kommt es zur entscheidenden Begegnung zwischen Otto und Camilla. Eine Nonne, deren Gesang die beiden angelockt hatte, erweist sich als niemand Geringeres als Pauline, und nachdem Camilla von Ottos unrühmlichem Verhalten ihr gegenüber erfahren hat, fällt die Entscheidung leicht, ihr Leben an Halds Seite fortzuführen, von dem sie ausserdem ein Kind erwartet. Ottos Entschluss, sich daraufhin am Ersten italienischen Unabhängigkeitskrieg zu beteiligen, der auf die Märzrevolution folgte, ist nicht nur durch die idealistische Vorstellung, sein Leben in den Dienst einer Idee zu stellen, sondern auch dadurch motiviert, dass er eine Chance zum Wiedersehen mit der italienischen Adligen verspricht. Ottos Auftritt als militärischer Befehlshaber sollte allerdings nicht zuletzt aufgrund von Animositäten innerhalb der Truppe nur von kurzer Dauer sein und in der neuerlichen Flucht – diesmal gemeinsam mit der Gräfin – nach Frankreich enden. Als im revolutionären Klima des Pariser Juniaufstands jener General umgebracht wird, in dessen Truppe Otto in Italien gekämpft hatte, beschliesst dieser – von seinen politischen Ambitionen desillusioniert – nach Dänemark zurückzukehren, nicht ohne davor jedoch noch um die Hand der Gräfin anzuhalten, die von einer Heirat und einer bürgerlichen Existenz freilich nichts wissen will.

Der dritte und letzte Romanteil («hjem»; «nach Hause») führt Otto zurück zur Familie in der Provinz, wo er sich mit nicht wenig Stolz eingesteht, auf seiner Reise einen vermeintlichen Läuterungsprozess durchlebt zu haben, wie er in einem vielzitierten Diktum der Mutter gegenüber eröffnet: «Jeg tænker, jeg er bleven mere Menneske, Moder.»⁶ Gleichzeitig muss er sich am Beispiel Mendozas davon überzeugen, wie trügerisch die Aussicht auf ein Leben in bürgerlichen Verhältnissen in Dänemark zuweilen sein kann. Zwar lebt Mendoza dank seines Schwiegervaters ein von materiellen Sorgen befreites Familienleben, während seine Musik als «ikke national» («nicht national»; HJM2, 205) diffamiert wird. Mendoza denkt deshalb ebenso ernsthaft darüber nach, Dänemark wieder zu verlassen, wie Otto, dem unter der Bedingung, dass er davor ins nationale Parlament gewählt wird, eine Diplomatenstelle in Amerika in Aussicht gestellt wird. Während des Wahlkampfs scheint sich Ottos Biographie vordergründig zu wiederholen, indem ihn das Verlangen nach geordneten Familienverhältnissen einerseits die Bekanntschaft zu einem Mädchen mit jenem schicksalsträchtigen Namen Marie Elisabeth erneuern lässt, den bereits seine Mutter und das gesunkene Schiff getragen hatten. Andererseits begehrt er Emilie, mit der ein Stelldichein nur deshalb scheidet, weil ihr Mann, der Landpastor, früher als erwartet nach Hause zurückkehrt.

Mit dem abrupten Ende dessen, was ein weiteres erotisches Abenteuer hätte werden können, wird auch der Schluss des Romans eingeleitet. Auf dem nächtlichen Rückweg vom Pfarrhof wird Otto Zeuge davon, wie das Haus in Brand gerät, in dem Marie Elisabeth eine Stelle als Dienstmädchen versieht. Es gelingt ihm, sämtliche Bewohner zu retten, dabei zieht er sich aber Verletzungen zu, die sein Schicksal endgültig besiegeln sollten. Dem letzten Plan für eine politische Karriere schwört er ab, um sich als Lehrer in jener Fabrik anstellen zu lassen, die sein Jugendfreund Peter Krøll inzwischen leitet. Von Fieberhalluzinationen zusehends gezeichnet, sieht er das elterliche Handelsschiff doch noch in den Hafen einlaufen, so

6 «Ich denke, mehr Mensch geworden zu sein, Mutter.» – M.A. Goldschmidt. *Hjemløs. En Fortælling*. Tekststudigivelse of efterskrift ved Mogens Brøndsted, noter i samarbejde med Harald Jørgensen. [s.l.]: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / Borgen 1999 (Danske klassikere), Bd. II, S. 219. – Zitate aus dieser Ausgabe fortan unter der Sigle HJM sowie Band- und Seitenzahlen im Text.

dass sich an seinem Sterbebett alle drei Namensträgerinnen, das Mädchen, seine Mutter und das einstige Symbol für den Wohlstand der Familie an einem Ort begegnen.

1.2 Nicht nur kein Reiseroman, sondern überhaupt kein Roman?

So kursorisch dieser Blick auf *Hjemløs* gewesen sein mag, so deutlich hat er gemacht, dass sich die These vom Einfluss der Reisebiographie Goldschmidts auf die Handlung so leicht nicht von der Hand weisen lässt. Daran ändert vorderhand auch die Tatsache nichts, dass Goldschmidt die Erzählung im Vergleich zu seiner *grand tour* von 1846/47 um ein Jahr nach vorne geschoben hat, um Februar- und Märzrevolution sowie die kriegerischen Auseinandersetzungen auf der italienischen Halbinsel in den Romanverlauf zu integrieren, während hingegen dem Schweizer Sonderbundskrieg, den der Autor aus nächster Nähe miterlebte und im journalistischen Werk entsprechend prominent platzierte, nur eine marginale Rolle zukommt. Es geht mir nun freilich nicht darum, den biographischen Einfluss Goldschmidts auf *Hjemløs* in irgendeiner Form zu negieren, nur halte ich es für entscheidend, zu betonen, dass sich eine Neulektüre, wie sie im Folgenden versucht wird, nicht damit begnügen darf. Dafür spricht nicht nur der Umstand, dass bei einer Gesamtzahl von 56 Kapiteln der Handlungsort von nur gerade elf ausserhalb Dänemarks angesiedelt ist und *Hjemløs* allein schon deshalb kein autobiographisch gefärbter, reiner Reiseroman ist, sondern sich – im Gegenteil – zu weiten Teilen mit «innerdänischen» Diskursen auseinandersetzt. Und es ist auch nicht so, dass *Hjemløs* primär als Gefäss gedient hätte, das versatzstückartig Textfragmente in sich aufgenommen hat, die während der ersten grossen Europareise entstanden sind, wie es sonst durchaus Goldschmidts Gepflogenheit entsprach, ein und denselben Text mehrmals in unterschiedlichen Zusammenhängen erscheinen zu lassen. Auch hier scheint eher das Gegenteil der Fall und ein Authentizitätsstreben beobachtbar zu sein, indem sich *Hjemløs* teils ganz gezielt von seinen journalistischen und literarischen Vorgängerprojekten abhebt.

Während noch im Zentrum des Erstlingsromans *En Jøde* ein titelgebender jüdischer Held steht oder der Anblick des römischen Titusbogens Goldschmidt zu melancholischen Betrachtungen über das Diasporaschicksal der Juden in *Nord og Syd* verleitete – wie sich im nächsten Kapitel noch zeigen wird –, fokalisiert *Hjemløs* auf einen Angehörigen der dänischen «Mehrheitsgesellschaft» und reduziert die jüdischen Akteure auf – wenn auch wichtige – Nebenrollen. Obgleich Goldschmidt weite Teile Italiens bereist hat, beschränken sich die Handlungsorte der italienischen Passagen von *Hjemløs* dagegen entweder auf Rom oder einen Bürgerkriegsschauplatz in Norditalien, der sich kaum oder nur mit Mühe einer realen Topographie zuweisen lässt. In den Rom-Passagen hingegen – dort also, wo Goldschmidt ohne weiteres auf bereits vorhandene Beobachtungen und Beschreibungen hätte zurückgreifen können –, weicht der Roman aber dezidiert davon ab. Das ist umso erstaunlicher, als Otto etwa das *forum romanum* einmal sogar in Begleitung seiner jüdischen Freunde Alfons, Sir James und dessen Neffe de Castro durchstreift:

De vare ad den brede Trappe stegne op til *Ara Coeli* og ned paa den anden Side af Capitolium og gik forbi Ruinerne af Concordia-Templet, hvor Dødsdommen blev afsagt over Catilina, forbi Septimius Severus's Triumphbue, der staaer som i en udtørret Brønd, og for dem udbredte sig Forum med de levnede, høitkneisende Søileruiner, med de katholske Kirker og Klostre tilvenstre, tilhøire Palatinerbjerget med det sammensunkne Keiserpalads. En Cicerone kom til dem og sagde, at de mamertinske Fængsler vare aabne, hvis de ønskede at bese dem. (HJM2, 63f.)

Über die breite Treppe waren sie hinauf zur *Ara Coeli* [= Kirche *Santa Maria in Ara Coeli al Campidoglio*; JH] und auf der anderen Seite des Kapitols wieder hinuntergestiegen und an den Ruinen des Concordia-Tempels, wo das Todesurteil über Catilina verhängt wurde, und am Septimius-Severus-Triumphbogen vorbeigegangen, der dasteht wie ein ausgetrockneter Brunnen, mit den katholischen Kirchen und Klöstern links, dem Palatin und dem eingestürzten Kaiserpalast rechts. Ein Cicerone kam auf sie zu und sagte, dass die mamertinischen Gefängnisse [= *carcer tullianus*; JH] offen seien, falls sie sie zu besichtigen wünschten.

Kein Wort vom Titusbogen, der nur einen Steinwurf entfernt ist, und dies, obschon die Reisesgesellschaft noch auf dem Forum in eine Debatte über ein spezifisches Geschichtsbild geraten sollte; mit Positionen, wie sie sich auf frappierend ähnliche Weise bereits im Fragmentenstreit zwischen Lessing und Hauptpastor Goeze gezeitigt hatten. Die statische Position fällt dabei Otto zu, von dem es heisst: «Otto var ikke vant til at anvende Kritiken paa Fortiden og bedømme den med Nutidens Sympathier. Den var nu engang, som den var, og faldt ikke ind under Begrebene Ondt og Godt.»⁷ Der Debatte entkommt Otto allerdings auch dadurch nicht, dass er sich reichlich unbeholfen zu retten versucht, indem er ablenkend hinzufügt, wie schön es doch sei, dass über all den archäologischen Herrlichkeiten Italiens die Sonne scheine. Zu sehr fühlt sich de Castro zu einer Replik verleitet, um darin just Lessing zu bemühen:

Ja, hvilken Sol? sagde de Castro. Oppe over os, lidt tilvenstre, i Klostret, som vel nu beskinnes af Sollyset, husere Dominikanerne, dem Rom udsendte at tænde Inquisitionens Baal over al Verden. Deroppe har Paven velsignet dem, som brændte Albigenerne, der har Pius d. 5te skjærpet Bloddommene. Blod! Blod! i Christi Navn!

Um den Namen, um den Namen
Ist ihnen nur zu thun,
som Nathan der Weise siger. (HJM2, 65)

«Ja, welche Sonne?», fragte de Castro. «Dort oben, etwas zur Linken, im Kloster, das nun vom Sonnenlicht beschienen wird, hausen die Dominikaner, die Rom aussandte, um das Feuer der Inquisition über dem gesamten Erdball zu entfachen. Dort oben hat der Papst jene gesegnet, welche die Albigenser [= Katharer; JH] niederbrannten, dort hat Pius V. die Todesurteile geschärft. Blut, Blut in Christi Namen!

Um den Namen, um den Namen
Ist ihnen nur zu thun,
wie Nathan der Weise sagt.»

De Castros Eintreten für einen dynamischen, d.h. individuellen, kontinuierlich auslegungsbedürftigen Geschichtsbegriff ganz nach Lessings Vorbild führt hier stellvertretend für den gesamten Roman zum Postulat, dass *Hjemløs* zum einen mühelos an das methodische und theoretische Analyseinteresse dieser Arbeit anschlussfähig ist. Damit verspreche ich mir zum anderen, über den bisherigen Forschungsstand hinausgelangen zu können. Es ist zweifellos nicht so, dass sich die Forschung, sofern sie vor der Komplexität in Bezug auf Form und Inhalt des Romans nicht *a priori* zurückgeschreckt ist, ausschliesslich auf jene biographischen Relationen konzentriert hätte, die ich im Vorausgegangenen zu problematisieren versucht habe. Davon abgesehen lassen sich vielmehr zwei (nicht zwangsläufig unvereinbare) Tendenzen ausmachen, wovon sich die eine darauf konzentriert hat, den Status von *Hjemløs*

7 «Otto war nicht gewohnt, die Kritik auf die Vergangenheit anzuwenden und diese mit den Sympathien der Gegenwart zu beurteilen. Sie [= die Vergangenheit; JH] sei nun einmal so, wie sie ist, und falle nicht unter die Begriffe Gut und Böse» (HJM2, 64).

als Bildungsroman in der Nachfolge von Goethes *Wilhelm Meister* zu betonen.⁸ Die andere hat versucht, *Hjemløs* als frühes Experimentierfeld für eine Nemesis-Lehre zu lesen, wie sie Goldschmidt in der späten Autobiographie *Livs Erindringer og Resultater* ausführlich formulieren sollte.⁹ Von diesen Traditionen abgewichen ist in jüngster Zeit einzig David Gant Gurley, der – wie gezeigt – einerseits die Forschungstraditionen in Bezug auf die Gattung in Frage stellt und *Hjemløs* andererseits erstmals mit exegetischen Praktiken des rabbinischen Judentums in Verbindung bringt.¹⁰

Gemeinsam ist allen diesen Ansätzen letztlich, dass sie *Hjemløs* als ‹Roman› gewissermaßen *post factum* zu verstehen versucht haben. Dabei ist allein schon eine solche Gattungsordnung problematisch, zumal sich diese zumindest peritextuell kaum aufrechterhalten lässt, da dem Text sowohl im Feuilleton von *Nord og Syd* als auch in der Buchausgabe lediglich der etwas unpräzise Zusatz «En Fortælling» («Eine Erzählung») beigefügt wurde. In der folgenden Lektüre möchte ich genau an diesem Punkt ansetzen und *Hjemløs* konsequent im Licht seiner Publikations-, aber auch Übersetzungsbedingungen betrachten, um damit erstmals der (wiewohl längst nicht mehr neuen) Einsicht gerecht zu werden, dass dabei grundsätzlich zwei unterschiedliche Versionen zu evaluieren sind: eine dänische und eine englische, wovon die zweite – wie noch zu zeigen sein wird – maßgeblich durch Goldschmidt selbst eine Eigendynamik erhielt, die weit über eine bloße Übersetzung hinausgeht.

Wenn Goldschmidt im eigens für die englische Fassung geschriebenen Vorwort programmatisch verkündet, «[t]here is little dramatic action in my story»,¹¹ folgt ihm meine Analyse insofern, als ihr die Überzeugung zugrunde liegt, dass sich ein Schreiben unter den Vorzeichen von Theatralität oder Performativität in *Hjemløs* gewiss nicht primär auf der Ebene des Inhalts manifestiert. Vielmehr widersetzt sich die Erzählung auch hier dezidiert einer durch den Bildungsroman vorgegebenen Gattungslogik, indem sie auf eine theatralische Wendung

8 Entsprechende Lektüren werden in einer Reihe von Aufsätzen entworfen, die zwischen 1968 und 1972 in der Zeitschrift *Kritik* erschienen, vgl. Aage Lærke Hansen («Fra dannelsesroman til udviklingsroman». In: *Kritik* 8 [1968], S. 19–44), Ib Bondebjerg («Den hjemløse myte – en idologikritisk analyse. Om dannelsesromanen og Goldschmidts *Hjemløs*». In: *Kritik* 23 [1972], S. 5–24) und Knud Wentzel («Udvikling og påvirkning. Goldschmidts vej fra korsar til skriftklog». In: *Kritik* 10 [1969], S. 52–89). – In seiner kurzen Gesamtschau über Goldschmidts Leben und Werk plädiert Johnny Kondrup («Meir Goldschmidt. The Cross-Eyed Hunchback». In: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries. Literature, Drama and Aesthetics*. Hg. von Jon Stewart. Aldershot: Ashgate 2009 [Kierkegaard Research. Sources, Reception and Resources 7, III]), S. 105–147.) noch mit rund vierzigjährigem Abstand dafür, dass die Optik des Bildungsromans für *Hjemløs* nichts an Schärfe eingebüsst habe, um damit gleichsam zu einem – qualitativen! – Urteil zu gelangen: «Especially if one compares the novel (= *Hjemløs*; JH) with Goldschmidt's great model, Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–96), it becomes clear why the conclusion of *Homeless* is unsatisfying. Goethe's novel ends, like Goldschmidt's, in an optimistic faith in the fact that there is an order in existence, and lets his hero bring himself into the order. But whereas Goethe points to a future field of activity for Wilhelm, Goldschmidt has Otto Krøyer die away from reality. It implies that the order which is referred to is more of a vision, a longing in the author, than a viable experience» (ibid., S. 118).

9 Die Prominenz des Nemesis-Konzepts als Folie für *Hjemløs*-Lektüren verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass damit ein Ordnungsmuster für die nicht immer leicht überblickbare inhaltliche Struktur des Werks zur Hand ist, wie die entsprechenden Nacherzählungen bei Hans Kyrre (*M. Goldschmidt*, II, S. 17ff.), Mogens Brøndsted (*Goldschmidts Fortællekunst*, S. 73ff.), Paul V. Rubow (*Goldschmidt og Nemesis*. Kopenhagen: Munksgaard 1968 [*Historisk-filosofiske meddelelser* 5], S. 50ff.) und Kenneth H. Ober (*Meir Goldschmidt*, S. 72ff) und nahelegen.

10 Gurley. *Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*, S. 60ff.

11 M. Goldschmidt. *Homeless; or, a Poet's Inner Life*. London: Hurst and Blackett 1861, hier Bd. I, S. V.

bzw. Sendung à la *Anton Reiser* oder *Wilhelm Meister* auch dort verzichtet, wo sich diese vielleicht sogar anböte: Weder seine Begegnung mit der geheimnisvollen Schauspielerin noch sein Debut als Dramatiker vermögen Otto Krøyer auf den ersten Blick aus seiner sprichwörtlichen Heimatlosigkeit innerhalb der dänischen Gesellschaft heraus- und damit einem langfristigen Läuterungsprozess, der sich kausal auf irgendeine Weise mit dem weiten Wortfeld des Theaters in Verbindung bringen liesse, zuzuführen.

Die zentrale These dieses Kapitels wird dementsprechend darauf hinauslaufen, dass es sich bei dieser Konstellation nachgerade um eine der Bedingungen dafür handelt, dass *Hjemløs* vielmehr als eine Art merkwürdig überfrachteter Feuilletonroman zu lesen ist, der seinerseits äusserst genau auf die ihn umgebenden historischen Bruchlinien reagiert. Das meint in seinem Fall konkret, dass sich Mitte des 19. Jahrhunderts angesichts eines neuen Typus von Publikum und einer sich radikal verändernden Presse insbesondere die Institution des dänischen Nationaltheaters im Krisenmodus befindet. Deshalb kollabiert die Erzählung an den beiden oben angesprochenen Stellen m.E. nicht *trotz* sondern *wegen* eines zunehmend selbst wirkungslos gewordenen Theaters. Das wiederum ist nicht nur umso prekärer, als die Erzählung selbst untrennbar mit dem Phänomen einer neuen dänischen Pressekultur verknüpft ist, sondern plädiert gleichzeitig für eine Art inhärenter (und dabei durchaus ambivalenter) Performativität von *Hjemløs*: Während die Erzählung das Scheitern des Theaters auf der Ebene der *histoire* vorführt, bedient sie sich – so meine These – theatraler Funktionsweisen auf der Ebene des *discours* dafür, um eine Reihe unterschiedlicher Diskurse nicht nur zu inszenieren, sondern dadurch zugleich das Potential der grossen epischen Form auszuloten. Ambivalent scheint mir dieser Prozess insofern, als sich damit gleichsam eine Parteinahme für theatrale Praktiken verbindet, deren Potenz dadurch nochmals betont wird.

1.3 Übersetzungs- und Publikationsgeschichte

Fragt sich also, unter welchen Prämissen *Hjemløs* fortan, wenn als Feuilletonroman, so überhaupt als Roman gelesen werden kann. Wie bereits zuvor kurz angesprochen, erfolgte die dänische Erstveröffentlichung von *Hjemløs* zunächst über das Periodikum *Nord og Syd*, beginnend 1853 mit dem ersten Teil («Hjemme») im vierten Band der sogenannten «Neuen Reihe» («Ny Række»). Im darauffolgenden Doppelband derselben Reihe (Nrn. 5/6, 1853/54) erfolgte die Publikation von ungefähr der Hälfte des zweiten Teils der Erzählung («Hjemløs»). Zwar erschien auch im nächsten Jahr ein Band der Neuen Reihe, allerdings ohne, dass *Hjemløs* darin fortgesetzt worden wäre. Noch schwerer überblickbar wird die Publikationsgeschichte mit dem Jahr 1856, als *Nord og Syd* neben den Bänden der Neuen Reihe zwischenzeitlich wieder als Wochenzeitung herausgegeben wurde, auch hier allerdings ohne Kapitel aus *Hjemløs*. Die restlichen Kapitel des zweiten Teils folgten 1856/57 hingegen wiederum in der Neuen Reihe (Bde. 9 und 10), während die Publikation von *Hjemløs* mit dem elften Band (1857) ihren Abschluss fand.

So viel Umfang *Hjemløs* über den Zeitraum von rund vier Jahren auch in Anspruch nahm, so wenig war die Neue Reihe aber *ausschliesslich* zu dessen Veröffentlichung vorgesehen. Vielmehr diente auch sie Goldschmidt streckenweise als Publikationsorgan für weitere und ganz unterschiedliche (hauptsächlich journalistische) Texte und Tagebuchnotizen, die sich vom «Haupttext» durch kleinere Schrift und römische Paginierung deutlich abhoben. Ab 1853 – also ziemlich genau zeitgleich mit der Erstpublikation in *Nord og Syd* – brachte der

Kopenhagener Verlag Høst *Hjemløs* zudem als Buchausgabe heraus, die bereits als zweite Auflage geführt wurde. Für die Buchpublikation wurde derselbe Satz wie für die erste Ausgabe in *Nord og Syd* verwendet.¹² Eine für 1866 geplante Subskriptionsausgabe in 18 Heften ging anscheinend nie in den Druck, weshalb die Version in den von Goldschmidts Sohn posthum edierten *Poetiske Skrifter* von 1896/97 als dritte Ausgabe gilt. Mogens Brøndsteds zweibändiger Edition schliesslich, die 1999 in der Reihe «Danske Klassikere» herausgegeben wurde (vgl. Anm. 6), liegt – wohl auch in Ermangelung eines Manuskripts – die Buchausgabe von 1853–57 zugrunde.

Ein Hinweis am Ende des letzten Textfragments, *Hjemløs* werde voraussichtlich in zwei deutschen und einer englischen Übersetzung sowie auszugsweise auf französisch herausgegeben,¹³ ist symptomatisch für Goldschmidts Ambitionen, als internationaler Autor wahrgenommen zu werden, auch wenn sich das Versprechen als zu vollmundig herausstellen sollte. Zu Goldschmidts Lebzeiten erschien m.W. nur der Roman *Maser* in französischer Übertragung und von den beiden deutschen *Hjemløs*-Ausgaben wurde aller Wahrscheinlichkeit nur eine realisiert, die unter dem Titel *Heimathlos. Eine Erzählung von M. Goldschmidt* zwischen 1854 und 1858 in demselben Wurzener «Verlags-Comptoir» publiziert wurde, wie etwa zeitgleich *En Jøde* (1856). Ob Goldschmidt ein prestigeträchtigerer deutscher Verleger vorgeschwebt hatte, gehört ins Reich der Spekulationen, ist aber sicher nicht unplausibel. Auf jeden Fall wurden danach keine weiteren Goldschmidt-Übersetzungen mehr in der sächsischen Peripherie verlegt. Abgesehen von Änderungen in der Kapitelstruktur, die pragmatischen eher als inhaltlichen Überlegungen geschuldet sind, um zehn Bände von möglichst gleichem Umfang herauszubringen, bewegt sich die deutsche Übersetzung nah am Original. Ob dafür ebenfalls der Stuttgarter Übersetzer Edmund Zoller verantwortlich zeichnete, der bereits *En Jøde* übersetzt hatte, wird im Gegensatz zu Goldschmidts Debutroman in *Heimathlos* nirgends vermerkt.

Was nun die englische Version betrifft, die 1861 unter dem Titel *Homeless; or, a Poet's Inner Life* in drei Bänden erschien, hat Ober bereits 1979, aber mehr oder weniger folgenlos auf grundlegende strukturelle Unterschiede verwiesen, um daraus zu schliessen: «[...] *Homeless* is consequently superior to *Hjemløs*.»¹⁴ Man muss mit seinem qualitativen Urteil freilich nicht mitgehen, um die minutiöse Untersuchung der Übersetzungs- und Publikationsgeschichte der englischen Ausgabe für eine Neulektüre von *Hjemløs/Homeless* gleichwohl nutzen zu können. Wesentlich ist denn auch vor allen Dingen Obers Nachweis, dass es sich bei *Homeless* im Gegensatz zu den gängigen Darstellungen weder um eine etwas gekürzte Übersetzung von *Hjemløs* handelt, noch dass diese auf das Konto der Übersetzerin Frederica Rowan ginge – im Gegenteil: «most of the translation is Goldschmidt's own.»¹⁵ Und weiter: «The English novel *Homeless; or, a Poet's Inner Life*, then, must be included in the body of Goldschmidt's original work as a contribution to English literature, and must be reexamined and evaluated critically as such.»¹⁶

12 Vgl. zur Buch- und Publikationsgeschichte von *Hjemløs* insb. HJM2, 353.

13 «Der forberedes, saavidt mig bekjendt, to tyske Oversættelser og en engelsk; Noget af Fortællinger, om ikke den hele, udkommer paa Fransk.»

14 Kenneth H. Ober. «Goldschmidt's English Novel *Homeless*». In: *Orbis Litterarum* 34 (1979), S. 113–123, hier S. 122.

15 Ibid., S. 113.

16 Ibid., S. 114.

Ein Vermerk, der auf die Erstpublikation des Einführungskapitels («Hjemme») in *Nord og Syd* folgt,¹⁷ legt die Vermutung nahe, dass Goldschmidt eine englische Version von Anfang an antizipiert und dafür eine «klassische» Übersetzung zunächst durchaus in Erwägung gezogen hatte, die dann allerdings nicht von Mary Howitt angefertigt werden sollte. Diese hatte zwar – nebst Märchen und Romanen von H.C. Andersen – auch eine der beiden englischen Übersetzungen von *En Jøde* verantwortet, dabei aber wenig Fingerspitzengefühl für das dänische Original unter Beweis gestellt und zuweilen tiefschürfende Eingriffe in die Handlung vorgenommen.¹⁸ Ob darin der Grund lag, dass es zunächst danach aussah, als ob Frederica Rowan an Howitts Stelle die Übersetzung übernehmen sollte, wie oft dargestellt wird, ist offen. Feststeht jedoch, dass Rowan als Tochter einer Norwegerin und eines britischen Vaters, die zeitweise in Kopenhagen aufgewachsen war, grundsätzlich über entsprechende Sprachkenntnisse verfügte und ausserdem gut mit Goldschmidt bekannt war.¹⁹ Briefe an die Familie in Dänemark und London lassen hingegen keinen Zweifel daran offen, dass es Goldschmidt bereits gut fünf Jahre nach der dänischen Erstveröffentlichung nicht mehr in Erwägung zog, *Hjemløs* ohne weitere Überarbeitung auf Englisch publizieren zu lassen und entsprechende Änderungen an Rowan zu richten beabsichtigte.²⁰

Indessen geht Ober davon aus, dass Goldschmidts Englischkenntnisse zu jener Zeit bereits weit entwickelt waren und er dementsprechend dazu übergegangen war, die Überarbeitungs- und Übersetzungsarbeit selbst zu übernehmen, so dass Rowan – wenn überhaupt – höchstens einen kleinen Teil zu Beginn von *Homeless* aus dem Dänischen übertragen hatte. Auf jeden Fall erscheint ihr Name in der englischen Buchausgabe entgegen sonstiger Gepflogenheiten an keiner Stelle, wogegen sich Goldschmidt in einer Widmung an seinen Londoner Cousin am Anfang des ersten Bandes bei dessen Frau bedankt, die als englische Muttersprachlerin massgeblich an der Textrevision beteiligt gewesen war.²¹

1.4 Oder doch ein (Feuilleton-)Roman?

Angesichts dieser Ausgangslage erscheint eine gattungsreflektierte Lektüre von *Hjemløs/ Homeless* in der Tat nur unter Berücksichtigung der Publikations- und Übersetzungsgeschichte sinnvoll. Auch wenn sich die Erzählung selbst nicht explizit als Roman versteht, bietet sich das Konzept des Feuilletonromans dafür m.E. gleichwohl und aus mindestens zwei Gründen an; erstens, weil die medialen Konstellationen einer einschlägigen Pressekultur *a priori* zu seinen Möglichkeitsbedingungen zählen und weil es sich dabei zweitens stets um europäisches, also nicht vorrangig an nationalliterarische Traditionen gebundenes Phänomen gehandelt hat, das für Goldschmidts über Sprachgrenzen hinausweisende Veröffentlichungsbestrebungen wenigstens auf den ersten Blick eine attraktive Form versprochen haben muss.

17 «Mrs. Howitt is authroized to translate this work into English and receives the manuscript from the author» (M.A. Goldschmidt. «Hjemløs. En Fortælling». In *Nord og Syd*, Ny Raekke, 4de Bind (1853), S. 1–179, hier S. 197).

18 Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 70f.

19 Ober. *Goldschmidt's English Novel*, S. 114.

20 *Ibid.*, S. 115.

21 *Ibid.*, S. 116.

Dass der Terminus ›Feuilletonroman‹ im Gegensatz zum etwas in die Jahre gekommenen deutschen Pendant ›Zeitungsroman‹ den französischen Ursprung der Gattung bereits im Namen trägt, ist nicht irrelevant, gilt Goldschmidt innerhalb der skandinavischen Literaturgeschichte doch als jener Autor, der «den bissigen französischen Journalismus nach Dänemark [importierte]» und insbesondere mit *Corsaren* nachhaltig zu einer Veränderung der Pressekultur beitrug.²² Während aber Eugène Sue, dessen 1842/43 im *Journal des débats* abgedruckte *Mystères de Paris* die Literaturhistoriker in ungewohnter Einhelligkeit als einen, wenn nicht den Anfangspunkt des Feuilletonromans betrachten, noch in einem vom eigentlichen Zeitschriftentext abgetrennten Bereich – eben dem Feuilleton – publizierte, ging Goldschmidt bereits nicht mehr unter diesen illustren Strich. Ganz im Gegenteil stellte er in *Nord og Syd* das Verhältnis zwischen oberflächlich betrachtet Faktuellem und Fiktionalem auf den Kopf, indem *Hjemløse* alle übrigen Inhalte darin deutlich marginalisierte.

Wenn nun aber die «poststrukturalistische Philosophie und Literaturwissenschaft [...] die Grenze zwischen Fakten und Fiktionen theoretisch infrage gestellt [hat], da beide auf denselben rhetorischen Strategien der Vertextung basieren und letztlich sprachliche Konstruktionen darstellen»,²³ stellt sich für den Feuilletonroman die Frage nur umso dringlicher, welche anderen strukturellen Gemeinsamkeiten nebst der Tatsache, dass es sich dabei schlicht um Romane handelt, die in Zeitungen oder Zeitschriften publiziert wurden, überhaupt für eine eigenständige Subgattung sprechen. Die Literaturwissenschaft hat sich häufig damit zu helfen versucht, dass sie die infrage kommenden Texte mit Blick auf ihre Adressaten und ihr Publikationsumfeld als Gattung definiert hat, die «ausschließlich auf Spannung und Unterhaltung abzielt», um mit den «oft abenteuerlicher als alle Romanerfindungen» klingenden *faits divers* im Hauptteil der Zeitungen mithalten zu können.²⁴

Im noch deutlich vom Strukturalismus inspirierten Versuch, am Beispiel Eugène Sues das Verhältnis zwischen Werk und sozialhistorischem Kontext auszuloten, hat Umberto Eco in diesem Zusammenhang das schöne Bild einer Sinuskurve ins Spiel gebracht, die kontinuierlich zwischen Spannungsaufbau und -abbau oszilliere.²⁵ Dass sich Eco dabei *auch* für die nicht zuletzt ökonomische Wechselbeziehung zwischen dem politischen Standpunkt des Autors als sozialistischer bzw. sozialdemokratischer Reformers, der konservativen französischen Presse und deren bourgeoiser Leserschaft interessiert, halte ich in Bezug auf Goldschmidt für weniger relevant als den Umstand, dass ihn die «Sinuskurvenstruktur» von Sues Prosa gleich mehrfach an das Theater denken lässt. Makrostrukturell sei sich Erzählen nämlich, ob es nun einer konstanten oder einer Sinuskurve folge, insofern gleich, als beide mit Einheiten operierten, wie sie Aristoteles in der *Poetik* schon für die Tragödie bestimmt hatte: «beginning, tension, climax, denouement, catharsis»,²⁶ wie es bei Eco mit implizitem Verweis

22 Vgl. Klaus Müller-Wille. «Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870)». In: *Skandinavische Literaturgeschichte*. Hg. von Jürg Glauser. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 133–185, hier S. 138.

23 Norbert Bachleitner. *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 7.

24 *Ibid.*, S. 7f.

25 Umberto Eco. «Rhetoric and Ideology in Sue's *Les Mystères de Paris*. In: Ders. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press 1979 (Advances in Semiotics), S. 125–143, hier S. 126ff.

26 *Ibid.*, S. 133.

auf Freytag heisst. Sues Erzählen zeichne dagegen die Amalgamierung mehrerer Plots aus, die jeweils in sogenannten «climaxes of disclosure» kulminierten, wobei Informationen schrittweise so preisgegeben werden, dass die Spannung auch über einen grossangelegten Publikationszeitraum erhalten bleibe. Dieser Vorgang vollziehe sich bei Sue seinerseits in einem theatralen Modus: «The author must of necessity rely on *coups de théâtre* to further his task of disclosing information, and the need for repetition leads perforce to the reiteration of these *coups de théâtre* at regular intervals.»²⁷

Einem dieser Theatereffekte hat die Forschung in letzter Zeit besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden lassen, indem sie in einer Reihe von Einzelanalysen und auch unter dem Eindruck neuer medialer Ausdrucksformen von Serialität, wie *soap operas*, *telenovelas* oder jüngst den Serien von Streamingdiensten, Funktion und Bedeutung von *cliff hangers* auf den Feuilletonroman rückprojiziert hat.²⁸ Gerade weil es sich dabei aber – wie Fröhlichs Analyse (vgl. Anm. 28) deutlich macht – nicht nur um eine jahrhundertalte, sondern eine in hohem Mass «transmediale Erzähltechnik» handelt, ist der *cliff hanger* ebenso wie viele ähnliche Strukturmerkmale als Alleinstellungsmerkmal des Feuilletonromans insofern kaum tragfähig, als Strategien der Spannungssteigerung auch in anderen populären Gattungen vorkommen. So konnte Volker Klotz etwa zeitgleich mit Eco Eugène Sues *Mystères* nicht als Feuilleton-, sondern als archetypischen Abenteuerroman lesen,²⁹ ohne dass sich die beiden Zugangsweisen fundamental widersprochen hätten.

Auf eine grundlegende Differenz hat dagegen Norbert Bachleitner aufmerksam gemacht: Denn nicht jeder Roman, der in einer Zeitung erschien, sei in *dem* Sinn auch für seine solche konzipiert, als er narrativ entsprechend strukturiert sei. Während beispielsweise noch die *Mystères de Paris* «über weite Strecken einem feststehenden Plan [folgten], ehe der Autor unter dem Eindruck des Erfolgs zu improvisieren begann»,³⁰ habe sich der eigens für das Feuilleton produzierte Roman unter Vermittlung «so genannte[r] *Fiction Bureaus*» v.a. in England zum lukrativen Geschäftsmodell entwickelt: «Diese Agenturen boten ihre literarischen Produkte jedoch komplett und oft schon fertig gesetzt an.»³¹ Andererseits verstelle der Fokus auf die einschlägigen Produktionsbedingungen der entsprechenden Texte den Weg zu einer Gattungstheorie dadurch, dass er eine Reihe neuer Fragen aufwerfe. So sei es z.B. auch dann ein erheblicher Unterschied, ob ein Roman in der politischen Tagespresse oder in einer Zeitschrift erscheine, wenn es sich dabei um ein und dasselbe Werk handle, weil die «Eingliederung des Romans in eine Tageszeitung [...] Wechselwirkungen zwischen Nachrichten und Romanfiktionen [hervor]bringt, die in einer Zeitschrift undenkbar wären.»³² Doch selbst diese «Kerngruppe» der im Feuilleton der Tagespresse erschienen Romane lasse sich, so

27 Ibid., S. 132.

28 Vgl. z.B. – wieder für Eugène Sue – Vincent Fröhlich. *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld: transcript 2015 (Edition Medienwissenschaft 18), S. 278ff. bzw. – auch mit einer beachtenswerten Kritik an Ecos Modell der Sinuskurve – Hans-Otto Hügel. «Eugène Sues *Die Geheimnisse von Paris* wiedergelesen. Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert». In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. von Frank Kelleter. Bielefeld: transcript 2012, S. 49–73, hier insb. S. 55f.

29 Vgl. Volker Klotz. *Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne*. München, Wien: Hanser 1979, S. 9ff. bzw. 32ff.

30 Bachleitner. *Fiktive Nachrichten*, S. 9.

31 Ibid.

32 Ibid., S. 10.

Bachleitner, nicht ohne weiteres theoretisieren, weil damit nebst philologischen auch publizistische Fragestellungen verbunden seien. Angesichts eines Typus von Romancier, der «als eine Art Reporter [erscheint], der aktuellen Themen auf den Fersen ist»,³³ behilft er sich für seine Gattungstheorie in der Folge denn auch nicht mit einem genuin literaturwissenschaftlichen Modell, sondern verweist mit Niklas Luhmann dezidiert auf eine möglichst breite theoretische Perspektive, bei der es sich mit Blick auf Goldschmidt etwas länger aufzuhalten lohnt.

Den Roman und sein Medium unter Rekurs auf die Systemtheorie unter denselben Kriterien zu analysieren, gelingt Bachleitner schlicht deshalb, weil bereits Luhmann beide «gleichermassen als Massenmedien [klassifiziert], die sich nur durch die Spezialisierung auf verschiedene ›Programmbereiche‹, nämlich auf Nachrichten bzw. Unterhaltung, unterscheiden», als Kommunikationssystem solchermassen aber letztlich demselben Ziel verpflichtet sind, nämlich der «gesellschaftlichen Selbstbeobachtung».³⁴ Dadurch verschwimmen gleichsam die Grenzen zwischen einem Roman, der «in den Nachrichtenmodus wechseln», und einer Zeitung, die «sich andererseits der Unterhaltung widmen [kann].»³⁵ Diese Hybridität, dieses Oszillieren zwischen Fakt und Fiktion nimmt in Bachleitners Gattungstheorie quasi die Funktion des (system-)theoretischen *missing link* zwischen den Publikationsmodalitäten des Feuilletonromans und einer narrativen Strategie ein, die darauf ausgelegt ist, Spannung zu erzeugen, indem es zu einem konstanten Abgleich zwischen der Lebensrealität des Lesers und des literarischen Texts kommt.³⁶

Bachleitners Umweg über Luhmann halte ich, um nun endlich wieder auf Goldschmidt zurückzukehren, auch in Bezug auf *Hjemløs* bzw. *Homeless* für gewinnbringend, wenn auch in etwas anderer Akzentuierung und ohne dabei den Blick auf Ecos Vorstellung vom *coups de théâtre*-Effekt zu verlieren. Denn wie oben bereits angesprochen, ist das Verhältnis zwischen fiktionalen und faktualen Inhalten in *Nord og Syd* ein grundlegend anderes als zwischen dem Nachrichtenteil und dem Feuilleton einer ›traditionellen‹ Zeitung um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Fakt und Fiktion stehen sich hier also – mit anderen Worten – nicht in einem Konkurrenzverhältnis gegenüber; schon gar nicht in einem ökonomischen. Wenn *Hjemløs* dafür aber – wie ebenfalls zuvor ein Blick auf die Entstehungsgeschichte der Erzählung verdeutlicht hat – unablässig dieselben oder zumindest sehr ähnliche Diskurse wie Goldschmidts genuin journalistische Texte umkreist, dann manifestiert sich in *Nord og Syd* vielmehr ein Schreiben, das sich Luhmanns Befund der massenmedialen Erzählbarkeit von Welt genau bewusst zu sein scheint. «Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien»,³⁷ heisst es in der *Realität der Massenmedien* programmatisch und mit Husserl liesse sich ergänzen: «Es gibt nur *eine* Wahrheit und *eine* Welt aber vielfache Vorstellungen[.]»³⁸

33 Ibid., S. 11.

34 Ibid.

35 Ibid., S. 11f.

36 Vgl. *ibid.*, S. 12f.

37 Niklas Luhmann. *Die Realität der Massenmedien*. 5. Auflage. Wiesbaden: Springer 2017 (Neue Bibliothek der Sozialwissenschaften), S. 9.

38 Edmund Husserl. *Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke*. Aufgrund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl-Archiv (Leuven) in Verbindung mit Rudolf Boehm unter Leitung von Samuel Ijsseling. Bd. XXII: *Aufsätze und Rezensionen (1890–1910)*. Den Haag, etc. Nijhoff 1979, S. XLI.

Diese *eine* Welt will also erzählt werden und dementsprechend geht es bei Goldschmid – so meine These – nicht um die Fiktion von konkurrenzfähigen Zeitungsinhalten, die sich mit Luhmanns Massstab der Binarität von «schön/hässlich» oder «stimmig/nicht-stimmig» taxieren liessen,³⁹ sondern darum, jene Diskurse, welche diese immer gleiche Welt konstituieren, in unterschiedlichen narrativen Zusammenhängen auszustellen. Sollte in *Nord og Syd* zwischen konzeptionell feuilletonistischen und konzeptionell korrespondentischen Inhalten (also Tagebücher, Reiseberichte, politische Kommentare, etc.) überhaupt ein Konkurrenzverhältnis bestehen, so in der Art und Weise, wie diese erzähltechnisch realisiert sind. Wenn Goldschmid z.B. über die Zustände des Kontinents um das Revolutionsjahr 1848 wahlweise in Form einer Erzählung (wie etwa in den einschlägigen Passagen in *Hjemløs/Homeless*) oder als politischer Korrespondent berichtet, so geht es m.E. dezidiert darum, die dabei gewählten narrativen Modi gegeneinander auszuspielen.

Mein Analysevorhaben versteht sich in diesem Sinn einerseits als diskursanalytisches in Foucaultscher Tradition, indem es sich für Aussagen und das Regelsystem interessiert, innerhalb dessen diese zustande kommen, und geht andererseits davon aus, dass diese performativ sind: Wenn der *coups de théâtre*-Effekt bei Goldschmid darin besteht, die Erzählbarkeit eines Diskurses sichtbar zu machen, ist der Publikationszusammenhang aber von entscheidender Bedeutung, denn nur so kommt es zu mehreren Ebenen, die eine Selbstbeobachtung der Gesellschaft in der Vorstellung Luhmanns überhaupt erst ermöglichen. Für *Hjemløs/Homeless* bedeutet das konkret, dass die Vergleichbarkeit verschiedener Erzählmodi nur dort gewährleistet ist, wo diese in einer gewissen Heterogenität vorkommen und das ist in der Serialität von *Nord og Syd* in ungleich höherem Mass der Fall als in der Einmaligkeit einer Buchausgabe, die aus nur einer Textsorte besteht. Grund genug also, Ecos Theatermodell so zu verstehen, dass die Zeitschrift eine Art Interaktionsraum zwischen ihren Texten und deren Rezipienten etabliert, die sich gegenseitig bedingen, um jene Wirkung erzeugen zu können, die ich im nächsten und letzten Abschnitt dieses methodologischen Vorsatzes als «Presse-» oder «Diskurstheater» bezeichnen möchte.

1.5 Pressetheater

Die Schwierigkeit einer gattungstheoretischen Herangehensweise, wie sie im vorherigen Abschnitt skizziert wurde, mag nicht selten darin bestehen, dass sich daraus nur für eine relativ beschränkte Anzahl von Schlüsseltexten – wie es im Fall des Feuilletonromans ohne Zweifel die inzwischen bereits etliche Male bemühten *Mystères de Paris* sind – anwendbare

³⁹ Stark vereinfacht gesagt, kommt es Luhmanns Vorstellung zufolge in jedem sozialen System zu einer «funktionalen Ausdifferenzierung», wobei sich «Funktionssysteme» (wie z.B. Politik, Wirtschaft, Religion, Wissenschaft, etc.) dadurch konstituieren, dass sie sich von ihrer Umwelt durch einen binären Code abheben. Für das der Literatur übergeordnete Funktionssystem «Kunst» hat Luhmann zwei Codierungsvorschläge gemacht, einerseits «schön/hässlich» (vgl. ders. «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst»). In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 620–672, hier S. 620 bzw. 624f.), andererseits «stimmig/nicht stimmig» (*Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 [stw 1303], S. 301–318). Beide wurden innerhalb der systemtheoretisch interessierten Literaturwissenschaft kontrovers diskutiert und durch weitere Vorschläge wie «interessant/langweilig» oder «gelungen/misslungen» ergänzt (vgl. z.B. Jost Schneider. *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 1998, S. 230), vgl. auch S. 158ff. in dieser Arbeit.

Analysekriterien ableiten lassen. Für *Hjemløs* ist diese Gefahr m.E. deshalb vernachlässigbar, weil sich die Engführung zwischen Erzählung, Feuilletonroman und theatralen Praktiken mühelos durch zeitgenössische Debatten bestätigen lässt, deren Dreh- und Angelpunkt mit dem Kopenhagener Dramatiker und Dramaturgen Johan Ludvig Heiberg und dessen ebenfalls schriftstellerisch tätigen Mutter Thomasine Gyllembourg ja bereits eine der Ausgangspositionen für die vorliegende Untersuchung markiert hatte.⁴⁰

Die Debatte, um die es im Folgenden gehen soll, findet mit der Publikation von Heibergs Essay *Folk og Publicum* (Volk und Publikum) 1842 einen von mehreren Höhepunkten und führt über Kierkegaard und Gyllembourg zu Goldschmidt. Unter dem Eindruck aufkeimender Massenmedien postuliert Heiberg, das ‹traditionelle› Theaterpublikum sehe sich durch die neuartige Gruppe der Zeitungsleser zusehends insofern konkurrenziert, als diese völlig neue Rezeptionsgewohnheiten vertreten würden. Das Theaterpublikum beschreibt er fortan

als ‹Volk›, da es sich unter dem gemeinsam erlebten Eindruck einer Aufführung noch zu einer organisch geformten Einheit zusammenfinden könne. ‹Publikum› dagegen wird als ein reines Pressephänomen beschrieben. Heiberg zufolge bilden die Rezipienten der Tageszeitung keine Gemeinschaft mehr, sondern lösen sich in ihrer buchstäblichen Zerstreung in eine gestalt- und formlose Masse auf.⁴¹

Während Kierkegaard auf den Essay in einer Rezension zu Gyllembourgs Novelle *To Tidsaldere* reagiert,⁴² die Goldschmidt – wie im Einleitungskapitel dieser Arbeit gezeigt – kurz zuvor dazu veranlasst hatte, über das Verhältnis von Theater und Realismus nachzudenken, lässt es Heiberg seinerseits nicht bei einer blossen Kritik bewenden. Als Theatermann ist er vielmehr daran interessiert, die Differenzierung des Publikumsbegriffs auf der Bühne stattfinden zu lassen, was er – so Müller-Wille – mit der frühen Komödie *Julespøg og Nytaarsløjer* (1817; Weihnachtsspass und Neujahrsscherz) und dem Vaudeville *Recensenten og Dyret* (1826; Der Rezensent und das Tier) faktisch bereits Jahre zuvor versucht habe. Gerade am letzten Stück zeige sich, wie sehr Heiberg darum bemüht war, «eine neue dramatische Form zu finden, die es erlaubt, das moderne ‹Publikum› wirklich in das Bühnengeschehen einzubinden.»⁴³ Dabei komme es jedoch zu einer entscheidenden Sanktion, denn Heiberg gehe nur auf populärkulturelle Verfahren zu, solange diese «durch die bildungsbürgerliche Institution des Theaters gerahmt [werden]. Nur auf diese Weise bleibt garantiert, dass das Stück zu einer ‹neuen und vollkommeneren Organisation› des Massenpublikums der Presse als Theater-Volk beiträgt.»⁴⁴

Im Zusammenhang mit meinem eigenen Analyseinteresse lohnt es sich, auch noch Müller-Willes nächsten Lektüreschritt zu verfolgen, zumal ihm darin der Nachweis gelingt, dass Thomasine Gyllembourg die dramaturgischen Überlegungen ihres Sohnes in einer Weise prozessiert, die hier insbesondere mit Blick auf Goldschmidt interessieren. Denn im

40 Die folgenden Überlegungen verdanken sich massgeblich einem Aufsatz von Klaus Müller-Wille («Presse-Theater – Thomasine Gyllembourgs *Familien Polonius* (1827) und Johan Ludvig Heibergs *Recensenten og Dyret* [1826]. In: *Diskursmimesis. Thomasine Gyllembourgs Realismus im Kontext aktueller Kulturwissenschaften*. Hg. von Joachim Schiedermaier und Klaus Müller-Wille. München: Utz 2015, S. 113–141).

41 Ibid., S. 114.

42 Diese erscheint 1846 unter dem Titel *En literair Anmeldelse. To Tidsaldre, Novelle af Forfatteren til «en Høerdagshistorie», udgivet af J.L. Heiberg* (Eine literarische Besprechung. Zwei Zeitalter, Novelle der Verfasserin von «eine Alltagsgeschichte», herausgegeben von J.L. Heiberg) als Monographie.

43 Müller-Wille. *Presse-Theater*, S. 121.

44 Ibid., S. 122.

Gegensatz zu Heiberg hole Gyllembourg das Massenphänomen «Publikum» nicht ins Theater, sondern gehe den umgekehrten Weg, indem sie «die Zeitungsnovelle [...] in Anlehnung an bekannte dramatische Vorbilder zu gestalten und dadurch ebenfalls theatral zu rahmen [versucht].»⁴⁵ Das ist umso virulenter, als auch *Familien Polonius* in einer Zeitschrift erscheint, nämlich zwischen Januar und Juni 1827 in *Kjøbenhavns flyvende Post* (Kopenhagens fliegende Post), deren Herausgeber kein Geringerer als J.L. Heiberg selbst ist. Neben dem bereits im Titel der Novelle angelegten intertextuellen Verweis auf Shakespeare «nehmen dabei vor allem Beschreibungen privater Inszenierungsformen – die Rede ist unter anderem von Pantomimespielen, Tanz und *tableaux vivants* – einen großen Raum ein.»⁴⁶

Während Heiberg also auch im Umgang mit massenkulturellen Phänomenen noch für das regulatorische Potential insbesondere des dänischen *Nationaltheaters* plädiert, scheint sich Gyllembourg bereits mehr oder weniger ostentativ auf die Seite genau dieser Populärkultur zu schlagen. Mit ihrem «Presse-Theater» macht sie dabei aber deutlich, dass diese gleichwohl zu weiten Teilen auf die ästhetischen Ausdrucksmittel des Theaters angewiesen ist. Im Folgenden möchte ich nun zeigen, dass Goldschmidt zwar streckenweise Gyllembourgs Position teilt, wenn er sich gewissermassen um eine Theatralisierung des Fortsetzungsromans bemüht, sich von Heiberg aber noch weiter distanziert, insofern er die Institution des *Nationaltheaters* in *Hjemløs* bereits als korrumpiert darstellt. Meine Lektüre wird sich an drei exemplarischen Diskursfeldern – Ästhetik, Politik und Liebe – orientieren, die es nicht zuletzt aufgrund ihrer Prominenz innerhalb der Erzählung erlauben, die Mechanismen freizulegen, mit denen solche Diskurse in *Hjemløs* mit theatralen Mitteln inszeniert werden.

45 Ibid., S. 128f.

46 Ibid., S. 129.

2. Krise des Theaters (Ästhetik)

2.1 Zitate des Bildungsromans

Von den zahlreichen ästhetischen Debatten, die es in *Hjemløs* immer wieder gibt, erstreckt sich eine der vielleicht bemerkenswertesten über das vierte Kapitel des zweiten Teils der Erzählung (*Hjemløs*). Typischerweise im studentischen Milieu angesiedelt, folgt sie auf Otto Krøyers und Alfons Mendozas Besuch einer Kunstausstellung. Die nachfolgende Lektüre dieser Schlüsselstelle, die hier exemplarisch für das Diskursfeld ‚Ästhetik‘ stehen soll, verfolgt vorderhand das Ziel, die narrativen Dimensionen der oben gestellten Diagnose der Krisenhaftigkeit des Theaters in der Erzählung freizulegen. Dabei werde ich die These verfolgen, dass Goldschmidt die Schablone klassischer Szenen des Bildungsromans zwar zitiert, allerdings bloss, um dadurch die Dysfunktionalität der Gattung aufzuzeigen, insofern das Theater als Mittel der individuellen Entwicklung einer Figur als nicht oder nicht mehr tauglich dargestellt wird, so wie Kunst überhaupt als etwas erscheint, dessen Attraktivität sich zunehmend von der praktischen Ausübung hin zu einem reinen Diskursobjekt verschiebt.

Davor möchte ich einleitend – auch um die Signifikanz der Debatte innerhalb der Erzählung hervorzuheben – kurz nachzeichnen, wie es dazu kommt, dass es gerade Mendoza ist, mit dem Otto und dessen Kommilitonen in einen Disput über ästhetische Fragen geraten sollten. Die Wahl der Figur kommt nämlich nicht von ungefähr, sondern ist im Erzählverlauf so angelegt, dass Mendoza Otto bereits in der Kindheit nicht nur zu einer ästhetischen Ersterfahrung verhilft, sondern dessen ästhetischen Bildungs- und Erfahrungshorizont auch danach massgeblich mitbestimmt. Dabei ist die Bezeichnung ‚ästhetisch‘ zunächst schlicht so zu verstehen, dass es um die grundlegende Frage nach dem Wesen des Schönen geht, die sich unabhängig spezifischer Kunstformen stellt. Entscheidend ist hingegen, dass zu dem Zeitpunkt, als sich Otto und Alfons auf einem Kinderball erstmals begegnen, wenigstens auf den ersten Blick zwei diametral unterschiedliche Auffassungen darüber aufeinanderprallen, wie künstlerische Meisterschaft überhaupt zu erlangen ist.

Auf der einen Seite müht sich ein Tanzlehrer, der sich für einen Monat in der Provinzstadt aufhält, mit einer Kinderschar ab, der auch Otto und Emilie angehören und über deren mässige Begabung der Erzähler lediglich lakonisch anmerkt: «Ak, der er en besværlig Begyndelse til Alt; man maae staae i Positionen, før man kan gjøre Cour som Balcavalier, man maae stave, før man kan læse Digterne, og selv Vejen til de skjønne Stjernebilleder gaaer igjennem kjedelige Tal.»⁴⁷ Dementsprechend wenig ist selbst durch den Umstand gewonnen, dass sich die Kinder ihrem Unvermögen sogar bewusst sind, was der Erzähler auffällig eingehend kommentiert, indem er ein biblisches Motiv vom Beginn der Erzählung, auf das ich später in Bezug auf den Liebesdiskurs noch ausführlich zu sprechen kommen werde, wiederaufnimmt: «[...] Kjøbstadens Børn havde spiiist af Kundskabens Træ uden at spise tilstrækkelig

47 «Ach, alles hat einen beschwerlichen Anfang; man muss zuerst in Position stehen, bevor man als Ballkavalier den Hof machen kann, man muss buchstabieren, bevor man die Dichter lesen kann und selbst der Weg zu den schönen Sternbildern führt durch langweilige Zahlen.» (HJM1, 25).

– hvad ellers ikke var deres Vane; – de havde lært nok til at vide, at de ikke kunde dandse, og dog vilde de forsøge det. Der blev Graad og Misfornøielse[.]»⁴⁸

Dem gegenüber stehen Alfons und seine Schwester Isabella, die – wie eines der Mädchen aus dem Dorf ehrfurchtsvoll zu berichten weiss – «kan dandse Spansk» («spanisch tanzen können»; HJM1, 30), weil die Familie Mendoza im Gegensatz zu den übrigen Angehörigen der örtlichen jüdischen Gemeinde nicht aschkenasischen, sondern sephardischen Ursprungs ist, also Nachfahren all jener Jüdinnen und Juden sind, die – grob gesagt – die iberische Halbinsel im Zug der Reconquista zu verlassen gezwungen waren, um sich daraufhin u.a. in Italien und Frankreich, den Niederlanden und Norddeutschland niederzulassen, wovon einige von ihnen im frühen 19. Jahrhundert auch in das Gebiet des dänischen Königreichs einwanderten. Erst als die Teilnehmer des Balls darauf insistieren, Isabellas und Alfons' spanischen Tanz sehen zu wollen, willigt die Familie zögerlich ein, nachdem sie sich bis dahin mit einer schüchternen Zuschauerrolle begnügte hatte. Und weil sich die Musiker ausserstande zeigen, das fremde Lied mit ihren Instrumenten zu begleiten, kommen die Anwesenden nicht nur in den Genuss des Tanzes selbst, sondern auch eines exotisch anmutenden Gesangs, den Alfons und Isabella in einem spanisch gefärbten Hebräisch vortragen.

Kaum überraschend, fällt es der Provinzbevölkerung – Otto eingeschlossen – schwer, den ästhetischen Wert des Dargebotenen einigermaßen adäquat einzuschätzen, so dass in der ersten Betretenheit jeder Applaus und jedes Dankeswort ausbleiben, auch wenn man sich einig ist: «Der gik et Øieblik en poetisk Luftning over de Tilstedeværende; de følte, at de saae noget Skjönt».⁴⁹ Dass hier eine kunstferne Landbevölkerung mit dem kindlichen Genie Isabellas und Alfons' aufeinandertreffen, halte ich v.a. deshalb für signifikant, weil es der Text selbst nicht bei einer solch stereotypen Konstellation bewenden lässt. Vielmehr versucht er seinerseits zu ergründen, wie es dazu kam, dass die Mendoza-Kinder die Teilnehmenden des Balls in ästhetischen Dingen scheinbar so mühelos zu überflügeln vermögen, indem er die Tanz- und Gesangsszene mit einem sozialen und ökonomischen Panoptikum des Städtchens korrespondieren lässt, das er kurz vor dem Ball entwickelt hat. Darin heisst es:

Den vigtigste Deel af Kjøbmandsforretningene bestod i at dyrke Jord og drive Brændeviinsbrænding; Manufacturhandelen dreves næsten udelukkende af Jøder, for hvem alt andet Erhverv var spærret – de christne Kramboddrenge og Svende oplærtes ikke til at have Forstand herpaa – og disse Jøder vare sjelden i Besiddelse af mere Dannelse end deres naturlige Kløgt; deres Handelsbøger bestode af Papirstrimler med det hebraiske Skriftsprogs mystiske Tegn. (HJM1, 23)

Der wichtigste Teil der Kaufmannsvereinigung bestand darin, den Boden zu bestellen und Branntwein zu brennen; der Manufakturhandel wurde fast ausschliesslich von Juden betrieben, die von allen anderen Erwerbszweigen ausgeschlossen waren. Ihre christlichen Krämerburschen und Gesellen unterwies sie darin indes nicht. Diese Juden waren selten im Besitz von mehr Bildung als ihrer natürlichen Klugheit; ihre Handelsbücher bestanden aus Papierschnitzeln mit den mystischen Zeichen der hebräischen Schriftsprache.

So gesehen muss Kunst – wie jede andere kulturelle Praxis auch – nicht ausschliesslich als etwas erscheinen, was Isabella und Alfons Mendoza als Begabung in die sprichwörtliche

48 «Die Kinder der Provinzstadt hatten vom Baum der Erkenntnis gekostet, ohne sich satt zu essen, wie es sonst deren Gewohnheit war. Sie haben genug gelernt, um zu wissen, dass sie nicht tanzen können, und doch wollten sie es versuchen. Es gab Tränen und Missvergnügen.» (HJM1, 25).

49 «Es ging ein poetischer Hauch über die Anwesenden hinweg; diese fühlten, etwas Schönes gesehen zu haben.» (HJM1, 31).

Wiege gelegt worden wäre, sondern in erster Linie als Substrat handfester (wirtschafts-)historischer Entwicklungen, die darin freilich als spezifische Ästhetik nachwirken, wovon nicht nur die hebräischen Schriftzeichen der Kaufleute, sondern eben auch Tanz und Musik der Sepharden zeugen. Die Vorstellung indes, dass in spezifischer Weise *über* Kunst gesprochen wird, mag im Provinzstädtchen ebenso neuartig gewesen sein wie Alfons' und Isabellas konkrete Aufführung, für *Hjemløs* aber ist ein solcher Diskurs konstitutiv. Das ist bereits im Umstand begründet, dass mit Alfons Mendoza die eigentliche Künstlerfigur zugunsten eines Helden – also Otto Krøyer – in den Hintergrund tritt, der sich für kulturelle Phänomene allen voran als Symptome genau dieser historischen bzw. sozialen Entwicklungen interessiert. Auf diese markante Rollenverschiebung hin zu einer Kunst, die zunehmend als wissenschaftlicher Gegenstand verstanden wird, macht die Erzählung selbst explizit aufmerksam, wenn sie z.B. davon berichtet, wie sich Alfons' Theaterleidenschaft auf Otto überträgt:

Og dette Lys straaledede til ham [= Otto; JH] gjennem Anelsen, gjennem Videnskaben, gjennem Mendozas milde og venlige Omgang og hans Musik og gjennem Theatret. Theatret var Mendozas Lidenskab, og han havde ikke Møje med at meddele den til Otto; der var kun den Forskjel, at medens Scenen var Noget, der for Mendoza tillige havde praktisk Interesse, hørte til hans Livsopgave, var denne Illusionens Verden for Otto et Sted, hvor han søgte Oplysninger om det virkelige Liv, om Menneskenaturen og Selskabsforholdene. (HJM1, 125)

Und dieses Licht strahlte durch die Ahnung auf ihn [= Otto; JH], durch die Wissenschaft, durch Mendozas milden und freundlichen Umgang und dessen Musik und durch das Theater. Das Theater war Mendozas Leidenschaft und er hatte keine Mühe, diese an Otto weiterzugeben; es gab nur den Unterschied, dass die Bühne für Mendoza zugleich von praktischem Interesse war, zu seiner Lebensaufgabe gehörte, während diese Welt der Illusion für Otto ein Ort der Aufklärung über das wirkliche Leben, über die Natur des Menschen und gesellschaftliche Verhältnisse war.

Im Folgenden möchte ich nun zeigen, dass der Akzent auf das Reden *über* Kunst einerseits damit einhergeht, dass in *Hjemløs* eine dominante Erzählerinstanz etabliert wird, und wie andererseits gerade auf diese Weise narrative Muster des Bildungsromans torpediert werden, insofern die Erzählung nicht mehr das primäre Ziel verfolgt, die Entwicklung eines zentralen (Künstler-)Helden darzustellen, sondern sich vielmehr von einem förmlich *journalistischen* Interesse an den einschlägigen Diskursvorgaben leiten lässt. Dass ich mich – wie oben angedeutet – auf jene Episode konzentriere, die Ottos und Alfons' Besuch einer Galerie und die anschließende Debatte darüber im studentischen Milieu Kopenhagens beschreibt, ist auch dadurch motiviert, dass es sich dabei um eine nachgerade topische Konstellation des Bildungsromans handelt – man denke etwa an die Gemäldesammlung von Wilhelm Meisters Grossvater –, welche die postulierten Bruchlinien dadurch nur umso deutlicher hervortreten lässt. Während es aber beispielweise Goethe insbesondere während den Weimarer Jahrzehnten im Zug von Ausstellungsbesuchen, der Italienreise oder dem *Propyläen*-Projekt – Erfahrungen also, die mit den *Wilhelm Meister*-Romanen bekanntermassen in einen, wenn nicht *den* prototypischen Vertreter der Gattung des Bildungsromans einflossen – noch um die Kunst selbst zu tun war, möchte ich im kommenden Abschnitt die These entwickeln, dass Goldschmidts Figuren in *Hjemløs* hingegen vorrangig an der Beobachtung der Funktionsweisen ästhetischer Diskurse interessiert sind. Im Wissen, hier unmöglich ein vollständiges Bild etwa der *Wilhelm Meister*-Forschung geben zu können, beschränkte ich mich auf den Verweis, dass ästhetische Systeme natürlich auch bei Goethe keine blossen Diskurselemente um ihrer selbst bzw. ihres Kunstcharakters willen sind, wie Martin Jörg Schäfer just am

Beispiel des Theaters zeigen konnte.⁵⁰ Vielmehr diene gerade der Diskurs *über* das Theater in den *Wanderjahren* dazu, den Theatralisierungsgeist der ‹neuen› Methoden des ‹pädagogischen Jahrhunderts› zu verdeutlichen. Es kommt also – mit anderen Worten – bereits bei Goethe zu einer Art Verschiebung vom Diskursgegenstand zum Medium. Meine These hat dagegen eine etwas andere Bewegung im Blick, indem sie auf die Diskursmodalitäten fokussiert, mit denen über einen spezifischen Gegenstand nachgedacht und v.a. gesprochen wird. Setzt der Bildungsgang bei Goethe aber noch insofern eine Art ‹technischen› Aspekt voraus, als das Artistische sowohl in den *Lehr-* als auch den *Wanderjahren* immer für den doppelten Sinn des Handwerklichen und des Künstlerischen steht, verlagert sich der Umgang mit dem Künstlerischen zunehmend in den Raum der Sprache und des Denkens. Gleichzeitig kommt es zu einer grundlegenden Veränderung von Weltwahrnehmung: Bringt etwa der Anblick der Alpen Wilhelm in den *Wanderjahren* noch dazu, Landschaft (die Hilarie ja dann auch tatsächlich zu malen versucht) im Modus der Kunst wahrzunehmen, und darob ein neues Sehen zu entwickeln, geht es – wie sich gleich zeigen wird – einigen der diskursbestimmenden Figuren bei Goldschmidt vielmehr darum, Kunst vor dem Hintergrund eines ‹realistischen› Sehens zu bewerten und um ein Sprechen darüber.

2.2 Die Bühne der Bühne

Die Episode, um die es im Folgenden also gehen soll,⁵¹ zerfällt in zwei Teile: Während der erste dem eigentlichen Besuch der ansonsten nicht näher beschriebenen Ausstellung dient, geraten Otto und Alfons im zweiten durch Zufall in einen Disput mit weiteren Studenten über die dort ausgestellte Kunst. Der Übergang vom einen zum anderen wird narrativ dadurch markiert, dass sich der Erzähler zunehmend zurückzieht, während er anfangs noch auffällig präsent ist und zwischen Distanz und Nachsicht für Otto und Alfons changiert. Obschon Mendoza gemeinhin als talentierter Musiker gilt, stellt der Erzähler beide nicht nur als ästhetische ‹Novizen› dar, sondern auch als Vertreter einer ‹Moderne› bzw. einer ‹Neuzeit›, die qua ihres jugendlichen Alters zwar gewisse Vorlieben hätten, von denen freilich auch er sich selbst nicht gänzlich ausschliesst, wenn er etwa sagt, ‹die Bewunderung einer antiken Statue [sei] ein natürliches Produkt *bei uns* Menschen der Neuzeit› (‹Beundringen for den antike Statue er et naturligt Produkt *hos os* ‹Nytidens› Mennesker›; HJM1, 134 [Hervorhebungen JH]). Gleichzeitig anerkennt er, Otto und Alfons hätten die Ausstellung wohl ‹mit breitwilligem, aufgeschlossenem Sinn› (‹med beredvilligt, modtageligt Sind›; HJM1, 133) besucht, was sie aber doch nicht davon abgehalten habe, ‹z.B. gleichgültig an manch sogar gut ausgeführtem Portrait vorübergehen [zu können]› (‹de kunde f. Ex. gaae ligegyldige forbi mangt endog vel udført Portrait›; *ibid.*).

Auktorial, wie sich der Erzähler in diesem ersten Teil gebärdet, kennt er natürlich auch die Ursachen für Ottos und Alfons' Kunstvorlieben, welche er in einer Weise begründet, die deutlich an Goldschmidts theatrale Doppelkritik an Carsten Hauch und Thomasine Gyllembourg erinnert, auf die ich in der Einleitung zu dieser Arbeit aufmerksam gemacht habe. Auch hier geht es schlicht um die Frage, welchem Portraitmaler es besser gelungen sei, seine

50 Vgl. Martin Jörg Schäfer. *Das Theater der Erziehung. Goethes ‹pädagogische Provinz› und die Vorgeschichte der Theatralisierung von Bildung*. Bielefeld: transcript 2016 (Theater 86), insb. S. 127–169.

51 Ein komparativer Blick ist in diesem Fall hinfällig, weil das Kapitel in der englischen Ausgabe fehlt.

Figuren «realistisch», d.h. lebensecht dazustellen; so also, dass ein Bild imstand ist, «eine Erzählung über das Leben [auszusenden], [...] in einem kurzen Schimmer den Blick auf Charaktere und Neigungen, auf die Erfahrungen eines Mannes oder die Gedanken eines jungen Mädchens [zu öffnen]». ⁵² Eine solche Präferenz sei aber nicht bloss Otto und Alfons anzulasten, vielmehr «gehen auf diese Weise ganz viele in den Sälen der Kunst umher» («saaledes gaee vel Mange omkring i Kunstens Sale»; *ibid.*). Spannend an diesen Beobachtungen des Erzählers ist insbesondere, dass er sie seinerseits nutzt, um die historischen Motive der Hierarchie der Kunstgattungen zu hinterfragen, wobei er zum Schluss kommt, dass

Kunsten har [har engang] været et nøiagtigt Udtryk for Livets aandige Magter og fremstillet dem i Skikkelser, foran hvilke Sindet standsede; nu staaer paa alle Grændseskjel den usynlige Guddom, medens den opvakte, efter Liv begjærlige, af det Synlige henrevne, af en mangfoldig Literatur opfyldte og bevægede Ungdrom drager Umættelighed af sit Slægtskab med det Uendelige og henvender sig til det Endelige. (*HJM1*, 134)

die Kunst [einst] genauer Ausdruck für die geistigen Mächte des Lebens war und diese in Figuren ausdrückte, vor denen der Sinn stockte; nun aber steht auf allen Grenzsteinen die unsichtbare Gottheit, während die erwachte, nach Leben begierige, vom Sinnlichen hingerissene, von einer vielfältigen Literatur erfüllte und bewegte Jugend Unersättlichkeit aus seiner Verwandtschaft mit dem Unendlichen zieht und sich dem Endlichen zuwendet.

Ausgerechnet die Literatur also soll die Jugend in Versuchung führen, sich vom Transzendenten ab- und dem Immanenten hinzuwenden? Diese These ist umso überraschender, als sie just von einem Erzähler formuliert wird, der seinerseits noch vor Kurzem nicht nur mit gewissem Verständnis auf ebendiese Jugend blickte, sondern sich gleichsam selbst nach allen Regeln der Kunst dieser «neuzeitlichen» Literatur verhält, indem er sich einbringt, kommentiert, sich aber auch unversehens wieder zurückzieht, ohne dass er dabei auf längere Sicht jene Identifikationsfiguren des Bildungsromans aufleben liesse, vor denen am Ende im besten Fall «der Sinn stockte». Ebenso überraschend mag – wenigstens auf den ersten Blick – die Konstellation sein, die folgt, als der Erzähler im zweiten Teil der Episode das Feld der ästhetischen Debatte endgültig für den Kreis der Studenten räumt, lässt hier doch einiges an das Theater denken – nicht nur, dass direkte Rede den ganzen Rest des Kapitels dominiert: Die Bühne, auf der sich Otto, Alfons und vier weitere Studenten begegnen, ist der Speiseraum einer nahegelegenen Konditorei, sogar eine Art Zuschauerraum in einer davon leicht abgesetzte Fensternische gibt es, in der zwei merkwürdige Gestalten Platz genommen haben, die der Text auffällig eingehend beschreibt:

Den Ene af dem havde lænet sig mod Vinduskarmen, strakt Benene langt ud og røg i fine langsomme Drag af en Cigar, medens han ligegyldig saae uf efter de Forbigaaende; hans høire Haand legede skøjdesløst med en Guldlorgnet, og paa hans broderede Vest glimrede en Guldkjæde. Den Anden var simplere klædt, sad med Ryggen mod Vinduet og bøiede sig over en Avis, hvori han syntes at læse med stor Opmærksomhed. (*HJM1*, 135)

Der eine von beiden hatte sich an das Fensterbrett gelehnt, die Beine ausgestreckt und rauchte in feinen, langsamen Zügen eine Zigarre, während er gleichgültig auf die Vorbeigehenden sah; seine rechte Hand spielte lässig mit einer Goldlorgnette und auf seiner gestickten Weste glomm eine Goldkette. Der andere war einfacher gekleidet, sass mit dem Rücken gegen das Fenster und beugte sich über eine Zeitung, in der er mit grosser Aufmerksamkeit zu lesen schien.

52 «Det [= «et enkelt Portrait»] udsendte en Beretning om Livet, aabnede i et kort Glimt Udsigt til Carakterer og Tilbøieligheder, til en Mands Erfaring eller en ung Piges Tanker og lukkede hurtig igjen.» (*HJM1*, 133).

Als Otto und Alfons diese Bühne betreten, stellt sich heraus, dass man mit zwei der Studenten – Carlsen und Helzen – bereits bekannt ist. Die Freundschaft wird bei einem Glas Madeira erneuert, worauf Helzen den Faden eines Vortrages weiterspinn, den er bereits zuvor begonnen hatte. Gegenstand ist eine Kunstanschauung, die sich dieser – wie Carlsen ironisch berichtet – im vorigen Winter ausgearbeitet habe und aus Anlass der Ausstellung nun zum Besten gebe. Im Grundsatz geht es dabei zwar um eine Fortführung der Überlegungen zum Wert «realistischen» Malens, den Helzen nicht anerkennen will, weil Kunst mehr sein müsse als die Bewunderung über die technische Meisterschaft, eine Person so abbilden zu können, dass sie als solche unmittelbar wiedererkennbar sei; aber eben nicht nur darum: Bei Helzens Gedanken handle es sich – wie Carlsen zu verstehen gibt – nicht nur um eine tiefe Philosophie der Kunst, sondern häufig schlicht um den Versuch, in der Ausstellung mit theatralisch vorgebrachtem Fachdiskurs junge Damen zu beeindrucken. Aber weil es nun einmal wichtig sei, eine Kunstauffassung zu haben, sei er – Carlsen – gerne bereit, diejenige von Helzen zu übernehmen. Dieser wiederum will sich mit einem solch billigen Sieg nicht zufriedengeben und holt erneut aus – auch, weil er im entscheidenden Moment einen vielsagenden Impuls aus dem Publikum erhalten hat: «[D]en Avislæsende ved Vinduet saae i dette Øieblik op med et eiendommeligt Udtryck, opfordrende og kjærtegnende som en Kattepote.»⁵³

Auf diesen vorerst schwer zu deutenden Wink des ansonsten stummen Zuschauers folgt Helzens abermaliges Pamphlet gegen den Realismus in der Kunst, die nicht «die rohe Wirklichkeit» («den raae Virkelighed»; HJM1, 137), sondern «den freien menschlichen Geist» («den frie menneskelige Aand»; *ibid.*) abzubilden habe. Kunst entstehe – so Helzen – dann, wenn der menschliche Geist kraft seiner Phantasie einem Schönheitsideal zustrebe, wodurch bewiesen sei, dass es sich beim Portraitmaler nicht um einen Künstler handle: «[H]an er i Kunstten Biograph, Historie- og Landskabsmaleren er Digter, Blomstermaleren er meer eller mindre smagfuld Afskriver.»⁵⁴ Gegen eine solche Auffassung fühlt sich sogar einer der beiden Studenten zu Widerspruch verpflichtet, die sich an der Debatte bislang noch nicht beteiligt hatten. Auf seinen Einwand, nach einer solchen Definition sei nicht einmal der Schauspieler ein Künstler zu nennen, folgt Helzens Belehrung, nicht alles, was zufällig einmal als solche bezeichnet worden sei, sei auch wirklich Kunst: «Man har jo endog givet Typographien Navn af Bogtrykkerkunst [Hervorhebung im Original; JH], og paa den Maade skulde Watt være Dampkunstner og Jacquard Væverkunstner.»⁵⁵

Wenig verwunderlich kann es der eifrige Theatergänger Otto nicht auf sich beruhen lassen, dass der Schauspieler so salopp vom Thron der Künste gestossen wird, was Helzen dankend annimmt, um auszuführen, dieser sage ja bloss die Worte eines anderen Geistes nach und bediene sich eines Nachahmungstalents, über das im Grunde alle mehr oder weniger verfügen. Dies wiederum bringt Mendoza zur ironischen Bemerkung, dann sei ja auch der Sänger kein Künstler, weil dieser lediglich singe, was ein anderer komponiert habe, und sich dabei einer Stimme bediene, über die ebenfalls jeder verfüge. Als sich Otto dadurch zu einer

53 «[D]er Zeitungsleser beim Fenster sah in diesem Augenblick mit einem eigentümlichen Ausdruck auf, auffordernd und liebkosend wie eine Katzenpfote.» (HJM1, 136f.).

54 «[E]r ist in der Kunst Biograph, der Historien- und Landschaftsmaler ist Dichter, der Blumenmaler ist mehr oder weniger geschmackvoller Abschreiber.» (HJM1, 137).

55 «Man hat doch auch der Typographie den Namen Buchdruckerkunst gegeben und nach dieser Weise müsste Watt Dampkünstler und Jacquard Weberkünstler sein.» (HJM1, 137).

abermals leidenschaftlichen Replik genötigt sieht, beginnt sich die Debatte merklich zu verdichten: «Det er da ikke dit Alvor, Helzen!», hält er ihm entgegen. «Hvis det ikke skal være sand Kunst, saadan som Rosenkilde spiller Michel Perrin eller Trop, og hvis Fru Heiberg og Ryge ikke er Kunstnere, saa saa bryder jeg mig ikke om Kunst!»⁵⁶ Ottos Argumentation, die umgehend und auf erneut bemerkenswerte Art und Weise vom Zeitung lesenden Zuschauer (oder besser: Zuhörer) quittiert wird,⁵⁷ zielt nun mitten ins Herz jener Debatte, die mich oben die Diagnose der Krisenhaftigkeit des Theaters stellen liess.

Ottos Replik genauer zu betrachten, lohnt sich in mehrfacher Hinsicht: Erstens ergreift auch er – wie zuvor Kierkegaard und J.L. Heiberg – Partei für das überaus populäre Vaudeville, indem er mit Christen Niemann Rosenkilde und Johanne Luise Heiberg gleich zwei Schauspielerpersönlichkeiten als hervorragende Vertreter ihrer Kunst anführt, die ihren Ruf nicht zuletzt dem Vaudeville verdanken. Zweitens nimmt er explizit Bezug auf J.L. Heibergs oben ausführlich beschriebene Position zwischen Theatertheorie und -praxis, wenn er als Rosenkildes Paraderolle nicht nur die Titelfigur in Mélesville und Charles Duveyriers Vaudeville *Michel Perrin* (Uraufführung am 19. Februar 1834 am Pariser Théâtre du gymnase dramatique), sondern auch als Trop in Heibergs *Recensenten og Dyret* deklariert.⁵⁸ Am allerwichtigsten aber scheint sich drittens aus der Art und Weise, durch welche die Erzählung Ottos Argumentation hervorbringt, ein von Kierkegaard, Heiberg und Gyllemborg unabhängiger Standpunkt in der Debatte um die Position des Theaters innerhalb der Künste herauszukristallisieren, die weniger an den dramatischen Inhalten als vielmehr am performativen Potential der Bühne interessiert ist. Gerade weil Ottos Erwiderung an Helzen quasi vor den Augen eines wachsamem Publikums erfolgt, lenkt die Episode die Aufmerksamkeit auf die wechselseitige Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern und definiert den Wert des Theaters nicht mehr ausschliesslich als Kunstform, sondern als Erkenntnismodus.

«Beobachtung zweiter Ordnung» heisst dieser bei Luhmann bekanntlich und bedeutet für *Hjemløs* eine Ausdifferenzierung der beteiligten Instanzen, so dass man im Fall der studentischen Debatte über Kunst von einer «Bühne der Bühne» sprechen könnte, geht es hier doch um mehr als das, wogegen sich Helzen so erbittert wendet: Der Text verfolgt dezidiert nicht das Ziel der Nachahmung, der mimetischen Wiedergabe eines Disputs, wie er für akademische Zirkel im Dänemark zur Mitte des 19. Jahrhunderts vielleicht tatsächlich typisch war. Vielleicht aber auch nicht, diese Frage ist letztlich irrelevant, erinnert die im Text prominent platzierte Publikumsinstanz vielmehr konstant daran, dass nicht nur über die Bühne bzw. über Kunst im Allgemeinen debattiert wird, sondern dass die einzelnen Positionen durch die Beobachtung ihrer Beobachtung einfacher, d.h. mit einem Mehrwert zu beurteilen sind.⁵⁹ Dieser Mehrwert liegt darin, dass die Beobachtung von Beobachtung Luhmann zufolge eine

56 «Das ist doch nicht dein Ernst, Helzen! Wenn das keine echte Kunst sein soll, wie Rosenkilde Michel Perrin oder Trop spielt, oder wenn Frau Heiberg und Ryge keine Künstler sind, dann ... dann kümmere ich mich nicht weiter um Kunst.» (HJM1, 137).

57 «Den Avislæsende sagde Hm! uden at see op.» («Der Zeitungsleser sagte: «Hm!», ohne aufzublicken.»; HJM1, 137).

58 Vgl. zu Rosenkilde, Heiberg und Ryge auch den Kommentar in HJM2, 362.

59 Ohnehin ist die Mimesis – nebenbei bemerkt – eine Technik, die gerade im Feld der Performanztheorie viel diskutiert wurde, wie z.B. Wolfgang Isters Aufsatz «Mimesis und Performanz» (in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 [stw 1575], S. 243–261) beweist.

Leerstelle füllt, indem sie deutlich macht, was ein sinnkonstituierendes System an sich selbst nicht beobachten kann. Genau diesen blinden Fleck sieht der Beobachter zweiter Ordnung, wobei es zu einer Dominantenverschiebung vom <Was> zum <Wie> kommt, weil die Beobachtung zweiter Ordnung mehr leistet, als es das berühmte Kinderspiel vom «Ich sehe was, was du nicht siehst» zum Ziel hat, weil sie zusätzlich zeigt, *wie* beobachtet wird.⁶⁰

Wenig überraschend verschiebt sich der Fokus der Debatte nach Ottos Votum zusehends von den eigentlichen ästhetischen Positionen hin zu der Art und Weise, wie diese hervorzu- bringen sind, so dass sich mit Mendoza bezeichnenderweise der einzige Künstler in der Runde bald für seine Unkenntnis akademischer Debattierkultur entschuldigen zu müssen glaubt: «Jeg forstaaer mig vel ikke paa at disputere; men det synes mig, at naar En giver en Definition af Kunst, hvorved Sungen, Skuespilkunsten og Portraitmaleriet bliver udelukket, og man har den Overbeviisning, at disse ere Kunst, saa er Definitionen urigtigt.»⁶¹ Derweil macht der Vorwurf, mit diesen nicht vertraut zu sein, auch vor dem Studenten Otto nicht halt, wenn ihm Helzen kurz darauf entgegenen sollte: «Hør, Krøyer, som gammel Skolekamerat tør jeg vel sige, at man ikke kan disputere med Dig, før Du faaer lært en vis logisk *modus disputandi*. Du har Evne til at strides, men Du har ikke Vaaben. Jeg fægter med Kaarde, du med en Bønnestange.»⁶² Gegen Helzen ist kein Ankommen, auch wenn Otto wenig zuvor abermals positive Signale aus dem Publikum erhalten hat: «Den Avislæsende sagde et Hm! der lød saa opmuntrende, at Otto blev ganske stolt.»⁶³

Vor diesem Hintergrund möchte ich nachfolgend die abschliessende These entwickeln, dass Goldschmidt die theatrale Konstellation der Beobachtung zweiter Ordnung zur doppelten Reflexion einerseits über ästhetische Fragestellungen nutzt, es dabei aber nicht – wie ich oben zu zeigen versucht habe – bei einer Debatte über die Verfahrensweisen realistischer Darstellung bewenden lässt, sondern dezidiert an den Funktionsweisen des Performativen interessiert ist. Andererseits lassen mich die effektiven Diskursvorgaben, wie sie im weiteren Verlauf der studentischen Debatte über Kunst formuliert werden, zu meinen anfänglichen Überlegungen zum Potential der Gattung des Bildungsromans zurückkehren, weil sie Goldschmidts Position gerade durch ihre Kopplung an einen theatralen Erkenntnismodus nochmals aus einer anderen Perspektive verstehen lassen.

2.3 Inversion des Fragmentenstreits

Auf dem genauen Wortlaut, mit dem Helzen gegenüber Otto und Mendoza die Vorgaben des akademischen Diskurses formuliert, habe ich vorher nicht zuletzt deshalb insistiert, weil er – wieder – eine Nähe zum Fragmentenstreit zwischen Lessing und Goeze suggeriert, die sich auch beim genaueren Blick bestätigen wird. Ging es im Fragmentenstreit aber noch um

60 Vgl. z.B. Niklas Luhmann. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (stw 1360), hier Bd. 1, S. 68ff.

61 «Ich verstehe mich wohl nicht darauf, zu disputieren, aber mir scheint, dass, wenn einer Kunst so definiert, dass Gesang, Schauspielkunst und Portraitmalerie davon ausgeschlossen sind, man aber der Überzeugung ist, dass es sich dabei um Kunst handelt, die Definition nicht richtig ist.» (HJM1, 138).

62 «Hör, Krøyer, als alter Schulkamerad darf ich wohl sagen, dass man mit dir nicht streiten kann, bevor du einen gewissen logischen *modus disputandi* gelernt hast. Du hast die Fähigkeit zum Streiten, aber du hast keine Waffen. Ich fechte mit dem Degen, du mit einer Bohnenstange.» (HJM1, 139).

63 «Der Zeitungsleser sagte ein <Hm>, das so aufmunternd klang, dass Otto ganz stolz wurde.» (HJM1, 139).

den Vorwurf der Unzulänglichkeit rhetorischer Mittel im theologischen Diskurs, scheint sich dagegen für die ästhetische Debatte in *Hjemløs* bloss noch die Frage zu stellen, wer die wirkungsvollere Metapher zur Verfügung hat: Schwert oder Bohnenstange? Aber auch von diesem Kalauer abgesehen, deutet einiges darauf hin, dass Goldschmidt die zentralen Punkte des Fragmentenstreits regelrecht invertiert, indem er ausgerechnet die Frage nach dem *Stil* der Argumentation aufkommen lässt, wenn Mendoza auf Helzens Zurechtweisung erwidert: «Nu veed jeg det! – [...] Kunstner er den, der gjenskaber i guddommeligt Billede, han indblæser sit Værk Livets Aande»,⁶⁴ worauf ihm Helzen lakonisch vorhält: «Ja visst blæser det, Gamle-Testamente-Stil!»⁶⁵ Als Otto in der Folge Mendozas Argument einer göttlich inspirierten Ästhetik unterstützt, gibt Helzen unverhohlen zu, weshalb er einen solchen Stil so vehement zurückweist:

[Mendoza:] Ja, lad det være, hvilken Stil det vil, saa har jeg nu fundet det ud: at hvo der har Sjæl i sig, og hvo der udtrykker det paa skjøn Maade, han er Kunstner.

[Helzen:] Naa, men hvad er saa Skjønhed?

[Mendoza:] Skjønheden er Guds Klædebon!

[Helzen:] Atter Gamle-Testamente-Stil.

[Otto:] Skjønheden, det er Guden i os! raabte Otto.

[Helzen:] Du tager da idetmindste som god Christen ikke Din Snak fra det gamle Testamente.

(HJM1, 139f.)

[Mendoza:] «Was für ein Stil das auch immer sei, so habe ich es nun herausgefunden: Wer eine Seele in sich hat und wer diese auf schöne Weise ausdrückt, der ist Künstler.»

[Helzen:] «Aber was ist Schönheit?»

[Mendoza:] «Schönheit ist Gottes Gewand.»

[Helzen:] «Wieder Altes-Testament-Stil.»

[Otto:] «Schönheit, das ist Gott in uns!», rief Otto.

[Helzen:] «Als guter Christ nimmst du wenigstens dein Geschwätz nicht aus dem Alten Testament.»

Hatte Lessing noch versucht, Goeze vom Wert des Künstlerischen (bzw. in seinem Fall der Theaterlogik) *auch* für religiöse Fragen zu überzeugen, ist Helzen dagegen bestrebt, das Religiöse aus dem Künstlerischen zu verbannen. Erst recht im Wissen, dass Lessing auf den Fragmentenstreit mit der Ringparabel aus dem *Nathan* eines der für die europäische Ideengeschichte vielleicht wirkungsmächtigsten Manifeste der Toleranz folgen liess, ist der Vergleich zu seiner Auseinandersetzung mit Goeze in Zusammenhang mit *Hjemløs* umso frappierender. Schliesslich unternimmt Helzen knapp ein Dreivierteljahrhundert nach dem Fragmentenstreit den Versuch, das Schöne in einer Weise zu definieren, die vom Diskurs darüber alldiejenigen *a priori* ausschliesst, deren «Logik» sich an den Schriften des Alten Testaments orientiert, um damit aber gleichsam einem im zeitgenössischen Dänemark nicht unpopulären politischen Programm einer nationalen Ästhetik bzw. Identität das Wort zu reden, von der Juden grundsätzlich ausgeschlossen sind.⁶⁶

64 «Jetzt weiss ich es [...] ein Künstler ist derjenige, der nach göttlichem Vorbild nachschafft, er bläst dem Werk den Hauch des Lebens ein...» (HJM1, 139).

65 ««Gewiss bläst es, Altes-Testament-Stil!»» (HJM1, 139).

66 Verwiesen sei namentlich auf die Auseinandersetzung um die «danskhed» (das «Dänischtum»), die M.A. Goldschmidt mit dem äusserst einflussreichen N.F.S. Grundtvig führte und im Zusammenhang dieses Kapitels auch deshalb erwähnenswert ist, weil es hier wie dort um Diskursvorgaben geht. Als Goldschmidt ab den späten 1840er Jahren u.a. in *Nord og Syd* die Idee propagierte, Schleswig-Holstein nach Schweizer Vorbild in einen zukünftigen föderalen dänischen Staat zu integrieren, stiess er auf Grundtvigs erbitterten

Kein Wunder also, lässt Goldschmidt den Disput an dieser Stelle kollabieren. Auch dies indes geschieht in eigentümlicher Weise, als nämlich schlicht das Publikum wegzulaufen droht: «Skal vi gaae, Schiøtt?, spurgte Herren med Guldkjeden den Avislæsende.»⁶⁷ So leicht kommen der fortan unter dem Namen «Schiøtt» bekannte (und im weiteren Romanverlauf zeitweise tonangebende) Zeitungsläser und sein Begleiter dann allerdings doch nicht davon, denn als Carlsen auf die Idee verfällt, Schiøtt als Schiedsrichter zu installieren, wird das Publikum bzw. ein Teil davon kurzerhand zu Akteuren.

Til hans [= Schiøtts; JH] store Fornøielse sagde Carlsen: Lad Candidat Schiøtt være Dommer Hr. Schiøtt! Troerne og de velbeenskinne Achæer strides, saa man er færdig at kjede sig ihjel. Saa har jeg paataget mig at være Gesandt og bringe Sagen for den vise Pythia. Jeg er deres allermygeste Chilian. *Spelandisimo reenkaalavet spækavet. Copisoinsandum. Quod erat demonstrandum.*» (HJM1, 140)

Zu seinem [Schiøtts; JH] grossen Vergnügen sagte Carlsen: «Lasst Candidat Schiøtt Richter sein ... Herr Schiøtt, die Trojaner und die wohlbeingeschienten Achæier streiten sich, so dass man sich zu Tode langweilt. Also habe ich es auf mich genommen, Gesandter zu sein und die Sache vor die weise Pythia zu bringen. Ich bin Ihr allergefügigster Chilian. *Spelandisimo reenkaalavet spækavet. Copisoinsandum. Quod erat demonstrandum.*»

Dass sich Carlsen in seiner Rolle als Botschafter ausgerechnet mit der Figur des Chilian aus Ludvig Holbergs Komödie *Ulysses von Ithacia* (Uraufführung vermutlich am 11. Juni 1724 am Kopenhagener Teatret i Lille Grønnegade) vergleicht, ist ebenso ein zusätzlicher Hinweis auf die Aufklärung und ihr Theater wie ein weiteres Indiz für das Interesse am Performativen dieser Episode.⁶⁸ Denn bei Holbergs *Ulysses* handelt sich keinesfalls um ein beliebiges Bühnenstück, sondern um eine Komödie, die durchgehend selbstreflexiv auf die

Widerstand, der sich – wie schon im Fall Kierkegaards – in antijüdischen Entgleisungen manifestierte (vgl. Morten Bredsdorff. «Digteren Goldschmidt og Grundtvig. Et oprør om Nationalitet og Danskhed». In: *Grundtvig Studier* 27 [1974], S. 26–50). Zwar sei Goldschmidt «Gast unter uns» («folkelig talt er [Goldschmidt] en Giæst iblandt os»); zitiert bei Bredsdorff, S. 40), geistig und körperlich aber gehöre er «diesem merkwürdigen jüdischen Volk» («dette mærkværdige jødiske Folk»; *ibid.*) an. Nahm die dänische Sprache immer schon eine zentrale Position in Grundtvigs Konstruktion einer nationalen Identität ein (vgl. Stephan Michael Schröder. «Zum Begründungszusammenhang von Sprache und nationaler Identität bei N.F.S. Grundtvig und Georg Brandes». In: *Aneignung – Abgrenzung – Auflösung*. Hg. von Wolfgang Behschnitt. Würzburg: Ergon 2001 [Identitäten und Alteritäten 23], S. 69–100), attestierte er Goldschmidt immerhin, «Dänisch längst besser als die meisten sogenannten dänischen Schriftsteller zu schreiben» («[han skriver] Dansk langt bedre end de fleste saakaldte Danske Forfattere»; Bredsdorff, S. 40) und sich mit mehr Verstand in politischen Fragen zu äussern, als die diskursbestimmenden Zeitungen *Fædrelandet* (Das Vaterland) und *Kjøbenhavnsposten* (Kopenhagener Post). Gleichwohl habe Goldschmidt «die Grille, als vollkommener Däne gelten zu wollen, und [er] jedem von uns [erzählt], der behauptet, dass wir ein Dänischtum haben, er [selber] mangle daran, [und] dass dieses bloss darin bestehe, «ein Ideal zu wollen und die Augen vor der Wirklichkeit zu verschliessen [...], sich als Wegweiser anzubieten, unverdrossen vorwärts zu gehen, das Volk in einen Morast zu führen und dieses dann der Herzlosigkeit zu beschuldigen, wenn es sagt, dass es ein Morast sei.» («den Grille at ville giælde for en fuldkommen Dansker, og fortæller enhver af os, der paastaaer, vi har en Danskhed, han fattes, at den kun bestaaer i «at ville et Ideal og lukke Øinene for Virkeligheden [...] at tilbyde sig som Veiviser, gaae ufortrøden fremad, føre Folket ud i et Morads, og beskyldte den for Hierteløshed, som sagde, at der var et Morads.»; Bredsdorff, S. 40).

67 ««Sollen wir gehen, Schiøtt?», fragte der Herr mit der Goldkette den Zeitungsläser.» (HJM1, 140).

68 Vgl. Volker Klotz. *Radikal dramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*. Bielefeld: Aisthesis 1996, S. 41–45 bzw. Bent Holm. «Unmasking the Masque by Use of the Mask. A Reading of Ludvig Holberg's *Ulysses von Ithacia* in a Performative European Perspective». In: *Kosmopolitismus und Körperlichkeit im europäischen Theater des 18. Jahrhunderts*. Hg. von Katharina Müller und Stephan Michael Schröder. München: Utz 2016 (Münchner Nordistische Studien 20), S. 13–48.

performative Natur des Bühnengeschehens verweist, indem etwa das Publikum adressiert, explizit auf Requisiten verwiesen oder die Einheiten von Ort und Zeit *ad absurdum* geführt werden. Holbergs vor-avantgardistische ‹Meta-Performativität› allerdings nur als Klammerbemerkung, ist hier zusammenfassend viel wesentlicher, was das Interesse am Performativen und dessen Beobachtbarkeit für den Gesamtkontext von Goldschmidts poetischem Projekt bedeutet:

(1) Zunächst einmal hat sich auch in der eben besprochenen Episode gezeigt, dass Goldschmidt den Rückgriff auf die Aufklärung für einen Modernitätsanspruch nutzt und er sich für Lessing – mit anderen Worten – nicht nur als den aufklärerischen Denker und Verfechter eines dynamischen Sprachverständnisses, sondern in erster Linie als Dramaturg interessiert. So zentral rhetorische Komposition in Goldschmidts Schreiben immer war, so konstitutiv ist es für die in *Hjemløs* dargestellte Debattierkultur, dass Argumente nicht nur in einer spezifischen Art und Weise hervorgebracht, sondern dass diese Modalitäten als solche auch erkannt (sprich: beobacht-, durchschau- und dementsprechend taxierbar) werden, so dass sich Schiøtt in seinem abschliessenden Votum weder auf die Seite der einen, noch der anderen Partei zu schlagen braucht, sondern die Argumente auf ihr jeweiliges Potential zu überprüfen vermag.

(2) Lessings Modell einer am Theater geschulten Logik eignet sich dabei besonders gut, weil es Goldschmidt die Möglichkeit gibt, performativ in eine Debatte einzugreifen, die sich ihrerseits am Theater abarbeitet; performativ insofern, als er genuin theatrale Beobachtungsweisen und die dabei beteiligten Instanzen in den narrativen Kontext der Erzählung einbettet, indem er selbst eine Aufführungssituation entstehen lässt, wodurch er sich in der zeitgenössischen Debatte um die Leistungsfähigkeit des Theaters eine ebenso trickreiche wie differenzierte Position schafft: Hat das Theater als Institution auf dem bürgerlichen Bildungsweg an Potential eingebüsst – keine Figur aus *Hjemløs* erlebt im oder durch das Theater einen Läuterungsprozess –, so unverzichtbar scheint ihm die Beobachtung von Beobachtung zu sein. Nur sie führt zu einem wirklichen Erkenntnisgewinn, während das Theater bzw. dessen Performativität und Theatralität in der Erzählung eine radikal neue Funktion erhalten. Spannend ist der Rekurs auf Lessing und das späte 18. Jahrhundert vor allen Dingen deshalb, weil damit ein Erzählmodus etabliert wird, mit dem ein ins Stocken geratener Bildungsweg dargestellt wird, womit *Hjemløs* zum einen weit näher an Gottfried Kellers etwa zeitgleich entstehenden *Grünen Heinrich* (1854/55 bzw. 1879/80) rückt als an Goethes *Wilhelm Meister*-Romane, wenngleich die Anfangssequenzen der oben beschriebenen Bruchszene auf den ersten Blick in eine entgegengesetzte Richtung deuten. Im Kontext der skandinavischen Literaturgeschichte nimmt *Hjemløs* zum anderen eine Erzählweise voraus, die sich erst mit Jens Peter Jacobsens Entwicklungsroman *Niels Lyhne* (1880) wiederholen sollte, einem Schlüsseltext der *Gjennemburds*-Literatur, die auf Brandes' Diagnosen reagierte. Die in letzter Zeit wieder vermehrt postulierte Modernität Goldschmidts lässt sich am Beispiel eines Erzählens, das mehr an Diskursvorgaben als an den eigentlichen Diskursen interessiert ist, also auch an ganz konkreten ästhetischen Kategorien festmachen.

(3) Dass der Bildungsroman im Fall von *Hjemløs* als Gattung scheitert – und sich der Text folgerichtig auch nicht als solcher bezeichnet –, hat vor diesem Hintergrund auch, aber nicht nur mit dem Bedeutungsverlust der Institution ‹Theater› zu tun, sondern damit, dass die

«dannelse»,⁶⁹ das dänische (Teil-)Äquivalent zum deutschen Konzept «Bildung», eine gesellschaftliche Homogenität bedingt, die – falls sie dies überhaupt je getan hat – Mitte des 19. Jahrhunderts längst nicht mehr existierte. Oder anders gesagt: Setzt ein Bildungsweg Diskursvorgaben und Denkverbote, wird es all denjenigen, die sich daran nicht halten mögen – seien sie nun jüdisch oder nicht –, selbst dann unmöglich, vollwertige Mitglieder der sogenannten Gesellschaft zu sein, wenn sie deren Bildungsinstitutionen gleichwohl sämtlich durchlaufen haben. Das gilt selbstredend – und damit schliesst sich hier ein Kreis – auch für die Institution «Theater»; erst recht, wenn es sich dabei um ein *Nationaltheater* handelt, wie es noch Johan Ludvig Heiberg vorschwebte. So sehr sich Goldschmidt – wie ich im letzten Kapitel dieser Arbeit zeigen werde – ebenso wie H.C. Andersen darum bemühte, Teil dieser nationalen Bühne zu sein, so problematisch und wirkungsarm wirkt deren Position durch die Optik der vorangegangenen *Hjemløs*-Lektüre betrachtet, wenn sie wie die Figur Helzen in Goldschmidts Erzählung Diskursvorgaben nach dem nationalen Programm einer vermeintlichen «Mehrheitsgesellschaft» vorgibt.

69 Was die Verbindung von «dannelse» und Goldschmidt betrifft, hat sich die Forschung aus guten Gründen bisher v.a. auf den Roman *En Jøde* konzentriert, vgl. z.B. Stefanie von Schnurbein. «Darstellung von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus». In: *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Hg. von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein. Berlin: Norddeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2020 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 27), S. 25–46, hier insb. S. 40f.

3. Politik

3.1 Diskurs vs. Logos

Wenn ich im nachfolgenden Analyseschritt versuchen werde, Goldschmidts theatrales Erzählen auf ein zweites Untersuchungsfeld – die Politik – zu übertragen, bedürfte es dafür im Prinzip nicht einmal neuer oder anderer Textstellen, liesse sich doch bereits an der zuvor besprochenen Episode in der Konditorei mit ihrer ästhetischen Debatte leicht zeigen, wie sehr das Bühnenmodell *auch* die Logik eines politischen Sprechens miteinschliesst, wobei das Wort «Logik» hier sehr bewusst gewählt ist. Lässt nämlich bereits dessen etymologische Verknüpfung mit dem *logos* an Mechanismen denken, denen die Regulation obliegt, wem das Recht auf Äusserung zuerkannt bzw. wem es abgesprochen wird, ermöglicht es darüber hinaus, die von Lessing aufgeworfene Diskurstradition einer spezifisch theatralen Logik theoretisch nochmals aus anderer Perspektive zu akzentuieren. So ist Jacques Rancière in längeren, als Buch unter dem signifikanten Titel *La méthode de la scène* (2018; *Das Verfahren der Szene*) veröffentlichten Gesprächen mit Adnen Jdey vor kurzem auf seine Überlegungen zur Geschichte proletarischer Kräfte der 70er und 80er Jahre zurückgekommen, die in sein Buch mit dem für diese Arbeit nicht weniger signifikanten Titel *Les scènes du peuple* (2003) eingeflossen sind. Die darin enthaltene Wahl des Theatermodells sei – so Rancière gegenüber Jdey – im Wunsch motiviert, zu

zeigen, dass die Arbeiterrevolte entstanden ist auf einer Bühne des Wortes, des Willens, auszusprechen, dass das, was die Menschen, die rebellierten, bewegte, das Gefühl einer bestimmten Vernunft war, einer Fähigkeit, seine Beweggründe aufzuzeigen. Darauf beruht der Vorrang, den ich der Bühne verlieh. Sie ist für mich der Ort, wo der Begriff sich teilt, indem er sich exponiert.⁷⁰

Diese Vorstellung vom Artikulieren des Wortes aus einem «Gefühl einer bestimmten Vernunft» auf der Bühne halte ich nun nicht nur in Bezug auf Lessing, sondern auch auf dessen späteren dramaturgischen Schüler Goldschmidt für produktiv; einerseits allgemein, indem der Bühne eine Nähe zur Rationalität zuerkannt wird, die sich mit dem Wahrheitsanspruch Lessingscher Theaterlogik deckt, und zum anderen im spezifischen Fall politischen Sprechens, weil die Bühne für Rancière jener Ort ist, wo sich entscheidet, ob der Mensch – dieses in seinen Augen «politische» im Sinn eines «sprachbegabten Tiers» – spricht oder eben nicht, oder gegebenenfalls gar nicht sprechen darf. So gesehen hat das Theaterdispositiv bei Goldschmidt *a priori* eine politische Dimension – nicht nur im Fall der ästhetischen Debatte in *Hjemløs*, sondern bereits in der literaturkritischen Auseinandersetzung mit Thomasine Gyllemourgs Figuren, auf die ich in der Einleitung dieser Arbeit verwiesen habe und denen der Rezensent vorwarf, zu erscheinen, ohne zu sprechen, obwohl er ihnen dafür doch die sprichwörtliche Bühne gegeben hatte. In diesem Punkt wird deutlich, wie stark die mit der «Frage des Scheins» verbundene «Frage der Szene» Goldschmidt und Rancière gleichermaßen umgetrieben hat, was – nebenbei gesagt – umso bemerkenswerter ist, als sich beide – sei es quasi schöpferisch oder analytisch – mit Phänomenen beschäftigten, die (wie *Hjemløs*) unter dem unmittelbaren Eindruck von 1848 stehen. Rancière geht dabei von der «Tatsache» aus, dass

⁷⁰ Jacques Rancière. *Das Verfahren der Szene. Gespräche mit Adnen Jdey*. Aus dem Französischen von Thomas Laugstien. Zürich: diaphanes 2019, S. 13.

der Schein nicht das Gegenteil der Realität ist, die Höhle, sondern eigentlich die Bühne der Erscheinung. Es gibt nicht eine Bühne und eine Hinterbühne, eine Höhle und einen Ort der Wahrheit; es gibt einen Raum der Erscheinung, in dem stets Erscheinung gegen Erscheinung auftritt. So lässt man die Welt erscheinen, in der die Plebejer da sprechen, wo sie nichts zu sagen hatten. Das Theatralische ist die Konstruktion einer anderen Erscheinungswelt, die das erscheinen lässt, was nicht erschien, oder anders erscheinen lässt, was in einer bestimmten Form der Sichtbarkeit und Verständlichkeit erschien. Das Theatralische ist damit stark verbunden, weil sich alles in der Darstellung dessen abspielt, was erscheint.⁷¹

Gleichzeitig ist sich Rancière gerade vor dem historischen Hintergrund von Revolution und Restauration sehr wohl bewusst, dass diese Bühne stark geprägt ist von einem «Spiel von Begriffen, das Stellungen definiert und in eine Geschichte verwandelt oder durch eine solche dargestellt wird»,⁷² und dass die unterschiedlichsten Sphären daran interessiert sind, dieses Spiel zu reglementieren. Entsprechend verweist er mit Althusser, Platon oder Aristoteles in der Folge nicht nur auf ganz unterschiedliche Konzepte von Theatralität, sondern auch auf deren ebenso vielschichtige politische Folgen. Darauf näher einzugehen, würde einerseits den Rahmen dieses Abschnitts sprengen, weshalb ich es hier beim einführenden Hinweis bewenden lasse, dass sich die politische Dimension des Theaterdispositivs bei Goldschmidt – wenigstens was *Hjemløs* angeht – mühelos an der oben besprochenen Passage zeigen lässt, geht es dort nicht nur um einen spezifischen Diskurs, sondern um einen Logos bzw. um dessen Regulationsmechanismen, die sich in der Vergabe von Sprecherrollen, Sprechverboten etc. manifestiert. Andererseits werde ich darauf nicht näher eingehen, um Redundanzen mit dem letzten Kapitel dieser Arbeit zu vermeiden, in dem ich mich eingehend mit Codierungsmechanismen (auch, aber nicht nur) politischer Kommunikation auf der Bühne beschäftigen werde. Anstelle dessen werde ich den politischen Diskurs nochmals aus Sicht des in die Krise geratenen Theaters zu beleuchten versuchen, wobei ich mich nachfolgend in aller Kürze dem Romanende zuwende.

3.2 Otto im Wahlkampfmodus

Unmittelbar an die Arbeit an *Hjemløs* und *Nord og Syd* anschliessend, wird es M.A. Goldschmidt Otto gleich tun und aus dem Impetus der ästhetischen Innovation das Ziel verfolgen, Bühnenautor zu werden. Wenn ich mich mit den in dieser Phase entstandenen Texten erst im letzten Analysekapitel dieser Studie genauer auseinandersetzen werde, steht bereits jetzt ein Essay mit dem Titel «Om Theatrets Nedgang» (Über den Niedergang des Theaters) im Zentrum des Interesses, den Goldschmidt 1858 in *Nord og Syd* publizierte und der das Theater nicht nur als Gegenstand der Kritik oder als ästhetisches Phänomen, sondern in erster Linie als soziales zu verstehen versucht.⁷³ Den Essay, dessen Titel durchaus programmatisch zu verstehen ist, und der eine düstere Prognose vom Zustand der dänischen Bühne zugrunde liegt, beginnt Goldschmidt mit einer Beobachtung, deren Schlussfolgerung stark an Roland Barthes vielzitierten Satz «J'ai toujours aimé le théâtre et je n'y vais presque plus.»⁷⁴ denken lässt. Es gebe nämlich – so Goldschmidt – nicht nur all jene, die dem Schauspiel fernbleiben, weil ihnen schlicht das Geld dazu fehle, sich in ihrer Nähe kein Theater befinde

71 Rancière. *Das Verfahren der Szene*, S. 13.

72 Ibid.

73 Vgl. M.A. Goldschmidt. «Om Theatrets Nedgang». In: *Nord og Syd*, Ny Række, Første Bind (1858), S. 59–65 bzw. 81–87. – Zitate fortan unter der Sigle NED im Text.

74 Roland Barthes. *Écrits sur le théâtre*. Hg. von Jean-Loup Rivière. Paris: Editions du Seuil 2002, S. 19.

oder weil sie sich «um vernünftiger Dinge zu kümmern» hätten («fornuftigere Ting at tage vare»; NED, 59). Es gebe darüber hinaus auch jene, bei denen trotz einer ursprünglichen Liebe zum Theater Skepsis irgendwann aufgekommen sei.

Bloss, wie kommt es zu einem solchen Verdikt? Goldschmidt macht dafür bereits im ersten Abschnitt die Entwicklung verantwortlich, dass das Theater zwar zum kritisch überhöhten und national(istisch) verklärten, aber letztlich wirklichkeitsfernen Zeitvertrieb für mehr oder weniger Gutsituierte verkommen sei. So plump sich diese Diagnose anhören mag, so interessant ist es, dass es Goldschmidt selbst nicht bei einem solchen Kulturpessimismus bewenden lässt, zumal er sich genau genug bewusst ist, dass das Theater ja gerade vom Potential lebe, eine *Illusion* von Wirklichkeit zu erzeugen. Überraschend daran ist vielleicht eher das Beispiel, an dem Goldschmidt diesen Befund festmacht: Adam Oehlenschlägers spätes Versdrama *Landet fundet og forsvundet. Et nordisk Heltespil i 2 Handlinger* (1845; Land gefunden und verschwunden. Ein nordisches Heldenspiel in zwei Handlungen), das zum 19. Jahrhundert trotz der Popularität von Historiendramen allein schon deshalb in schwer überbrückbarer Distanz steht, weil es auf Stoffen der mittelalterlichen *Eyrbyggja saga* (Saga von den Leuten auf Eyr) aufbaut. Wenn man das Drama nun lese oder erst recht, wenn man es auf der Bühne sehe, so merke man schnell, dass es darin zwar Episoden – wie etwa die Kampfscenen – gebe, die sich für eine Aufführung weniger eignen, und dennoch fühle es sich an, als ob man die Handlung selbst erlebt habe – «skjøndt i en anden Verden» («obgleich in einer anderen Welt»; NED, 62). Zur Illustration dieser Beobachtung zieht Goldschmidt in der Folge nichts Geringeres als den bereits wohlbekanntem Modus des «Tanke-Experiment» heran, der quasi performativ vorführen soll, dass es durchaus ein Unterschied mache, ob eine beliebige «sypige» («Näherin») oder «Mdm. Holst» – gemeint ist die Schauspielerin Elise Holst (1811–1891) – die Figur der Thuride im Stück verkörpere, weil es nur der Letzten gelinge, «das gedichtete Bild mit der dargestellten Persönlichkeit zu vereinen».⁷⁵

Dass sich das Theater aber doch im Niedergang befinde – denn daran hält Goldschmidt trotz allem fest –, liege nicht an den dramatischen Stoffen, sondern einzig an performativen Faktoren, deren Ursache in Kopenhagens Theaterlandschaft zu suchen sei. Zwar sei es erfreulich, dass es mit dem *Casino* – gemeint ist ein Schauspielhaus dieses Namens in der Amaliegade 10, das bis 1939 Bestand hatte – eine ernstzunehmende Alternative zum Königlichen Theater gebe, auch wenn dies von der Kritik kaum wahrgenommen werde. Die nationale Bühne werde von der innerstädtischen Konkurrenz denn auch kaum stimuliert und nähere sich zusehends dem Mittelmaß an, weshalb ihr letztlich dasselbe Schicksal drohe, wie der Oper: «[I] vor Opera har man i Reglen Fornemmelsen af noget Udpint, Anstrængt, der er næved at briste. Til Nød kan man da i Operaen trøste sig ved Instrumenterne[.]»⁷⁶ Im Gegenteil überlasse es das Königliche dem Casino-Theater sogar, junge Debütantinnen und Debütanten auftreten zu lassen, womit es sich eine verjüngende Kraft freiwillig entgehen lasse. Eine ästhetische Modernisierung des Theaters sei aber auch deshalb ausgeblieben – und damit schliesst sich der Kreis zu Ottos aus *Hjemløs* – weil

[i]kke faa Folk, som for 30 Aar siden vilde gaaet til Theatret og viist afgjort Talent for Pathos, heltemæssig Declamation, Courmageri, Intrigue og kunstnersk Forstillelse, have nu fundet Plads for deres Evner i

75 «det digtede Billede forenet med den fremstillende Personlighed» (NED, 63).

76 «[I]n unserer Oper hat man in der Regel ein Gefühl von etwas Ausgemergeltem, Angestregtem, das zu zerreißen droht. Zur Not kann man sich in der Oper noch mit den Instrumenten trösten[.]» (NED, 84).

Landsting eller Folkething, og vistnok ikke faa Damer, der under en god Ledelse kunde være blevne ypperlige Kunstnerinder, ere nun i Bevægelse mellem Politikens Coulisser. (NED, 86)

[n]icht wenige Leute, die noch vor dreissig Jahren zum Theater gegangen wären und dort ausgesprochenes Talent zu Pathos, heldenhafter Deklamation, dazu, jemandem den Hof zu machen, zu Intrige und künstlerischer Darstellung gezeigt hätten, den Platz für ihre Begabungen in Lands- und Folketing [= den beiden bis zur Verfassungsreform von 1953 bestehenden dänischen Parlamentskammern; JH] gefunden haben und nicht wenige Damen, die unter guter Leitung zu ausgezeichneten Künstlerinnen geworden wären, sind nun in Bewegung zwischen den Kulissen der Politik.

Auch hier ist – so lässt sich Goldschmidt zusammenfassen – kein Kulturpessimismus angezeigt, sondern schlicht ein tiefschürfender sozialer Veränderungsprozess am Werk, in dessen Folge sich nichts als die Wirklichkeit selbst verändert habe. Denn die Wirklichkeit «im Ganzen hat einen realistischeren Zweck erhalten, hat Naivität und die Fähigkeit zur Schwärmerei verloren, d.h. die Art von Schwärmerei, die mit Idealismus verwandt ist.»⁷⁷ Mit seinem theatersoziologischen Versuch wiederum hat Goldschmidt *post festum* einen Hintergrund geschaffen, vor dem auch *Hjemløs* beinahe gelesen werden muss, wobei sich mindestens zwei Schlüsse anbieten.

Wird die Erzählung nämlich erstens – wie es die Forschungstradition will – durch die Folie des Künstler- bzw. Bildungsromans in der Nachfolge *Wilhelm Meisters* gelesen, wird konsequenterweise die These gestärkt, dass das Theater in *Hjemløs* als Medium der Läuterung diskursiv als defizitär dargestellt wird. Dafür verantwortlich ist im Fall Goldschmidts gleichsam ein deutlicher Bruch mit romantischen Traditionen, zumal mit Otto als Protagonist weder ein Bühnenautor noch ein Schauspieler – also überhaupt keine Künstlerfigur – im Zentrum der Erzählung steht, wodurch eine Selbstbeobachtung oder -beschreibung des ästhetischen Feldes *a priori* verunmöglicht wird. Es ist zwar kaum hilfreich, darüber zu spekulieren, ob Otto sein Heil im Theater noch mit mehr Nachdruck gesucht hätte, wäre die Erzählung ein halbes Jahrhundert früher entstanden worden. Wichtiger halte in diesem Zusammenhang viel eher, nochmals auf die starke Präsenz der Erzählinstanz von *Hjemløs* zu verweisen, die ohnehin anderes mit ihren Figuren vorhat, wenn sie etwa Otto durchweg mit einer politischen Karriere liebäugeln lässt und diesen gegen Ende in einen regelrechten Wahlkampfmodus setzt. Die dabei entstandene Leerstelle der Selbstbeschreibung durch die Künstlerfigur füllt die Erzählung narrativ, indem sie theatrale Konstellationen, die bei Goethe noch eher diskursbestimmend waren, in ihrer Funktionalität und damit unabhängig vom Theater als Institution nutzt, was mich zum zweiten Schluss bringt: Wird Ottos Wahlkampf um einen Sitz als Abgeordneter tatsächlich als eine Art politisches Theater mit Podien, Reden und Tourneen inszeniert, zeigt sich das, was Fischer-Lichte und andere als «Theatralisierung der Gesellschaft» bezeichnet haben, bei Goldschmidt nicht erst in der Moderne, sondern bereits im 19. Jahrhundert. Damit formuliert *Hjemløs* aber nicht nur einen Modernitätsanspruch, sondern zugleich eine Modernitätskritik, scheitert Otto doch auch auf der Politbühne geradezu grandios.

77 «Virkeligheden [...] i det Hele har faaet mere reale Formaal, har tabt i Naiviteten og i Evne til Sværmeri, d. v. s. den Salgs Sværmeri som er beslægtet med Idealisme.» (NED, 86).

4. Theatralität der Liebe

4.1 Scribe oder ein erstes Fragment eines Sprechens über die Liebe

Wenn die nachfolgenden Überlegungen das Ziel haben, Spielformen eines theatralen Erzählens in *Hjemløs* am Beispiel des dritten und letzten Themenfelds – dem Reden über die Liebe – freizulegen, ergibt sich der Ausgangspunkt dafür – wie oft bei Goldschmidt – über einen intertextuellen Verweis. Als Einstieg dient mir diesmal eine frühe Episode, in der Otto Krøyer die Provinz bereits verlassen hat, um seine Studien in der fernen Hauptstadt fortzuführen, wo er bei einer Familie unterkommt, die im zeitgenössischen Kopenhagen exotischer kaum sein könnte: Der Hausvater, François André, hatte einen Teil seiner Jugend auf den westindischen Inseln verbracht, wo seine französischstämmige Familie über einige Besitzungen verfügte, die im Zug der Koalitionskriege allerdings verloren gingen. Dennoch ist es ihm gelungen, sich ein bescheidenes Vermögen zu sichern, das neben den etwas nebulösen «Foretninger for transatlantiske Huse» («Geschäfte für transatlantische Häuser»; HJM1, 58) die Existenzgrundlage der Familie darstellt. Madame André dagegen war «en dansk Creole-rinde» («eine dänische Kreolin»; HJM1, 60), über die der Text ausserdem noch zu berichten weiss, dass von ihrer ursprünglichen Schönheit nichts übriggeblieben sei. Dass ihr Sohn Ferdinand darüber hinaus ihr leidenschaftliches Temperament geerbt habe, gibt ihm die Erzählung zu beweisen bald eine Gelegenheit. Zu Ferdinand nämlich, dem um einige wenige Jahre älteren Musiklehrer, fasst Otto ein so grosses Zutrauen, dass er ihn schon kurz nach seiner Ankunft in das Geheimnis seiner nach wie vor starken Liebe zu Emilie einweihet. Anstatt dem jungen Neuankömmling jedoch ein verständnisvoller Gesprächspartner zu sein, verliebt sich Ferdinand selbst stürmisch in Emilie, ohne ihr jemals begegnet zu sein und ohne auch nur die leiseste Ahnung vom Leben in der provinziellen Kleinstadt zu haben. So schön ihm Emilie in Ottos Erzählungen auch erscheint, so attraktiv ist ihm gleichzeitig die Vorstellung, in die wohlhabende Familie Theilmann einzuheiraten. Und so ist es kaum verwunderlich, dass ihm bei so viel romantischer Verblendung auch sein Nebenbuhler Otto als äusserst kalkulierbares Risiko erscheint, wenn er rhetorisch fragt:

Hvo siger, at hun vil have ham? Barneforlovelser! I <den første Kjærlighed> gaaer hun og sværmer for sin Charles og forelsker sig dog i Rinville, blot fordi han kalder sig Charles. Den velsignede Pige venter maaskee blot paa en ung, rask Kjøbenhavnner og hvo siger, at ikke Himlen selv har bestemt Krøyer til at komme her i Huset blot for at føre Emilie og mig sammen? Det, som jeg føler for den Pige ja, jeg elsker hende! Der er en Magt, som har villet det! (HJM1, 76)

Wer sagt, dass sie ihn will? Kinder-Verlobungen! In <der ersten Liebe> schwärmt sie [= Emmeline Dervière; JH] für ihren Charles, um sich dann doch in Rinville zu verlieben, bloss weil sich dieser Charles nennt. Womöglich wartet das gesegnete Mädchen [= Emilie Theilmann; JH] nur auf einen jungen, kecken Kopenhagener Wer sagt, dass nicht der Himmel selbst es so wollte, dass Krøyer bloss hier ins Haus kam, um mich mit Emilie zusammenzuführen? Das, was ich für dieses junge Mädchen fühle ja, ich liebe sie! Es ist eine Macht, die es so wollte!

Dass Ferdinand im Monolog die – wenngleich fingierte – Dreiecksbeziehung zwischen ihm, Otto und Emilie mit Eugène Scribes im damaligen Kopenhagen über alle Massen erfolgreichen Einakter *Les premières amours, ou les souvenirs d'enfance* (Uraufführung am 12. November 1825 am Pariser Théâtre de Madame) in Verbindung bringt, ist äusserst implikationsreich – nicht nur, weil es die ganze Episode der Erzählung theatral rahmt und mit der Gattungslogik

des Vaudeville eingeführt.⁷⁸ Weitere motiv-, medien- und diskursgeschichtliche Konsequenzen dieses Intertextes werde ich auf den folgenden Seiten kurz aufzeigen.

Mit Blick auf die Motivtradition bietet sich der Verweis auf Scribe für Goldschmidt allein schon aufgrund der Tatsache an, dass auch *Hjemløs* auf den ersten Blick ohne weiteres unter dem Titel «Erste Liebe» hätte erscheinen können, durchzieht Otto Krøyers jugendliche Liebe zu Emilie Theilmann die Erzählung doch einem roten Faden gleich. Dass dieser ersten Liebe in *Hjemløs* allerdings nicht nur das ökonomische Gefälle der Familien Ottos und Emilies im Wege steht, lässt die im Erzählverlauf mehrfach wiederkehrende christliche Rahmung der Eröffnungsszene als Sündenfall *a priori* vermuten: Während der Anfangssatz der Erzählung – «I Haven var en stor grøn Plads, og midt paa denne stod et ensomt lille Æbletræ, bugnende af det tætte Løv og halvmodne Æbler.»⁷⁹ – den Theilmannschen Garten, in dem sich eine fröhliche Kinderschar versammelt, noch in einen paradiesischen Modus versetzt, folgt die Vertreibung aus diesem Kinder-Eden auf dem Fuss, als sich die frühreif-narzisstische Emilie einen dieser ebenso früh reif gewordenen Äpfel pflückt und stolz verkündet:

Hvo der holder meest af mig og artig venter tilsidst, faaer det største Stykke. Ved Siden af hende stod en jevnaldrende Dreng, med gule Haar og nøddebrune Øine; han gik øieblikkelig ud af Kredsen og ventede i Afstand, medens hun skar Æblet istykker og deelte det ud. Pludselig raabte hun: Saa, nu er der ikke Meer! og rakte leende de tomme Hænder i Veiret. Den lille Dreng fik Taarer i Øinene, og hans Læber dirrede, som om han med Møie holdt sig fra at briste i lydelig Graad, medens de andre Børn gave sig til at lee ad ham, fordi han var saa slikken og var bleven narret. (HJM1, 9)

Wer von euch am meisten auf mich hält und bis zuletzt wartet, bekommt das grösste Stück. Neben ihr stand ein gleichaltriger Junge mit goldenem Haar und nussbraunen Augen; augenblicklich trat er aus dem Kreis und wartete mit einigem Abstand, bis sie den Apfel in Stücke geschnitten und verteilt hatte. Plötzlich rief sie: «So, nun bleibt nichts mehr übrig», und streckte lachend die leeren Hände zum Himmel. Die Augen des kleinen Jungen füllten sich mit Tränen und seine Lippen zitterten, als ob er sich nur mit Mühe zurückhalten könne, in lautes Weinen auszubrechen, während die anderen Kinder ihn auslachten, weil er sich so leicht hatte zum Narren machen lassen.

Der Tatsache, dass es ihm erspart geblieben ist, von der verbotenen Frucht zu kosten – Kaufmann Theilmann achtet gut auf sein Obst –, kann der kleine Otto auf längere Sicht freilich wenig Positives abgewinnen, nachdem sich der nachbarschaftliche Garten im Handumdrehen vom Paradies zu einem Ort verwandelt hat, in dem auch das Böse seinen festen Platz hat, und er solchermassen auch in der unmittelbaren Nähe seines Elternhauses zum Heimatlosen wird. So ist es denn auch nur ein kleiner Trost, wenn sich Emilie auf das Argument beruft, auch sie selber sei ja leer ausgegangen; zu ungewiss sind die Vorzeichen, unter denen sich die Verbindung zwischen Otto und Emilie fortan entwickeln sollte, und doch lebt die Spannung im weiteren Erzählverlauf nicht zuletzt von der bis kurz vor Schluss offenen Frage, ob es gleichwohl noch zu einer – wie auch immer gearteten und wodurch auch immer legitimierten – Liebesbeziehung zwischen diesen beiden Protagonisten kommt.

Abgesehen von dieser unübersehbaren inhaltlichen Parallelstruktur zwischen *Hjemløs* und den *Premières amours*, die so weit geht, dass sich die Figuren Emilie (Theilmann) und

⁷⁸ Es ist zu vermuten, dass es gerade der Popularität der *Premières amours* in Dänemark geschuldet ist, dass der Verweis darauf in *Hjemløs* mit nur spärlichen Anspielungen auskommt, während die englische Ausgabe, in der die Episode ansonsten zu weiten Teilen deckungsgleich ist, Scribe zusätzlich als Verfasser des Stücks ausgibt.

⁷⁹ «Im Garten gab es einen grossen, grünen Platz, in dessen Mitte ein Apfelbaum stand, übervoll von dichtem Laub und halbreifen Äpfeln.» (HJM1, 9).

Emmeline (Dervière) sogar in lautlicher Analogie gegenüberstehen, wobei die erste mit dem Anklang an das lateinische *aemulus* (‹wetteifernd, neidisch›) das Konkurrenzverhältnis bereits im Namen trägt, ist Scribe für Goldschmidt allen voran eine medienhistorische Referenz. Gemeint ist damit konkret, dass sich mit Scribe eine Debatte zwischen Theater und Zeitung verbunden hat, die für Goldschmidts Poetik eines Presstheaters zweifelsohne nicht folgenlos bleiben konnte. Was Reinhard Palm in einem lesenswerten Essay prägnant als «absurden Kampf[...] zwischen Zeitungspapier und Bühne»⁸⁰ bezeichnete, lässt sich demnach in doppelter Hinsicht verstehen; zunächst einmal als mediengeschichtliches Umbruchsphänomen. So findet Scribes durchschlagender internationaler Erfolg als Verfasser von nicht weniger als 374 ungemein populären Bühnenstücken just zu einem Zeitpunkt seinen Höhepunkt, als sich paradoxerweise «eine andere Gattung das Recht auf das letzte Wort angemahnt [hat]: die Presse.»⁸¹

Gleichzeitig ruft der Erfolg, der Scribe nicht nur einen der begehrten Sitze in der altherwürdigen *Académie française*, sondern auch ein Vermögen beschert, wie es für einen Berufsschriftsteller zuvor fast undenkbar war, Kritiker in sicher nicht geringerer Zahl auf den Plan, die angesichts eines zwar unterhaltungs- aber kaum mehr «kampagnenfähigen» Theaters – wenig überraschend – gerade über das Medium der Zeitungen gegen den Starautor polemisierten. Der Fall des Romantikers Gérard de Nerval beweist dabei eindrücklich, dass es längst nicht nur um das ging, was vielsagend als Scribes «style économique» bezeichnet wurde, oder dessen oft monierte poetische Unzulänglichkeiten, sondern ganz generell um eine Figur des öffentlichen Lebens, der nicht zuletzt durch politischen Opportunismus das «Kunststück» gelungen war, «die Comédie Française [vom Boulevard aus] [zu erobern].»⁸² Als die Kritik 1859 in der *Gazette de Paris* so weit ging, Scribe eine Mitschuld am Tod des vermeintlichen Gegners Nerval in die Schuhe zu schieben, widersetzte sich Scribe mit allen ihm zur Verfügung stehenden juristischen Mitteln gegen das Bild eines Autors, dessen Erfolge alles um ihn herum sprichwörtlich zu ersticken drohten, auch wenn die entsprechenden Zahlen eine eindeutige Sprache sprechen: Während Nerval mit 100 Francs monatlich auskommen musste, nahm der «berühmte Librettofabrikant» Scribe (wie Heine ihn nannte) allein 1835 140 000 Francs ein.⁸³ Scribes Intervention verfehlte ihre Wirkung indes nicht, das Gericht sprach drakonische Strafen und zwang damit die *Gazette* endgültig zur Aufgabe.

Wenn solche Auseinandersetzungen zwischen Scribe und der Presse in erster Linie kulturhistorisch süffige Stoffe hergeben, ist philologisch vielmehr von Bedeutung, dass die *Premières amours* ihrerseits einen Medien-Clash verhandeln. Das bringt mich zur dritten – diesmal diskursgeschichtlichen – Bedeutungsdimension dieses Intertexts für *Hjemløs*, impliziert der Verweis auf Scribe doch, dass Goldschmidt darin im Abstand von gut zehn Jahren nochmals auf Søren Kierkegaards *Enten–Eller* zurückkommt. Dort bekanntlich hatte Kierkegaard etwa in der Mitte des ersten Teils, also den Papieren des Ästhetikers A, den Essay «Den første Kjærlighed. Lystspil i een Akt af Scribe, oversat af J.L. Heiberg» (Die erste Liebe. Lustspiel

80 Reinhard Palm. «Das Glück beim Geldverdienen. Eugène Scribe und das Theater». In: Eugène Scribe. *Erste Liebe oder Erinnerungen an die Kindheit*. Aus dem Französischen von Reinhard Palm. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel 1991 (it 1369), S. 131–160, hier S. 137.

81 Ibid., S. 152.

82 Ibid., S. 137.

83 Vgl. ibid., S. 138.

in einem Akt von Scribe, übersetzt von J.L. Heiberg) untergebracht, in welcher der anonyme Ästhetiker ausführlich sowohl den Bühnentext als auch eine konkrete Aufführungssituation, eine Inszenierung am Königlichen Theater in Kopenhagen u.a. mit J.L. Heibergs Frau Johanne Luise, bespricht.⁸⁴

Einen Aspekt, den Kierkegaards namenloser Ästhetiker an der *Ersten Liebe* auffällig eingehend beschäftigt, ist der Umstand, dass sich bei Scribe im Rahmen einer auf den ersten Blick klassisch anmutenden Verwechslungskomödie Figuren auf der Bühne begegnen, deren Bildung und Sozialisation ihrerseits aber nicht etwa im Theater stattgefunden, sondern sich durch Romanlektüren ergeben haben – mit gleichwohl dramatischen Folgen: Als die Komödienhandlung mit einem Dialog zwischen dem vermögenden Hüttenmeister Dervière und dessen Tochter Emmeline einsetzt, in dessen Verlauf es einmal mehr um die Frage einer passenden Partie geht, wird schnell klar, worauf der zentrale Konflikt der Komödie hinausläuft. Nachdem zahlreiche Versuche, seine Tochter zu verheiraten, gescheitert sind, glaubt Dervière in Rinville endlich eine erfolgversprechende Lösung gefunden zu haben. Dieser ist nämlich nicht nur ein charmanter junger Mann, sondern zugleich der Spross jener Familie, die Dervière vor Jahren als einzige unterstützt und damit den Grundstein zu dessen späterem Reichtum gelegt hat.

Nach und nach muss Vater Dervière nun aber erfahren, warum auch dieser Plan misslingt, denn längst ist Emmelines Herz an ihren Cousin Charles verloren. Dieser kam als mittellozes Waisenkind ins Dervièresche Haus, wo sich Tante Judith fortan um die Erziehung der beiden Kinder kümmerte. An dieser seiner inzwischen verstorbenen Schwägerin wiederum lässt Dervière nur einen Makel gelten: «c'était de consommer un roman par jour ... les quatre volumes y passaient.»⁸⁵ Kaum verwunderlich also, dass sich Tante Judiths Lektürevorlieben auf Emmeline und Charles übertragen, wobei hier bereits vorweggenommen sei, dass sich die beiden Kinder gerade in diesem Punkt entscheidend von Emilie Theilmann abheben, über deren Elternhaus es in *Hjemløs* heisst: «Et Barn saae Meget og lærte Meget i dette Hus, om just ikke af Bøger.»⁸⁶ Im Hause Rinville dagegen schwören sich Charles und Emmeline unter dem Eindruck ihrer Lektüren mit nicht wenig romantischem Pathos ewige Treue. Kaum erwachsen, sieht sich Charles gezwungen, das Haus und seine erste Liebe Emmeline zu verlassen, um als Handelsreisender künftig für seinen Lebensunterhalt möglichst selbst aufzukommen. Vor der Abreise wird der Schwur mit Ringtausch feierlich erneuert und vereinbart, jeweils zur festen Stunde den Mond zu betrachten, um solchermassen auch getrennt weiterhin zusammen zu sein. So wenigstens hält es Emmeline. Die Verwechslungskomödie nimmt ihren Lauf, als nun Rinville Jahre später um Emmelines Hand anzuhalten beabsichtigt und durch Zufall von deren romanhafter Jugendliebe erfährt. Um seine Erfolgsaus-

84 Es würde den Rahmen dieses Kapitels bei Weitem sprengen, an dieser Stelle eingehend auf die dänische im allgemeinen bzw. Kierkegaards Scribe-Rezeption im Besonderen einzugehen. Ich beschränkte mich daher auf den Verweis auf die Übersichtsdarstellung von Elisabete M. de Sousa («Eugène Scribe: The Unfortunate Authorship of a Successful Author». In: *Kierkegaard Research: Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*. Bd. 5, III: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions: Literature, Drama and Music*. Hg. von Jon Stewart. London, New York: Routledge 2009, S. 169–183, S. 169–138). De Sousa gibt allein für den Zeitraum von 1829 bis 1855 achtzig dänische Inszenierungen der *Ersten Liebe* an (vgl. *ibid.*, S. 173).

85 Eugène Scribe. *Les premières amours, ou les souvenirs d'enfance*. Comédie-vaudeville en une acte. Paris: Pollet 1825, S. 5.

86 «Ein Kind sah viel und lernte viel in diesem Haus, nur bloss nicht aus Büchern.» (HJM1, 58).

sichten zu steigern, gibt er sich kurzerhand als Charles aus, über den unterdessen zweifelhafte Nachrichten ruchbar geworden sind, die vermuten lassen, dass sich dieser keineswegs so treu an das Eheversprechen aus Kindertagen gehalten hat wie Emmeline.

Nun erweist sich Kierkegaards rezensierender Ästhetiker A nicht nur als geradezu frenetischer Anhänger dieses Scribe-Stücks, das er im Unterschied zu anderen desselben Autors mehrmals explizit als «Mesterværk» (Meisterwerk) lobt und angibt, es wiederholt gelesen und in unterschiedlichen Aufführungen im Theater gesehen zu haben. Der Differenz zwischen diesen beiden Rezeptionsmodi kommt – wie sich noch zeigen wird – eine zentrale Bedeutung zu. Gleichsam stellt sich der Ästhetiker seinerseits als quasi geläuterter Anhänger der «romantischen» Vorstellung einer ewig währenden ersten Liebe heraus. Die Rahmung der Rezension will es nämlich, dass A der Besprechung der *Premières amours* einige allgemeine Betrachtungen zum künstlerischen Schaffensprozess vorausschickt, die mit der Binnenfiktion dann insofern korrespondieren, als sie den Zufall als essenzielles Moment darstellen: Zur Vollendung und Drucklegung der Rezension habe er sich nämlich nur deshalb genötigt gesehen, weil er einem befreundeten Redakteur habe helfen wollen, dessen Fahnen er ungeschickterweise unbrauchbar machte, indem er versehentlich gegen ein Tintenfass stieß. Erst durch diese Ungeschicklichkeit wird die Rezeptionsbiographie von A mit den *Premières amours* bekannt. So habe er sich als jugendlicher Schwärmer mit der Absicht, im Theater die Aufrichtigkeit seiner Gefühle bestätigt zu finden, in eine Aufführung dieses Scribe-Stücks begeben, um dort durch einen Zufall «dem Mädchen, das Gegenstand seiner Sehnsüchte war» («den Pige, der var Gjenstanden for mine Længsler») zu begegnen.⁸⁷ Während er dem Mädchen vom Parterre aus schmachttende Blicke zuwirft, ahnt er noch nicht, dass dieses ebenso an ihre erste Liebe denkt wie er – ihre Gefühle aber einem anderen gelten. Dennoch kommt es schon am nächsten Tag zu einem Widersehen, bei dem er sich schwört, gleich wie Emmeline und Rinville es beim Betrachten des Mondes hielten, bei jeder erneuten Aufführung des Stücks seiner Angebeteten zu gedenken. Das Missverständnis löst sich erst Jahre später bei einer abermaligen Begegnung mit der Jugendliebe auf, als die romantische Schwärmerei des Ästhetikers längst einem neuen Realitätssinn gewichen ist, und ihn die Erkenntnis folglich kaum mehr zu bewegen vermag, dass die erste Liebe eben etwas zutiefst Individuelles ist.

4.2 Kierkegaard liest Scribe: Die Dramaturgie des Liebesdiskurses

Angesichts der bereits zuvor angesprochenen Korrespondenzen zwischen Rahmen- und Binnenfiktion in seiner Rezension liegt es durchaus im Rahmen des Erwartbaren, dass der Ästhetiker A – obwohl selbst gewissermassen «Konvertit» – den romanhaften Ursprung der Liebe Emmelines zu Charles wenigstens insoweit ernst nimmt, als er diesen zum Ausgangspunkt weitreichender Überlegungen macht, in deren Folge er nicht nur quasi die Logik des Romans gegen die Logik des Theaters ausspielt, sondern sie darüber hinaus nutzt, um ein ganzes Liebeskonzept kollabieren zu lassen. Diese Verbindung medien- und gattungsspezifischer Fragestellungen mit dem Reden über die Liebe halte ich gerade mit Blick auf *Hjemløs* für zentral, weshalb ich es für lohnenswert erachte, an diesem Punkt nochmals etwas länger

87 Søren Kierkegaard. *Skrifter*. 28 Bde. Hg. von Niels Jørgen Cappelørn et al. Bd 2: *Enten-Eller. Første Deel*. Kopenhagen: Gad 1997, hier S. 234. – Zitate aus dieser Ausgabe fortan unter der Sigle EE1 im Text.

zu verweilen. Was zunächst A's Reflexionen über die Liebe angeht, hat sich z.B. Angelika Jacobs in ihrer Interpretation die Parallelstruktur von Rezension und deren fingierten Publikationsmodalitäten zunutze gemacht, um einen zentralen Begriff aus der Binnenfiktion auf Scribes *Premières amours* zu übertragen.⁸⁸ Wenn A ihr zufolge über den künstlerischen Schöpfungsprozess einleitend schreibe, dessen Anlass sei «das Zufällige im Sinn eines Fetischismus und in dieser Zufälligkeit doch das Notwendige» («i Betydning af Fetichisme det Tilfældige, og dog i denne Tilfældighed det Nødvendige»; EE1, 228), so rücke er diesen durch den Fetisch-Begriff einerseits in eine Nähe zum Religiösen, die in der Doppeldeutigkeit von «Skabelse» («Schöpfung»; EE1, 230) kurz darauf auch explizit hergestellt wird. Andererseits lasse sich diese religiöse Konnotation auch auf die Vorstellung der ersten Liebe projizieren, wobei sich bei Scribe «der Fetischismus aus der[en] romantisierende[r] Verklärung zum Schicksal» ergebe, um damit gleichsam «[d]ie Nichtigkeit dieser Illusion durch Zufälle, Verwechslungen und Intrigen zutage [zu fördern].»⁸⁹

Für die *Premières amours* hat ein solchermassen «in seiner Dysfunktionalität entlarv[ter] [romanischer Liebesmythos]» eine Konstellation zur Folge, in der sich Elemente der Tragödie fortlaufend mit Elementen der Komödie überlagern. Während Emmeline als einzige im Stück mit geradezu religiösem Eifer an der Wunschvorstellung der ersten Liebe festhält, verhindert sie gerade dadurch jede Lösung des zentralen Konflikts und schafft – so Jacobs – jene «zirkuläre Struktur des Reigens, die wie bei der Tragödie keinen Fortschritt zulässt.»⁹⁰ Oder – wie es bei Kierkegaards Ästhetiker aphoristisch verdichtet heisst:

Frugten af Roman-Dannelsen kan være en dobbelt. Enten fordyber Individet sig mere og mere i Illusionen, eller det kommer ud deraf og taber Troen paa Illusionen, men vinder Troen paa Mystificationen. I Illusionen er Individet skjult for sig selv, i Mystificationen er det skjult for Andre, men begge Dele ere Følger af en Romandannelse. (EE1, 243)

Die Frucht der Romanbildung kann doppelt sein. Entweder vertieft sich das Individuum mehr und mehr in Illusionen, oder es entfernt sich davon und verliert den Glauben an die Illusionen, aber gewinnt den Glauben an Mystifikationen. In der Illusion ist das Individuum sich selbst verborgen, in der Mystifikation ist es für andere verborgen, aber beide sind Folgen der Romanbildung.

Dagegen betont A stets im Versuch, am Beispiel der *Premières amours* auch die moderne Komödie zu verteidigen, deren Effekt auf die Zuschauer bzw. die Leser: Der Unterschied zwischen Komödie und Tragödie bestehe nämlich gerade darin, dass die Tragödie ihre Zuschauer in einen kontemplativen Zustand «einer unendlichen Wehmut» («et uendeligt Veemod»; EE1, 255) und «vollständigen Ruhe» («fuldstændigt i Ro»; EE1, 256) versetze. Die Komödie funktioniere zwar ähnlich, biete aber zusätzlich den Genuss einer unendlichen Reflexion, welche die komische Situation immer nur noch komischer mache. Davon schwinde einem zwar bald der Kopf, lösen könne man sich davon aber gerade deswegen kaum (vgl. EE1, 255ff.). Das Spannende an dieser Gattungsreflexion ist, dass sich der Ästhetiker auf solche Weise selbst nicht nur einen Referenzrahmen schafft, um Scribes Vaudeville zu lesen, sondern noch einen Schritt weitergeht, um so etwas wie eine globale Philosophie der Liebe

⁸⁸ Angelika Jacobs. «Der Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen / Die erste Liebe. Lustspiel in einem Akt von Scribe: Die Spur des Erhabenen im Tragischen und Komischen». In: *Søren Kierkegaard: Entweder–Oder*. Hg. von Hermann Deuser und Markus Kleinert. Berlin, Boston: De Gruyter 2017 (Klassiker auslegen 67), S. 111–130.

⁸⁹ Ibid., S. 123.

⁹⁰ Ibid., S. 124.

zu formulieren. Genau in diesem Diskurs *über* die Liebe scheint für A wiederum das Genussvolle der Reflexion zu liegen, die ihm vorrangig die Komödie bieten könne. Im Fall der *Premières amours* bedeute dies, dass sich an Emmelines unerschütterlichem Festhalten an einer romantischen Liebesvorstellung beispielhaft ablesen lasse, wie diese gerade dadurch *ad absurdum* geführt werde. Weil auch Emmelines neue Liebe am Schluss auf einer Verwechslung beruhe, könne das Stück nicht mit einer Moral enden und so sei es nur konsequent, wenn dieses offenbleibe, wie A in einer vielzitierten Passage mit dem unerwarteten Bild einer in Bewegung gebrachten Wippe ausführt:

Stykket er da ikke i endelig Forstand moraliserende, men i uendelig Forstand vittigt; det har ingen endelig Hensigt, men er en uendelig Spøg med Emmeline. Derfor ender Stykket heller ikke. Da den nye Kjærlighed til Rinville ikkun er motiveret ved en Forveksling, saa er det ganske vilkaarligt at lade Stykket høre op. Enten er dette nu en Feil ved Stykket eller en Fortjeneste. Valget er her atter let. Idet Tilskueren troer, at Stykket er forbi, at han har vundet et sikkert Fodfæste, opdager han pludselig, at det, han træder paa, er ikke noget Fast, men ligesom Enden af et Vippebræt, og idet han træder derpaa vipper han hele Stykket ud over sig selv. (EE1, 251)

Das Stück ist demnach nicht in unendlichem Sinn moralisierend, sondern in unendlichem Sinn witzig; es hat keinen endlichen Zweck, sondern ist ein unendlicher Scherz mit Emmeline. Deshalb endet das Stück auch nicht. Da die neue Liebe zu Rinville nur durch eine Verwechslung motiviert ist, so ist es recht willkürlich, das Stück aufhören zu lassen. Dies ist entweder ein Fehler des Stückes oder sein Verdienst. Die Wahl ist auch hier einfach. Indem der Zuschauer glaubt, das Stück sei vorbei, dass er ein Stück sicheren Boden unter den Füßen gewonnen hat, entdeckt er plötzlich, dass das, worauf er tritt, nichts Festes, sondern gleichsam das Ende einer Wippe ist, und dass er das ganze Stück über sich selbst wippt, indem er darauf tritt.

An diesem Punkt scheint sich nun eine ideale Folie abzuzeichnen, um die *Premières amours* wieder auf *Hjemløs* rückzuprojizieren, wobei schnell deutlich wird, worin Goldschmidt Ferdinand geradezu erbarmungslos scheitern lässt: Auch wenn diesen seine schwärmerischen Vorstellungen dazu verleiten mögen, lassen sich Scribes Figurenkonstellationen unmöglich auf sein Verhältnis zu Otto und Emilie übertragen. Dessen wäre er sich rasch bewusst geworden, wenn er Emilie nicht besser, sondern überhaupt ein kleinwenig gekannt hätte, sprich: wenn er sich klar darüber gewesen wäre, dass das Theilmannsche im Gegensatz zum Dervièrschen Haus alles andere als ein Hort der Bücher war und dementsprechend keinen fruchtbaren Boden für romantische Verklärung bot. Wer Goldschmidts Erzählung von Beginn weg kennt, weiss, dass das pure Gegenteil der Fall ist: Schon an der Rahmung der Eröffnungsszene hat sich gezeigt, dass Emilie eher zum Sündenfall verleitet, als sich an ihr so etwas wie eine fetischisierte Liebe konstituieren könnte. Otto hatte dies längst am eigenen Leib erfahren, was hier durchaus wörtlich gemeint ist. Denn als in Kindertagen doch noch einige Ritterromane in seine und Emilies Hände geraten waren, führte dies nicht etwa zu einem kindlich-romantischen Liebesversprechen, sondern zu einer erotischen Ersterfahrung für Otto, bei der sich eine psychoanalytische Lektüre geradezu aufdrängt:

Pludselig, som de sad i Lysthuset og læste om en Ridder og hans Elskede, havde hun taget ham om Hovedet og kysset ham og var derpaa taus gaaet bort. Da havde Otto stillet sig som en Ridder med Landse ved Lysthuset, og paa ridderlig Viis havde han gjort det Løfte at ville vaage en Nat i Mørke, hvilket han dog forandrede til at sove i Mørke. (EE1, 14)

Plötzlich, als sie im Lusthaus sassen und über einen Ritter und dessen Geliebte lasen, hatte sie seinen Kopf in ihre Hände genommen und ihn geküsst, um darauf still davonzugehen. Da hatte Otto sich selbst als Ritter mit Lanze vor dem Lusthaus vorgestellt und auf ritterliche Weise gelobt, eine Nacht in Dunkelheit zu verbringen, was ihn dazu brachte, fortan im Dunkeln zu schlafen.

Ferdinands zweiter Fehler wiegt womöglich noch schwerer, ist dabei aber nicht einmal ausschliesslich selbst verschuldet, zumal er sich entgegen den Andeutungen der Erzählung weniger als der Sohn seiner Mutter, deren theatralisch-aufbrausendes Temperament er geerbt hat, denn vielmehr als eifriger Schüler der umtriebigen Geschäftslogik seines Vaters entpuppt. Entspringt sein Gedankenhorizont zwar weder sentimental noch sonst irgendwelchen Romanen, identifiziert er sich dagegen konsequenterweise ebenso mit Rinville, der die Ehe mit Emmeline nicht zuletzt aus finanziellen Überlegungen einzugehen beabsichtigt und deren Liebe zu manipulieren versucht, als handle es sich dabei um eine Art Geldfluss, wie mit Charles, der auch dann noch sprichwörtlich Kapital aus seiner Lage zu schlagen versucht, als er schon längst als verheirateter Wortbrecher überführt ist. Wenn Ferdinand seine Ideenwelt folglich nicht mehr aus dem Roman, sondern aus dem Theater bezieht, steht Goldschmidts Figur dem Vaudeville ungleich kritischer gegenüber als Kierkegaards Ästhetiker, indem *Hjemløs* – wenigstens was diese einzelne Figur anbelangt – gewissermassen das *worst case*-Szenario eines Theaters entwirft, das eben doch nur noch ein Unterhaltungsbedürfnis befriedigt, ohne auch nur im Ansatz zum Genuss einer Reflexion zu verleiten.⁹¹ Fruchtbar jedenfalls war seine Beschäftigung mit Scribes Vaudeville, aus dem er zitiert, nicht, ob er es nun gelesen oder im Theater aufgeführt gesehen hat. So ist es letztlich nichts als eine Posse, die zwar unterhaltsam, aber gänzlich folgenlos bleibt, als er seinen Worten Taten folgen lässt und sich mit Heiratsabsichten in die Provinz aufmacht.

Was bleibt also, wenn Mitte des 19. Jahrhunderts der rührselige Roman sein Verfalldatum erreicht hat und auch das Theater in die Irre führt? Angesichts der vorangegangenen Überlegungen liegt die Vermutung nahe, dass Goldschmidt den Rückgriff auf Scribe und die vielfältigen medialen Konflikte, die sich damit verbinden, nutzt, um in *Hjemløs* ein neues Erzählen zu erproben, das – wie die einleitende gattungstheoretische Skizze verdeutlicht hat – mit *Nord og Syd* seinerseits in einem Umfeld des Medienwandels angesiedelt ist. Und so muss die Anfangshypothese, dass auch *Hjemløs* auf den ersten Blick so etwas wie den «Roman» einer ersten Liebe präsentiert, wenigstens insofern revidiert werden, als die Liebe als archetypischer literarischer Topos in der Erzählung nicht bloss in einen neuen narrativen Kontext eingebettet, sondern viel eher mit einem möglichst umfassenden journalistischen Blick als Diskurs verstanden wird.

4.3 Goldschmidt liest Kierkegaard: Die Theatralität des Liebesdiskurses

Wenn ich zuvor aufzuzeigen versucht habe, wie sich Goldschmidt unter Rekurs auf Scribe und Kierkegaard in die dänische Vaudeville-Debatte einbringt, und mich dabei insbesondere auf gattungsspezifische Fragestellungen zu Tragödie und Komödie konzentrierte, möchte ich im folgenden Abschnitt abstrahieren, inwiefern der in *Hjemløs* auf solche Weise aufgeworfene Liebesdiskurs seinerseits theatral strukturiert ist. Ausgangspunkt auch dieses Zugangs wird nochmals kurz A's Scribe-Kritik sein, die sich mit Luhmann in einem

91 Eine solche Lesart ist insbesondere für die dänische Literaturgeschichte, wo das Vaudeville bekanntermassen über eine aussergewöhnlich lange und tiefgreifende Diskursgeschichte verfügt, ein wichtiger Referenzpunkt, vgl. dazu z.B. Kirsten Wechsel. «Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville». In: *Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800*. Hg. von Constanze Gestrinch und Thomas Mohnike. Würzburg: Ergon 2007 (Identitäten und Alteritäten 25), S. 39–60.

theoretischen Kontext betrachten lässt, der bereits in meinen einleitenden Überlegungen zur Gattung von *Hjemløs* eine wichtige Rolle gespielt hat. Münden wird dieser letzte Teil zum Liebesdiskurs in der Lektüre einer weiteren einschlägigen Textpassage aus der Erzählung.

In Bezug auf Kierkegaards Liebesphilosophie wurde der Rückgriff auf Luhmann bereits an anderer Stelle vorgeschlagen, um «die grundlegende Paradoxie» romantischer Liebe fassbar zu machen, auf die A in seiner Scribe-Lektüre verweist: «Während sich der Liebesdiskurs bis ins 18. Jahrhundert grob gesagt an den besonderen Eigenschaften des geliebten Objekts – sei es gesellschaftliche Stellung, Intelligenz, Tugend, Aussehen, etc. – orientiert, definiert sich das Konzept der *romantischen Liebe* allein intrinsisch und selbstreflexiv über den Akt des Liebens selbst.»⁹² In dieser Hinsicht scheinen die drei männlichen Hauptfiguren der *Premières amours* in ihrer ökonomischen Logik merkwürdig aus der Zeit gefallen, aber auch Emmeline ergeht es kaum besser, wenn sie die neue Komplexität der romantischen Liebe dadurch «zu reduzieren versucht, dass sie sich an das Phantasma – also die Wunsch- und Wahnvorstellung – der ersten und einzige gültige Liebe klammert.»⁹³ Daran, dass die romantische Liebe genuin theatral ist, lässt der Ästhetiker keinen Zweifel offen. Mehr noch: Vor dem Hintergrund der komplexen Rahmung seiner Rezension kann er die strukturellen Analogien seines Liebeskonzepts mit dem Theater regelrecht vorführen, wenn er über Scribes Vaudeville etwa schreibt, dieses müsse man nicht *gelesen*, sondern immer wieder *gesehen* haben (EE1, 269) – denn: «Naar da Tæppet falder, da er Alt glemt, kun Intet bliver tilbage, og det er det Eneste, man faaer at see; og det Eneste man faaer at høre, er en Latter, der som en Naturlyd ikke kommer fra et enkelt Menneske, men er en Verdenskrafts Sprog, og denne Kraft er Ironien.»⁹⁴ Durch den Fokus auf die Theatralität versucht der Ästhetiker also nicht nur, die Serialität als Strukturprinzip des Vaudevilles aufzuwerten und gegen eine im Entstehungskontext von *Enten–Eller* längst etablierte Hegelianische Ästhetik auszuspielen,⁹⁵ sondern auch die Funktionsweise der romantischen Liebe selbst zu begreifen: Wie die Theateraufführung scheint auch die Liebe zu verlöschen, sobald der quasi performative Akt des Liebens selbst nicht mehr aufrechterhalten wird.

Damit wieder zu *Hjemløs* überleitend, wird deutlich, dass der Verweis auf Scribe und Kierkegaard nicht nur einen Import medien- und gattungstheoretischer Überlegungen in die Erzählung bedeutet, wie ich ihn im vorausgegangenen Abschnitt skizziert habe, sondern eben auch das Konzept einer Theatralität der Liebe. Eine solche Philosophie bzw. Soziologie der Liebe erachte ich mit Blick auf *Hjemløs* für entscheidend, weshalb ich im Folgenden den oben erwähnten Rekurs auf Luhmanns theoretische Überlegungen zur «Codierung von Intimität» nochmals etwas weiterzudenken versuche. Der Verweis darauf bietet sich allein schon deshalb an, weil er sich an einer Beobachtung Luhmanns kondensiert, die dieser in seinem 1997 erschienen Hauptwerk *Die Gesellschaft der Gesellschaft* noch einmal auf eine minimalistische

92 Müller-Wille. *Kierkegaard, das Vaudeville und die Posse*, S. 218.

93 Ibid.

94 «Wenn der Vorhang fällt, ist alles vergessen, nur ein Nichts bleibt zurück, und das ist das Einzige, was man zu sehen bekommt; und das Einzige, was man zu hören bekommt, ist ein Gelächter, das wie ein Naturlaut nicht von einem einzelnen Menschen, sondern die Sprache einer Weltkraft ist, und diese Kraft ist die Ironie.» (EE1, 265).

95 Vgl. dazu Klaus Müller-Wille. «Schattenspiele. Zum Verhältnis von Theorie und Theatralität in Søren Kierkegaards *Enten–Eller*». In: *Die Literatur der Literaturtheorie*. Hg. von Boris Previšić. Bern: Lang 2010 (Variations 10), S. 117–131, hier insb. S. 122ff.

Formel gebracht hat, die unweigerlich an Kierkegaards Ästhetiker denken lässt: «[M]an hat Romane gelesen und weiß, was Liebe ist.»⁹⁶ Was sich dahinter verbirgt, hat Luhmann bereits anderthalb Jahrzehnte zuvor in seinem vielleicht wirkungsmächtigsten Buch *Liebe als Passion* zu ergründen versucht. Dessen zentrale These geht davon aus, dass es sich bei Liebe weniger um ein Gefühl, als vielmehr um einen spezifischen Kommunikationscode handelt, «nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.»⁹⁷ Wenn dem ehemaligen Verwaltungsbeamten und Juristen Luhmann diese «Entmystifizierung» der Liebe zugunsten einer nüchternen Semantik später gelegentlich vorgeworfen wurde, so scheint dieser die Kritik bereits im Vorwort des Buches vorwegzunehmen, indem er klarstellt, dass er bei seinem Vorhaben zum einen stets alltägliche Interaktionen im Blick hat und sich zum anderen für deren historische Veränderungen interessiert.

Als «symbolischer Code» bestimme Liebe nun über nichts anderes als die Art und Weise, «wie man in Fällen, wo dies eher unwahrscheinlich ist, dennoch erfolgreich kommunizieren kann.»⁹⁸ So sehr seit dem 17. Jahrhundert Romanliteratur zur medialen Vermittlung dieses Codes beigetragen habe, so schwierig sei es – so Luhmann weiter – «diesen Gesichtspunkt in einzelne Thesen, Begriffe, Lehrsätze oder Erfahrungsregeln aufzulösen. Man kann nur wiederum feststellen, daß die Personen des Romans sich code-orientiert verhalten, also eher den Code verlebendigen als etwas Neues hinzufügen.»⁹⁹ Fest steht für Luhmann dagegen, dass sich der Code in einer «eigene[n] temporale[n] Selbstreferenz» äusserst:

Die Liebenden beginnen – und ihre Geschichte ist für sie durch den Code schon programmiert. Der Liebesprozeß gewinnt dadurch seine eigene Zeit, und wie das Ende hat auch der Anfang seine besondere, für Liebe untypische Charakteristik. Hier kann man noch vernünftig wählen. Man kennt den Code, man liebt sozusagen schon, bevor man sich verliebt, aber zunächst mit Kontrolle über sich selbst.¹⁰⁰

Was den titelgebenden Anteil der Leidenschaft am Kommunikationscode «Liebe» anbelangt, hat Luhmann auf eine «Umstilisierung» vom passiven zum aktiven Prinzip verwiesen, die sich just im 17. Jahrhundert bemerkbar gemacht habe. Während Liebe in Antike und Mittelalter gewissermaßen als pathologisches, passives Leiden betrachtet wurde, sei sie an der Epochenschwelle zur frühen Neuzeit zunehmend als aktive Wirkungsweise mit spezifischer Rhetorik wahrgenommen worden, die darauf abzielte, das Objekt der Begierde zur Erfüllung der eigenen Liebe anzuhalten.¹⁰¹ Von dieser Vorstellung habe sich die frühe Romantik wieder abgewendet und dabei die «Inkommunikabilität» der Liebe betont: «Das 18. Jahrhundert bringt das Ende des Vertrauens in Körpergesten und das Ende der Rhetorik.»¹⁰² Luhmann denkt dabei an die Liebenden selbst und deren Schwierigkeiten, ihren Empfindungen einen sprachliche Ausdruck zu verleihen, während zur selben Zeit zunehmend versucht worden sei, diese neue Art von Liebe in ein juristisches Gefäß zu überführen – mit

96 Luhmann. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 1, S. 483.

97 Niklas Luhmann. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (stw 1124), S. 23.

98 *Ibid.*, S. 9.

99 *Ibid.*, S. 12.

100 *Ibid.*, S. 92.

101 *Ibid.*, S. 71ff.

102 *Ibid.*, S. 134.

bekanntem Ausgang: So nimmt mit Liebesheiraten seit Ende des 18. Jahrhunderts ein Typ Ehe zunächst zögerlich, dann immer weiter zu, in dem die

Gattenwahl aus sich selbst heraus legitimiert [wird] (was immer der Einzelne sich dabei denkt). Es ist dieser Strukturwandel, auf den man sich, ohne es zu wissen, mit der Entwicklung des Kommunikationsmediums Liebe vorbereitet hatte. Die Semantik war, teils orientiert an außerehelichen Passionen (Frankreich), teils orientiert an Häuslichkeit (England), teils orientiert an Bildung (Deutschland), bereits vorbereitet und konnte jetzt in Funktion treten.¹⁰³

Nun geht es mir – dies sei hier vorsichtshalber betont – nicht darum, anhand von *Hjemløs* den Wert von Luhmanns hier nur sehr cursorisch dargestellten Lesefrüchten bzw. den theoretischen Ableitungen daraus zu bestimmen, sondern die Vielschichtigkeit der Reflexionen zum Liebesdiskurs in Goldschmidts Erzählung hervorzuheben. Nimmt man dazu nochmals die Figur Ferdinands in den Fokus, zeigt sich etwa, wie sich dieser bezogen auf die «temporale Selbstreferenz» des entsprechenden Kommunikationscodes in seiner fingierten Liebe zu Emilie geradezu regelkonform verhält. Die Erzählung fokalisiert unmittelbar vor dem Scribe-Verweis so auf ihn, dass ein Begriff vom tiefen Eindruck vermittelt wird, den Ottos schwärmerische Berichte auf Ferdinand gehabt haben, so dass er bald selber glaubt, das Mädchen zu kennen und seine eigene mit der Jugend des Untermieters seiner Eltern zu wechseln beginnt:

Hendes Skikkelse fik bestandig mere Virkelighed for hans Bevidsthed, og han gjorde sig da ogsaa Umage nok for at skaffe sig en aldeles tydelig Forestilling. Naar de [= Ferdinand og Otto; JH] spadserede sammen og mødte unge, smukke Damer, spurgte Ferdinand: Ligner *hun* Emilie? – og Otto fandt vel undertiden nogen Lighed, men var naturligviis altid af den Mening, at *hun* ikke kunde taale en Sammenligning, og maatte da paany beskrive og udmale. [...]

Da han, som saa mangan Kjøbenhavnner, aldrig havde seet nogen Kjøbstad, manglede han Maalestokken til at bedømme Ottos Skildringer. Livet i Kjøbstaden stod for ham som den reneste, yndigste, barnligste Tilværelse; Menneskene forekom ham saa naive, godmodige og hjertelige, at ingen Lykke syntes ham saa stor som den at kunne leve imellem dem. (HJM1, 75f.)

In seinem Bewusstsein erhielt ihre Erscheinung beständig mehr Wirklichkeit und er bemühte sich darum, sich eine ganz und gar deutliche Vorstellung von ihr zu machen. Wenn sie [= Ferdinand und Otto; JH] gemeinsam spazierten und auf junge, hübsche Damen trafen, fragte Ferdinand: «Sieht *sie* Emilie ähnlich?», und Otto fand wohl manchmal eine gewisse Ähnlichkeit, war aber natürlich immer der Meinung, dass *ihr* ein solcher Vergleich nicht gerecht werde, und musste sie ihm daraufhin erneut beschreiben und ausmalen. [...]

Weil er, wie so mancher Kopenhagener, noch nie eine Provinzstadt gesehen hatte, fehlte ihm der Massstab, um Ottos Beschreibungen beurteilen zu können. Das Kleinstadtleben stand vor ihm wie das reinste, lieblichste, kindlichste Dasein; die Menschen kamen ihm so *naiv*, gutmütig und herzlich vor, dass ihm kein Glück so gross vorkam, wie mitten unter diesen zu leben.

Während sich in Ferdinands Vorstellungswelt Schein und Wirklichkeit zusehends überblenden, verdeutlicht sich gleichsam das Paradox, dass sich der Liebende erst verliebt, indem er über die Liebe spricht und diese auch nur solange anhält, wie der Diskurs darüber performativ am Leben gehalten wird. Wenn Ferdinand im konkreten Fall gewiss nicht nur aus edlen Motiven handelt, ergeht es in *Hjemløs* allerdings auch anderen, vielleicht tiefer empfundenen Liebesverhältnissen nicht besser, woraus sich ableiten lässt, dass die vorangegangenen Beobachtungen kein kontingentes Detail innerhalb der Erzählung, sondern Bestandteil eines übergeordneten Diskurszusammenhangs sind. Als Otto beispielsweise gerade in

103 Ibid., S. 184.

Rom angekommen ist, verblasst Emilie Theilmann zwischenzeitlich zur Erinnerung an eine ferne Jugend, weil mit der mysteriösen Schauspielerin wieder eine andere Frauenfigur vorübergehend seinen Lebensweg bestimmt. Im eigentümlichen Wiedersehen mit der Schauspielerin, das dem Wortsinn nach eher ein *Wiederhören* ist, wie sich noch herausstellen wird, zeigt sich ein zweiter Aspekt der Theatralität der Liebe, für den sich Luhmanns Vorstellung von deren Inkommunikabilität als fruchtbar erweist.

Die Begegnung mit der Schauspielerin erfolgt im dritten Buch des zweiten Teils («Hjemløst») auf einen markanten Wechsel der Erzählperspektive: Nachdem die Beschreibung der Reise nach Italien in komprimierter Form an zwei Briefe an den Studienfreund Schiøtt aus Triest (Dezember 1847) bzw. Rom (Januar 1848) ausgelagert ist, setzt der extradiegetische Erzählmodus wieder ein, um davon zu berichten, dass sich Otto angewöhnt habe, in einer Osteria nahe der Piazza Barberini zu speisen, wo gewöhnlich nur Arbeiter ihre Mahlzeiten einzunehmen pflegen. Es lag indes nicht nur am pittoresken, von Buchsbäumen und Efeuranken überwucherten Innenhof mit kleinem Brunnen, der Otto zur Gaststätte hinzog, sondern viel eher am Wissen, dass sich die Schauspielerin mit ihrem Aristokratengatten und dessen Mutter im Nebenhaus niedergelassen hatte. Und so kommt, was kommen muss: Während Otto im Garten auf seine Mahlzeit wartet, belauscht er ein Gespräch zwischen Schauspielerin, Ehemann und Schwiegermutter, in dessen Verlauf ihr heftige Vorwürfe gemacht werden, weil sie sich offenbar in Gesellschaft indigniert hatte. Selbstverständlich solidarisiert sich Otto umgehend mit der in die Ecke gedrängten Schauspielerin und wird dabei Zeuge, wie sich diese mutig zur Wehr setzt, indem sie angibt, das feudale Leben als Kammerherrin leid zu sein und sich nach wie vor vom Theater angezogen fühle. Während die Schauspielerin die Auseinandersetzung nach allen Regeln ihrer Kunst theatral rahmt, indem sie z.B. ihren Gatten und ihre Schwiegermutter ironisch als «Hendes Naade» («Ihro Gnaden»; HJM2, 19) anspricht, bemüht Otto eine Rhetorik des Kampfs, die in einer für Goldschmidt so typischen Formel mündet: «Hun var allerede overvunden i det Væsenlige, overvunden af sin egen Seir.»¹⁰⁴

Zwar hatte ihre unerwartet aufbrausende Reaktion die Angst vor einem Skandal so sehr geschürt, dass sich Ehemann und Schwiegermutter ebenso unerwartet kleinlaut zurückzogen, doch so richtig geniessen kann sie ihren Triumph trotzdem nicht: «Hvergang Kvinden paany maa ud af Paradis, fælder hun nogle Taarer, der falde mildt som Foraarsregn. Hun græd over, at Idealet, der var hende saa nær, fløi bort igjen, at hun havde følt noget Skjønt og Stort, men ikke kunnet personlig tilegne sig det.»¹⁰⁵ Dass auf dieses Zitat des Sündenfallmotivs das Geständnis einer unglücklichen Liebe folgt, ist im Gesamtkontext der Erzählung weniger überraschend als die Form, innerhalb der sich dieses vollzieht, handelt es sich beim Selbstgespräch einer Schauspielerin doch um eine geradezu stereotypisch theatrale Konstellation. Brisanterweise kommt dabei auch ihr früheres Verhältnis zu Otto Krøyer zur Sprache:

.... Hvad kunde det hjælpe, om ogsaa han elskede mig I Ungdommen knytter man sig til den, man vil, naar man bliver ældre, til den, man kan Hvor en saadan ung Kjærlighed, der er ængstelig og keitet og

104 «Im Wesentlichen war sie bereits besiegt, besiegt von ihrem eigenen Sieg.» (HJM2, 20).

105 «Jedes Mal, wenn eine Frau aufs Neue das Paradies verlassen muss, vergiesst sie einige Tränen, die mild wie ein Sommerregen fallen. Sie weinte darüber, dass ihr das Ideal, dem sie so nahe war, wieder entglitt, dass sie etwas Schönes und Grosses gefühlt hatte, dem sie sich aber nicht persönlich zu widmen vermochte.» (HJM2, 20).

ikke veed, hvorledes den skal tjene En, dog er smuk! Hvad kunde det hjælpe? Han vilde ogsaa snart være fortæret! eller jeg!» (HJM2, 20)

.... Was würde es helfen, wenn auch er mich liebte? In der Jugend schliesst man sich dem an, den man will, wenn man älter wird dem, dem man sich anschliessen kann. Wie schön ist doch so eine junge Liebe, die ängstlich und unbeholfen ist und nicht weiss, wie sie einem dienen soll. Was würde es helfen? Er wäre auch bald verzehrt! Oder ich!

Der Effekt dieser Konstellation liegt auf der Hand und besteht zunächst einmal darin, dass ein spezifischer Beobachtungsmodus etabliert wird, als dessen Vorbild das Theater auch über den Monolog der Schauspielerin hinaus mühelos erkennbar wird. Entscheidend hierbei ist, dass sich die Instanz der Beobachtung verdoppelt, sich also nachvollziehen lässt, wie ein Beobachter (Otto) eine Schauspielerin durch die vierte Wand einer scheinbar harmlosen Buchsbaumhecke beobachtet. Was diese Beobachtung zweiten Grades, die ja in Luhmanns Theoriebildung bekanntlich eine zentrale Position eingenommen hat, zutage fördert, ist letztlich die theatrale Lösung eines Darstellungsproblems, die den Liebesdiskurs selbst konstituiert: Während Otto in erster Linie erfährt, dass ihm die Schauspielerin ungleich mehr zugetan war, als sich aus ihrem Verhalten je hätte ablesen lassen, gewinnt die übergeordnete Beobachtungsinstanz – also die Leserschaft von *Hjemløs* – dadurch gleichsam eine zusätzliche Erkenntnis. Die Inkommunikabilität der Liebe, also das Geheimnisvolle, das stets zwischen den Liebenden steht, lässt sich nur im Modus des Monologs erfassen, nicht aber im Dialog und verhindert gerade dadurch, dass der Konflikt einer (verdrängten) Liebe in der Erzählung gelöst werden könnte. Es ist aus dieser Perspektive nur folgerichtig, wenn mit der Episode in der Osteria auch dieses Liebesverhältnis ein abruptes Ende nimmt.

4.4 Love is in the air – doch wohin soll das führen?

Im Vorausgegangenen habe ich unter Rekurs auf systemtheoretische Überlegungen versucht, den in *Hjemløs* geführten Liebesdiskurs an zwei Faktoren in seiner Theatralität zu erfassen. Beide sind dementsprechend – dies sei hier auch im Sinn eines abschliessenden Fazits wiederholt – in hohem Mass an spezifische Ausdruckformen gekoppelt: So wird Liebe am Beispiel von Ferdinand und Emilie einerseits als performativer Akt verstanden, der zugleich in einer komplexen medien-, gattungs- und theaterhistorischen Tradition zwischen Scribe und Kierkegaard verortet wird. Andererseits dient die Theatersituation am Beispiel der Schauspielerin und Otto als Medium, das Liebe im Modus des Monologs kommunizierbar zu machen erlaubt, indem es die Instanz eines beobachtenden Zuhörers miteinschliesst.

Dieser Zugang erlaubt es, über die gängigen Interpretationsparadigmen der Forschung hinwegzugehen, die sich wiederholt damit begnügt hat, solche Liebesdiskurse in Relation zur Autobiographie zu setzen; mit dem Ergebnis, dass Goldschmidt gerne als eine Art *Womanizer* dargestellt wurde, der so gar nicht zum biedermeierlichen Dänemark des Goldenen Zeitalters passen wollte. Abgesehen von den offensichtlichen methodischen Unzulänglichkeiten ist daran nicht nur verfänglich, dass sich Goldschmidts Biographie, soweit sich diese überhaupt gesichert nachvollziehen lässt, solchen Interpretationen grundsätzlich noch nicht einmal widersetzen würde – im Gegenteil: Tatsächlich gibt es Anzeichen, dass sich die historische Figur Goldschmidt nicht wenig mit der praktischen Seite solcher Liebesdiskurse auseinandergesetzt hat, wie etwa seine Beziehung zu Johanne Marie Sonne illustriert, aus der 1845 der Sohn Adolf und drei Jahre später die Tochter Theodora hervorgingen. Um

den Sohn zu legitimieren, gingen Goldschmidt und Sonne 1848 *pro forma* eine Ehe ein, das Paar lebte aber nie zusammen. Während Adolf bei Goldschmidt aufwuchs, lebte die Tochter, deren Vaterschaft er offenbar anzweifelte, bei ihrer Mutter.¹⁰⁶ Ganz ähnlich wie Ottos Reisebiographie scheint auch jene Goldschmidts von zahlreichen Liebschaften affiziert gewesen zu sein, wobei Ober sogar ein einschlägiges ›Beuteschema‹ ausmachen zu können glaubt, das in «[a] series of [...] ambiguous relationships with married women» bestanden habe.¹⁰⁷ Die Debatte, ob diese Beziehungen auch sexueller Natur gewesen sind, zieht sich erstaunlicherweise bis zur derzeit jüngsten monographischen Arbeit über Goldschmidt durch.¹⁰⁸

Die Schwierigkeit solcher Interpretationen besteht vornehmlich darin, dass sie den Blick auf die literaturwissenschaftlich bzw. -historisch tatsächlich relevanten Positionen verstellen. Wenn schon kulturhistorisch interessiert, wäre es wesentlich wünschenswerter, Goldschmidts literarische Liebesdiskurse z.B. in Bezug auf dessen Rolle in der verworrenen Sache ›Clara Raphael‹ zu lesen, zumal sich damit *auch* mediale und narratologische Konstellationen verbinden, die gerade für das Publikationsumfeld von *Hjemløs* von Interesse wären. Immerhin geht es – so viel sei hier in grösstmöglicher Kürze dargestellt – bei der Debatte (oder: «Fehde» [*fejde*], wie sie in Dänemark bis heute bezeichnet wird), die auf die Publikation des von J.L. Heiberg 1851 herausgegeben und von Mathilde Fibiger unter dem Pseudonym Clara Raphael verfassten Bandes mit dem sprechenden Titel *Tolv Breve* (Zwölf Briefe) folgte, um den Versuch einer – *avant la lettre* – feministischen Neubewertung der Stellung der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft.¹⁰⁹ Goldschmidt nahm den Briefroman der erst gerade zwanzigjährigen Autorin früh wahr, indem er ihn in *Nord og Syd* – wenn auch grösstenteils ablehnend – besprach.¹¹⁰ Wenig später erreichte Goldschmidt ein pseudonym verfasster, mit «Sibylla» gezeichneter Brief, hinter dem die 23jährige Fanny Ludovica de Bretteville stand, die verwaiste Tochter eines nach Kopenhagen ausgewanderten Franzosen. In ihrem Brief versucht de Bretteville Goldschmidt davon zu überzeugen, Clara Raphaels Anklagen missverstanden zu haben.¹¹¹ Davon will dieser zwar nichts wissen, um den Brief Sibyllas aber dennoch in *Nord og Syd* abzdrukken.¹¹² Während de Bretteville die Hoffnung hegte, in der öffentlich ausgetragenen Debatte ihren gesellschaftspolitischen Anliegen mit Goldschmidts Hilfe Gehör zu verschaffen, zeigte sich dieser eher an der Person der jungen Brieffschreiberin interessiert, was sich wiederholte, als er zwei Jahre später von Mathilde Fibiger selbst kontaktiert wurde, die sich damit Unterstützung bei der Publikation ihrer zweiten Erzählung *Minona* (1854) versprach. Während Stefanie von Schnurbein in einer überzeugenden, textnahen Lektüre Clara Raphaels Debut mit jenem Goldschmidts – also *En Jøde* – kontrastierte und

106 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 25f.

107 Vgl. *ibid.*, S. 32.

108 Vgl. Gurley. *Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*, S. 20.

109 Vgl. Tine Andersen & Lise Busk-Jensen. *Mathilde Fibiger – Clara Raphael. Kvindekamp og kvindebevidsthed i Danmark 1830–1870*. Kopenhagen: Medusa 1979.

110 M.A. Goldschmidt. «Clara Raphael. Tolv Breve udgivne af J.L. Heiberg». In: *Nord og Syd*, Sjette Bind (Januar–Marts 1851), S. 14–33 bzw. «Clara-Literaturen», S. 321–328.

111 Vgl. Gotfred Appel. *En brevveksling om kvindens stilling i samfundet*. Kopenhagen: Futura 1979.

112 M.A. Goldschmidt. «En Brevveksling om Kvindens Stilling i Samfundet». In: *Nord og Syd*, Sjette Bind (Januar–Marts) 1851, S. 123–131 bzw. 171–178.

in einem gendertheoretischen Rahmen verortete,¹¹³ ist eine ähnliche Gegenüberstellung mit den entsprechenden Diskursen aus *Hjemløs* bislang ausgeblieben.

Noch reizvoller, aber im Rahmen dieses Kapitels aus pragmatischen Gründen ebenfalls nicht zu leisten, wäre es, Goldschmidts Interesse am Liebesdiskurs als Frühform eines sozialen Realismus der skandinavischen Literaturgeschichte des langen 19. Jahrhunderts zu lesen. Damit einhergehen müsste eine Diskussion von Georg Brandes' Verdikt eines Autors, dessen prägnanter Stil über inhaltliche Schwächen hinweggetäuscht habe, und seiner in den 1870er Jahren formulierten Forderung, sich nach dem Vorbild europäischer Literaturen auch in Skandinavien zeitgenössischen, gesellschaftspolitisch relevanten Diskursen zuzuwenden. Damit böte sich die Chance, nicht nur Kontinuitätslinien innerhalb von Goldschmidts Werk aufzuzeigen, wie sie sich etwa mit seinen Beiträgen zur Debatte mit Fibiger und de Bretteville, aber auch seinen 1863 bis 1867 erscheinenden *Kjærlighedshistorier fra mange Lande* (Liebesgeschichten aus vielen Ländern) anbieten, in denen er sich für Liebesverhältnisse in den unterschiedlichsten sozialen, religiösen und kulturellen Zusammenhängen interessiert hatte. Vielmehr liegt sogar die Vermutung nahe, dass sich Goldschmidt innerhalb der skandinavischen Literaturgeschichte als früher Bezugspunkt zu Texten verankern lässt, die historisch gesehen auf Brandes' Postulat folgten – mit den vielleicht prominentesten Beispielen Ibsen und Strindberg, die in einer ganzen Reihe von Dramen bzw. in der Novellensammlung *Giftas. Äktenskapshistorier* (1884; Heiraten. Ehegeschichten) ein auffallend ähnliches Ziel verfolgten; nämlich unterschiedliche Liebes- und Beziehungsformen in ihren jeweiligen Kontexten literarische zu umkreisen. So läge es an einer Einzeluntersuchung, die These zu verfolgen, dass sich Goldschmidts Liebesnarrative der 1850er und 1860er Jahre nicht nur mit zeitgenössischen Debatten in Verbindung bringen lassen, sondern dass sie gleichsam einen Ausgangspunkt für Diskurse markieren, die in der skandinavischen Literatur noch bis weit ins 20. Jahrhundert virulent waren, wie etwa Ingmar Bergmans 1973 erstmals ausgestrahlte Fernsehserie *Scener ur ett äktenskap* (Szenen einer Ehe) eindrücklich zeigt, die er 1981 auch auf die Bühne des Münchner Residenztheaters adaptiert hatte.

113 Vgl. Stefanie von Schnurbein. *Kampf um Subjektivität* bzw. dies. *Writing from the margins*.

IV. Topographien: (Reise-)Journalistik

1. An der Hand des Erzählers

1.1 Ein reisender Reporter: Goldschmidt auf Europatour

Auch wenn Meir Aron Goldschmidt in der langen Zeitspanne von 1843 und 1872 weite Teile Europas bereist und die Erfahrungen, die er dabei sammelt, eine ganz Reihe von Texten auf unterschiedliche Weise geprägt haben, hat sich die Forschung bisher nur mit wenigen Ausnahmen um den reiseliterarischen Anteil am Gesamtwerk gekümmert.¹ Wenn das Ziel der folgenden Seiten also *auch* darin besteht, Goldschmidt erstmals eingehend als Reiseschriftsteller zu lesen, geht es einleitend zunächst darum, dessen Reisetätigkeit und die infrage kommenden Texte wenigstens kursorisch bibliographisch zu erschliessen, um in den beiden darauffolgenden Abschnitten die narratologischen Implikationen reiseliterarischen Schreibens und deren literaturhistorische Traditionslinien zu erfassen.

Bereits Hans Kyrres biographisch motivierter Werkschau stellte sich das Problem, dass das meiste, was sich über Goldschmidts Reisetätigkeit in Erfahrung bringen lässt, durch Tagebuchaufzeichnungen, Briefwechsel und die Autobiographie *Livs Erindringer og Resultater* (1877; Lebenserinnerungen und Resultate) vermittelt ist. Dabei wird übersehen, dass Goldschmidt gerade die Tagebuchaufzeichnungen oft als Experimentierfeld für poetisch verdichtete Erzählformen dienten, und sich als historische Quellen deshalb nur bedingt eignen. Gleichwohl sind auch die beiden jüngeren Übersichtsdarstellungen von Mogens Brøndsted (1967) bzw. Kenneth H. Ober (1976) Kyrres etwas zweifelhafter Methode in unterschiedlichen Schattierungen gefolgt. So entsteht – in groben Zügen – ein von Zeitschriftenprojekten gerahmtes Bild eines reisenden Schriftstellers, das sich in grob vier Phasen unterteilen lässt:

(1) Nach ersten journalistischen Gehversuchen als gut 18jähriger Herausgeber des *Nestved Ugeblad eller Præstø Amts Tidende* (Nestveder Wochenblatt oder Zeitschrift des Bezirks Præstø) und eher halbherzig betriebenen Studien an der Kopenhagener Universität ist Goldschmidt 1840 massgeblich an der Gründung des bissigen Satireblatts *Corsaren* beteiligt, das er weitgehend in Eigenregie und mit bald durchschlagendem Erfolg herausgibt, nicht ohne jedoch wiederholt mit den Zensurbehörden in Konflikt zu geraten. 1843 kommt es zu einer Verurteilung und Goldschmidt wird mit einem lebenslangen Publikationsverbot belegt, das er zum Anlass nimmt, Dänemark zwischenzeitlich zu verlassen.² Während sein Mitstreiter P.L. Møller die Redaktion von *Corsaren* übernimmt, setzt sich Goldschmidt nach Paris ab – mitten ins Mutterland jenes Journalismus also, den er selbst in Dänemark eingeführt hatte.

1 Die eingehendsten Untersuchungen stammen von Wolfgang Behschnitt (*Wanderungen mit der Wünschelrute. Landesbeschreibende Literatur und die vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*. Würzburg: Ergon 2006 [Identitäten und Alteritäten 23] sowie «Liminale und andere Räume. Grensräume bei M.A. Goldschmidt und Annette von Droste-Hülshoff». In: *Grensräume der Schrift*. Hg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld: transcript 2008 [Literatur und Liminalität 2], S. 77–94 und «Jutland and the West Coast as liminal spaces in Danish literature». In: *Nordic Literature. A comparative history*. Bd. I: *Spatial nodes*. Hg. von Thomas A. DuBois und Dan Ringgaard. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins 2017, S. 80–94).

2 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 24f.

Die Reise war indes von kurzer Dauer, bereits im November 1843 ist Goldschmidt zurück in Kopenhagen, wo er nunmehr anonym wieder den Grossteil der Artikel für *Corsaren* verfasst – bis zum nächsten, ungleich grösseren Skandal: Anfang 1846 veröffentlicht Goldschmidt eine Reihe von Schmähartikeln gegen Søren Kierkegaard, die den dandyhaften Lebenswandel des Kopenhagener Flaneurs ins Lächerliche ziehen und mit unmissverständlichen Karikaturen versehen sind. Der Publikation vorausgegangen war eine ebenfalls öffentlich ausgetragene Auseinandersetzung zwischen Kierkegaard und P.L. Møller, dessen Karriere damit ein jähes Ende fand; so wie es im Zug der Affäre eigentlich fast nur Verlierer gab: Møller, der sich bis dahin Hoffnungen auf einen Lehrstuhl für Ästhetik in Kopenhagen gemacht hatte, sah sich zur ‹Flucht› nach Frankreich gezwungen, wo er knapp zwanzig Jahre später verarmt und vergessen starb. Kierkegaard wiederum avancierte zwischenzeitlich nicht nur zum Kopenhagener Stadtgespött, sondern liess sich zu antisemitischen Anfeindungen gegenüber Goldschmidt hinreissen, auch wenn dieser mit der Sache anfänglich kaum etwas zu schaffen hatte und sich in erster Linie für Møller und *Corsaren* wehrte.³ Goldschmidt hingegen nutzte die Gunst der Stunde, um die Zeitschrift quasi auf dem Zenit ihrer Popularität zu veräussern und sich der Kontroverse um seine Person zu entziehen, indem er sich mit dem gelösten Kapital auf eine Art Spätform der klassischen *grand tour* begab.

So kommt Goldschmidt am 8. Oktober 1846 nach Hamburg, wo er sich auch mit handfesten Geschäftsanliegen herumtreibt: Er ist auf der Suche nach einem Verleger für die deutsche Übersetzung seines 1845 erschienen Debutromans *En Jøde* (Ein Jude), den er in Julius Campe gefunden zu haben vermeint. Allerdings sollten sich die beiden aufgrund stark divergierender Haltungen in der Frage um die Staatszugehörigkeit Schleswig-Holsteins überwerfen.⁴ Wenige Tage später reist er bereits weiter nach Leipzig, wo er u.a. auf Karl Gutzkow und Arnold Ruge trifft. Am 4. November erfolgt die Weiterreise über Dresden nach Prag. Am 12. November gelangt er schliesslich nach Wien, wo er Bekanntschaft mit Leopold Kompert und Franz Grillparzer macht und erneut auf Friedrich Hebbel trifft, den er bereits 1843 in Paris kennengelernt hatte.⁵ Nach längerem Aufenthalt in Wien erreicht Goldschmidt am 18. Dezember Triest, wo er sich bereits tags darauf nach Venedig einschiffet. Den Jahreswechsel 1846/47 verbringt er in Florenz. Am 5. Januar gelangt er nach Rom, wo er sich für längere Zeit niederlässt und sich ein regelrechtes Bildungsprogramm auferlegt: Er besucht Galerien und Museen, studiert antike Klassiker, setzt sich eingehend mit dem Katholizismus auseinander und beherrscht bald auch die italienische Sprache fliessend. In Rom schliesst er sich einem Kreis skandinavischer Intellektueller an, dem damals u.a. der norwegische Dichter und Historiker Peter Andreas Munch und dessen Frau Charlotte angehören, mit denen Goldschmidt Anfang Februar auch die Karnevalsfeierlichkeiten begeht. Den Plan für einen historischen Roman über Christina von Schweden, die nach ihrer Abdankung und Konversion zum Katholizismus 1689 in Rom starb und in den Vatikanischen Grotten beigesetzt wurde, gibt er bald wieder auf.⁶ Am 6. April erfolgt der Abschied von Rom, wenig später

3 Vgl. zur *Corsaren*-Affäre ausführlich den entsprechenden Band im internationalen Kierkegaard-Kommentar: *The Corsair affair*. Hg. von Robert L. Perkins. Macon, GA: Mercer 1990 (International Kierkegaard commentary 13).

4 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 31.

5 Vgl. Ober. *A View from the Parterre*, S. 105.

6 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 32.

erreicht er Neapel und Sizilien, das die südlichste und vorläufig letzte Station der etwas über einjährigen Reise sein wird. Es sind wohl hauptsächlich ökonomische Bedenken, welche die Rückreise in nördlicher Richtung, die über die Schweiz und Deutschland erfolgt, erforderlich machen.⁷

In der Schweiz besucht er u.a. Genf, Lausanne, Bern, Zürich, Einsiedeln und Schwyz. Obschon sich das Land kurz vor einem Bürgerkrieg zwischen katholisch und protestantisch geprägten Kantonen befindet (‹Sonderbundskrieg›), übt es nachhaltigen Eindruck auf Goldschmidt aus. Das sich herausbildende föderalistische System, das über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg eine demokratische Tradition etablierte, sollte ihm in modellhafter Erinnerung für die Schleswig-Holstein-Frage bleiben. In Deutschland macht Goldschmidt derweil nochmals Halt in Leipzig und lernt in Berlin Karl August Varnhagen von Ense kennen, von dem er ein Empfehlungsschreiben für Heinrich Heine erhält.⁸ Im Oktober 1847 ist Goldschmidt zurück in Kopenhagen, wo er sich in die Arbeit am zweiten grossen Zeitschriftenprojekt nach *Corsaren* stürzt: Ursprünglich als Monats-, nach der Lockerung der Zensurbestimmungen als Wochenschrift konzipiert, erscheint die erste Nummer von *Nord og Syd* (Nord und Süd) bereits Anfang 1848 – zu einem Zeitpunkt, als Goldschmidt immer noch mit einem Publikationsverbot belegt ist, das erst durch eine Generalamnesie aufgehoben wurde, nachdem Frederik VII. etwa zeitgleich den dänischen Thron bestiegen hatte. Der Name *Nord og Syd* war zumindest anfänglich insofern Programm, als die Zeitschrift politische und kulturelle Ideen zur Diskussion stellte, denen Goldschmidt südlich von Dänemark begegnet war. Zwischenzeitlich diente das ebenfalls fast vollständig in Eigenverantwortung publizierte Periodikum auch als Publikationsorgan des grossangelegten Romanprojekts *Hjemløs*, in das – wie im letzten Kapitel gezeigt – versatzstückartig einige Textfragmente flossen, die während Goldschmidts grosser Europatour entstanden oder davon inspiriert waren.

Über *Hjemløs* hinaus findet diese erste Phase von Goldschmidts Reisebiographie auch in kleineren Formen breiten Niederschlag in *Nord og Syd* (und aus naheliegenden Gründen fast ausschliesslich dort), wobei sich nüchtern-journalistische und reiseliterarische Texte, die von den Wahrnehmungen eines in der Diegese präsenten Reiseerzählers geprägt sind und denen das Hauptinteresse dieses Kapitels gilt, relativ leicht voneinander unterschieden lassen: So erscheint aus dieser zweiten Gruppe im Gründungsquartal neben ersten «Brudstykker af en Reise-Dagbog» («Bruchstücke eines Reisetagebuchs») mit Einträgen aus Bern, Zürich und Leipzig eine gut sechzigseitige Reportage über die Schweiz, die bezeichnenderweise mit dem Versuch beginnt, sich für das Pronomen «jeg» («ich») zu rechtfertigen: «Redactionen vil gjerne følge den almindelige Skik og beskedent sige «vi». Men, hvor det umiskjendeligt er en enkelt Person, der taler, f.Ex. i en Reisebeskrivelse eller i Dagbogen, tager man sig den Frihed at sige «jeg».⁹ Die «Brudstykker» werden im zweiten Quartal 1848 mit Einträgen aus Prag, Wien und Padua und im ersten Quartal 1849 als «Stemninger og Billeder fra Rom» («Stimmungen und Bilder aus Rom») fortgesetzt. Ebenfalls im ersten Quartal 1849 erscheint –

7 Vgl. Kyrre. M. Goldschmidt, I, S. 132.

8 Vgl. Ober. Meir Goldschmidt, S. 33.

9 «Die Redaktion würde gerne den allgemeinen Gepflogenheiten folgen und bescheiden «wir» sagen. Aber wenn ausdrücklich nur eine Einzelperson spricht, z.B. in einer Reisebeschreibung oder im Tagebuch, nimmt man sich die Freiheit, «ich» zu sagen.» (M.A. Goldschmidt. «Om Schweitz». In: *Nord og Syd*, Første Bind, Første Qvartal (1848), S. 97–165, hier S. 97).

allerdings unter dem leicht verkürzten Titel «Af en Reise-Dagbog» («Aus einem Reisetagebuch») – der Bericht über den Aufenthalt in Sizilien. Als reihenunabhängige Publikationen erscheinen darüber hinaus «Et Billede fra Florents» («Ein Bild aus Florenz»); 2. Quartal 1848) und ein Bericht aus Venedig («Fra Venedig» [«Aus Venedig»]; 4. Quartal 1848).

(2) Dass *Nord og Syd* bis Mitte 1859 durchgehend erscheinen konnte, lag auch im Umstand begründet, dass Goldschmidt wiederholt die Möglichkeit zu kürzeren Reisen nutzte, um ausserhalb Dänemarks neue Impulse zu erhalten. Diese zweite Phase beginnt auf Einladung u.a. von Peter Andreas und Charlotte Munch mit einem Aufenthalt in Norwegen. Als Goldschmidt am 3. Juli 1849 in Christiania norwegischen Boden betritt, ist eine Sondergenehmigung erforderlich, weil eine entsprechende Verfassungsänderung den Zutritt zum norwegischen Königreich für Jüdinnen und Juden erst 1851 legalisiert.¹⁰ Wie so oft im Ausland nutzt er den Aufenthalt auch in Norwegens Hauptstadt für Besuche im Theater und bei Persönlichkeiten des kulturellen und politischen Lebens. So lernt er die Schriftsteller Jørgen Moe und J.S. Welhaven kennen. Auf den Aufenthalt in Christiania folgt eine Bergtour in der Telemark, aus der noch im selben Jahr ein fünfteiliger Bericht unter dem Titel «Billeder og Stemninger fra Norge» («Bilder und Stimmungen aus Norwegen») in *Nord og Syd* resultiert.

1850 begibt sich Goldschmidt abermals ins Ausland – diesmal auf diplomatischer Mission. In Berlin soll er an den Friedensverhandlungen mit Preussen teilnehmen und für einen autonomen Verbleib Schleswig-Holsteins innerhalb der dänischen Krone werben. Nachdem dieses Unterfangen zu scheitern drohte, reist Goldschmidt mit dem Ziel nach Paris, bei der internationalen Presse dafür zu werben. Den Aufenthalt nutzt er aber gleichzeitig, um sich mit dem politischen und kulturellen Alltagsleben Frankreichs auseinanderzusetzen; nun besucht er Heine und verfolgt im Senat eine Debatte, an der sich u.a. Victor Hugo beteiligte.

Das Jahr 1851 markiert den Beginn einer ganzen Reihe von Englandaufenthalten, die zunächst wohl weniger politisch, als vielmehr familiär motiviert gewesen sind. Während England in der öffentlichen Wahrnehmung Dänemarks immer noch für die empfindlichen militärischen Niederlagen während der Napoleonischen Kriege verantwortlich gemacht und Englisch im Gegensatz zu Französisch und Deutsch an Schulen kaum unterrichtet wurde,¹¹ hatte Goldschmidt in London zwei Cousins, deren Gastfreundschaft er fortan wiederholt in Anspruch nahm. Entgegen seinen Gepflogenheiten verzichtete Goldschmidt anfänglich offenbar darauf, die Nähe zu führenden Persönlichkeiten des lokalen politischen und kulturellen Lebens zu suchen, auch wenn ihn etwa H.C. Andersen an Dickens empfohlen hatte.¹² Anstelle dessen nutzte Goldschmidt seinen ersten Aufenthalt, um Ruge in Brighton zu treffen und sich neben der Arbeit am Romanprojekt *Hjemløs* in das Getümmel der *Great Exhibition* zu stürzen. Die Erfahrungen der ersten Englandreise münden in einen über 250seitigen Bericht, der noch im selben Jahr in *Nord og Syd* erscheint («Reise til England» [«Reise nach England»], 7. Band, Oktober–Dezember 1851).

Bei einem kurzen Aufenthalt in Dänemark muss sich Goldschmidt 1852 von der Tatsache überzeugen, dass sich einmal mehr eine Polemik um seine Person entsponnen hatte, wozu Frederik Dreiers im selben Jahr erschiene Schrift *M.A. Goldschmidt, et Litteraturbillede*

10 Vgl. Oskar Mendelsohn. *Jødenes historie i Norge gjennom 300 år*. Oslo etc.: Universitetsforlaget 1969–1986, hier Bd. I, S. 215ff. bzw. 273ff.

11 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 39.

12 Vgl. *ibid.*, S. 40.

(M.A. Goldschmidt, ein Literaturbild) nicht unwesentlichen Anteil hatte. Als politischer Opportunist gebrandmarkt, sucht er noch im Sommer sein Heil erneut in England, wo der Bericht über «En Udflugt til Isle of Wight» («Ein Ausflug zur Isle of Wight») für *Nord og Syd* entsteht (erschienen im 3. Band, 1853).

Im Sommer 1853 unternimmt Goldschmidt dann wieder eine Reise nach Deutschland, die ihn an so wichtige Gedenkort der deutschen Literatur und Geschichte wie die Loreley, aber auch in Städte wie Köln und Frankfurt führt. Bereits im Folgejahr betritt er indes wieder englischen Boden, diesmal *auch* mit dem Ziel, mit Persönlichkeiten wie Dickens, Bulwer-Lytton und Disraeli in Kontakt zu treten. 1855 bereist er Schlesien und Böhmen, um sich anschliessend nochmals kürzere Zeit in Wien aufzuhalten. Aus dieser Reise geht eine dreiteilige Artikelserie in *Nord og Syd* hervor («Fra en Reise» [«Von einer Reise»]; 1. Quartal 1856). Wieder ein Jahr später gelangt er erneut nach London und Paris, wo es zu einem Wiedersehen mit P.L. Møller kommt. Eine halbjährige Reise nach Österreich und Italien, die Goldschmidt Ende 1858, Anfang 1859 unternimmt, ist nicht nur durch Recherchezwecke motiviert, sondern dient auch der Rehabilitation nach einer Typhuserkrankung. In Wien trifft er auf Berthold Auerbach, in Venedig auf Richard Wagner.

(3) Das Jahr 1859 markiert zugleich das Ende von *Nord og Syd*. Allerdings begibt sich Goldschmidt bereits im Jahr darauf wieder ins Ausland, wenn auch nicht als Journalist, sondern als Dolmetscher eines seiner Londoner Cousins, der sich aus Geschäftsgründen in Paris, Genf und Norditalien aufhält. Ebenfalls 1860 ruft Goldschmidt die Zeitschrift *Hjemme og Ude. Et politisk og literairt Ugeskrift* (Daheim und draussen. Eine politische und literarische Wochenschrift) ins Leben, die einer ähnlichen Programmatik wie *Nord og Syd* verhaftet war, jedoch nur gut ein Jahr unter seiner Ägide herausgegeben wurde. Als etwa gleichzeitig ein letzter Versuch scheitert, sich so aktiv wie für ihn möglich am politischen Leben Dänemarks zu beteiligen, kehrt er seinem Geburtsland erneut für längere Zeit (von August 1861 bis Januar 1863) den Rücken und versucht, sich in England als englischsprachiger Schriftsteller und Übersetzer zu betätigen.¹³ So gelingt es Goldschmidt 1862, wenn auch anonym, eine etwas erweiterte Version der beiden letzten Teile seiner Donaureise im *Chamber's Journal* nochmals in englischer Übersetzung zu publizieren.¹⁴

Nach der letzten Ausgabe von *Nord og Syd* nutzt Goldschmidt zunehmend auch monographische Publikationen als Plattform für (u.a.) reiseliterarische Inhalte wie die vierbändigen *Blandede Skrifter* (1859–1860; Ausgewählte Schriften). Seiner Gewohnheit getreu, Texte in anderen Publikationszusammenhängen nach ihrer Erstveröffentlichung nochmals abzudrucken, lässt Goldschmidt nebst neuen Beiträgen dort beispielsweise auch die beiden gut zwölf Jahre zuvor erschienen Reisebilder aus Venedig und Florenz – in diesem Fall unverändert – erscheinen.¹⁵ Zuvor wohl unveröffentlicht waren dagegen die beiden kurzen Texte «Rigolette» (mit einer Erinnerung an Paris) und «En Opvartningspige» («Ein Aufwartemädchen»), der letztere mit der implikationsreichen Selbstdeklaration als «kun et simpelt Daguerreotyp-

13 Vgl. hierzu ausführlich Kenneth H. Ober. «Meir Goldschmidt as a Writer of English». In: *Orbis Litterarum* 29 (1974), S. 231–244.

14 [M.A. Goldschmidt]. «On the Danube, and Among the Mountains». In: *Chamber's Journal* 448 (2. August 1862), S. 65–70.

15 M.A. Goldschmidt. *Blandede Skrifter*. Kopenhagen: Otto B. Wroblewsky 1860, hier Bd. IV, S. 73–101 bzw. 106–109. – Im selben Band erschienen auch der später ins Englische übersetzte Reisebericht aus der Donauregion nochmals (S. 110–115 bzw. 146–169).

billede af Virkeligheden» («nur eine einfache Daguerreotypie der Wirklichkeit» [einer Bahnstation in Deutschland; JH]).¹⁶

(4) Die letzte Phase schliesslich beginnt mit der Rückkehr nach Dänemark 1863, für die Ober ein Zerwürfnis mit einer Londoner jüdischen Gemeinde und deren Druck auf Goldschmidts Cousin verantwortlich machte.¹⁷ Sie ist geprägt von einer Reihe kürzerer Reisen zu Destinationen, mit denen Goldschmidt bereits vertraut ist: 1863 hält er sich in Paris, noch einmal kurz in England und in Rom auf, wo er Eingang in zwei skandinavische Zirkel findet – die eher informelle, allem Anschein nach weinliebende «Dydsforening» («Tugendvereinigung») sowie «Den skandinaviske Forening» («Die skandinavische Vereinigung») –, über die er später ausführlich berichten sollte.¹⁸ Trotz der überstürzten Abreise aus England entsteht nach dem Romaufenthalt von 1863 der einzige englischsprachige Zeitschriftenartikel, der vermutlich *nicht* auf einer dänischen Vorgängerversion fusst.¹⁹ 1867 besucht er die Weltausstellung in Paris. 1869 weilt er in Deutschland und hält sich erneut in Paris auf. 1871 und 1872 reist er abermals nach London und besucht Florenz. Gleichzeitig aber beginnt er, ihm bis dahin unbekannte Teile Dänemarks zu entdecken; so z.B. 1865 das Gebiet Vendsyssel an der Nordspitze Jütlands.

Wenn sich diese letzte Werkphase zwar auf monographische Veröffentlichungen beschränkt, bleibt Goldschmidt seinen Publikationsgewohnheiten bis zu einem gewissen Grad gleichwohl treu: So erscheinen im Zeitraum von 1863 bis 1865 *Fortællinger og Skildringer* (Erzählungen und Schilderungen) in drei Bänden, denen abgesehen von Berichten über das politische Tagesgeschäft eine ähnliche Breite wie *Nord og Syd* eigen ist. Während der dritte Band dem Roman *Arvingen* (Der Erbe) vorbehalten ist, nutzt Goldschmidt die beiden ersten, um nochmals ausführlich auf die Aufenthalte in Rom zurückzukommen und dabei deutlich zu machen, dass es ihm hier stets um zwei verschiedene Modi des Reisens zu tun ist: jenen der *Wahrnehmung* in «Hvorledes man lever i Rom» («Wie man in Rom lebt») und jenen der *Darstellung* in «Hvorledes man fortæller i Rom» («Wie man in Rom erzählt»).²⁰ Ebenso von der Erfahrung mehrfacher Romreisen geprägt und gleichenorts veröffentlicht sind die Einzeltexte «Carnevalet» («Der Karneval», Bd. I, S. 121–130) sowie «Beretning om ti Skandinaviers Udflygt fra Via Felice til Ostia» («Bericht über den Ausflug zehn Skandinavier von der Via Felice nach Ostia»; Bd. II, S. 1–128), «Ghetto» (Bd. II, S. 129–174) und «Om Peterskirkens Belysning» («Über die Beleuchtung der Peterskirche», Bd. II, S. 175–181). Von diesen nur thematisch, nicht aber aufgrund der reiseliterarischen Erzählstruktur unterscheidet sich «En Dag i Flandern» («Ein Tag in Flandern», Bd. II, S. 74–114). Dagegen erscheinen die beiden Berichte über die innerdänischen Reisen Mitte der 1860er Jahre jeweils in monographischer

16 Goldschmidt. *Blandede Skrifter*, Bd. IV, S. 116–120 bzw. 121–129.

17 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 48f.

18 Vgl. *ibid.*, S. 49f.

19 «Discoveries near Rome» erschien in *The Athenæum* (1859 [13. Juni 1863], S. 779). Für dasselbe Periodikum arbeitete Goldschmidt auch nach seiner Rückkehr nach Dänemark, wenngleich die darauffolgenden Publikationen eher korrespondentischen und weniger reiseliterarischen Charakter hatten (vgl. Ober. *Meir Goldschmidt as a Writer of English*, S. 239).

20 Vgl. M.A. Goldschmidt. *Fortællinger og Skildringer*. Kopenhagen: Chr. Steen 1863–65, Bd. I, S. 7–73 sowie 130–200 bzw. Bd. II, S. 205–255. – Teile von «Hvorledes man fortæller i Rom» erschienen 1868 in englischer Übersetzung in *The Victoria Magazine* (die Einleitung wurde bereits zuvor in *Once A Week* publiziert) sowie noch im selben Jahr als Monographie unter dem Titel *The Society of Virtue at Rome* (Hg. von Emily Faithfull. London: Victoria Press 1868), vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 137.

Form als *Dagbog fra en Reise paa Vestkysten af Vendsyssel og Thy* (1865; Tagebuch einer Reise an der Westküste von Vendsyssel und Thy) bzw. *En Hedereise i Viborg egnen* (1867; Eine Reise durch die Heide um Viborg).

Die letzte Reisetätigkeit, bevor Goldschmidt das Schreiben in den frühen 1880er Jahren endgültig aufgibt, erfolgt primär aus Kurgründen.²¹ Da Goldschmidt für die *Fortællinger og Virkelighedsbilleder* (Erzählungen und Wirklichkeitsbilder), die 1877 in zwei bzw. 1883 in einem Band erscheinen, dennoch reiches reiseliterarisches Material zur Publikation vorsieht, greift er entweder auf ältere Texte zur Wiederveröffentlichung resp. auf die Erfahrung zurückliegender Reisen zurück: So erscheint mit «Fra Neapel» («Aus Neapel», 1877, Bd. I, S. 247f.) ein kurzer, zuvor unveröffentlichter Reisetext, der – wenn man der vorangestellten Datumsangabe folgt – während Goldschmidts *grand tour* entstanden ist. Auch «En fransk Landsybfest» («Ein französisches Dorffest», S. 254–286) im selben Band geht auf eine frühere, wenn auch nicht genauer ausgewiesene Reise zurück. Im zweiten Band dagegen erscheint eine Reihe von Reiseberichten, die zuvor bereits in *Nord og Syd* publiziert wurden.²²

1.2 Theoretische Perspektiven auf den Reisebericht

Wenn die Forschung Erfahrungen von Fremdheit in Goldschmidts Werk traditionellerweise am wie auch immer gearteten autobiographischen Schreiben eines jüdischen Autors festgemacht hat, der sich nicht nur innerhalb einer christlich geprägten «Mehrheitsgesellschaft» bewegte, sondern sich in seinen Texten sogar explizit an diese richtete,²³ übersieht sie dabei geflissentlich, dass sich Verhandlungen des Fremden mühelos ohne die Hintertür der Autorbiographie – besonders evident in seinen Reiseberichten – textimmanent finden und sich dabei Möglichkeiten bieten würden, Goldschmidts Schreiben aus einer dezidiert theoretischen Perspektive zu betrachten. Dass dies im Folgenden ohne den kurzen Blick auf die lange Geschichte der Gattung «Reisebericht» jedoch nicht zu leisten ist, liegt auf der Hand.

Deren literaturwissenschaftliche Rezeption ergibt sich aus einer ganzen Reihe von immer wieder neu akzentuierten Oppositionsverhältnissen, die mit der Divergenz zwischen den *vielen* Traditionslinien der Gattung seit den volkssprachlichen Reisebeschreibungen von Pilgern des 14. Jahrhunderts und dem vergleichsweise spät eingesetzten philologischen Bewusstsein dafür beginnt.²⁴ Für Peter J. Brenner liegt auch dieser Umstand in einer Binarität

21 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 52.

22 So die behutsamen an den neuen Publikationszeitpunkt angepassten «Brudstykker af ein Reisedagbog» mit den Einträgen aus Prag, Wien und Padua (S. 147–157). Bei «Et Dagbogsblad fra Rom: Titusbuen» (Ein Tagebuchblatt aus Rom: Der Titusbogen; S. 23–27) und «Fra Republiken Bern» (Aus der Republik Bern, S. 49–59) handelt es sich jeweils um Auszüge aus den Rom- bzw. Schweiz-Reiseberichten aus *Nord og Syd*.

23 So wurde immer wieder auf Goldschmidts Praxis verwiesen, zentrale Begriffe des jüdischen Alltags- und Glaubenslebens sowie jiddischen Jargon in Fussnoten zu erklären, und sich damit gezielt an ein nicht-jüdisches Lesepublikum zu richten; so gezielt, dass sich Teile der jüdischen Gemeinde dadurch sogar veraten fühlten, vgl. jüngst Gurley. *Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*, S. 69f.

24 Vgl. zur Geschichte des deutschen Reiseberichts Peter Brenners immer noch vielzitiertes «Forschungsüberblick»: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer 1990 (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2. Sonderheft). – Eine vergleichbare Überblicksdarstellung für skandinavische Autorinnen und Autoren gibt es abgesehen von Uwe Ebels, was das Untersuchungskorpus angeht, etwas selektiven *Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung von Linné bis Andersen* (Frankfurt a.M.: Haag & Herchen 1981) bis heute leider nicht, während das Reisen in Skandinavien relativ gut dokumentiert ist.

begründet: So sei der Reisebericht primär aufgrund seiner «sozialen Rolle» so spät von der Literaturwissenschaft wahrgenommen worden, weil noch im 18. Jahrhundert die «Authentizitätsverpflichtung» der «Vermittlung authentischer, durch Autopsie gewonnener Information» gleichbedeutend mit der «Entpflichtung gegenüber ästhetischen Erwartungen» gewesen sei.²⁵ Auch wenn zum Publikationszeitpunkt von Brenners «Forschungsüberblick» Anfang der 1990er Jahre bereits eine in ihrer Menge kaum mehr überblickbare Forschungsliteratur zum Thema vorgelegen habe, sei sich insbesondere die germanistische Literaturwissenschaft dem Implikationsreichtum noch nicht vollends bewusst gewesen, der damit einhergehe, den Reisebericht als Gattung ernst zu nehmen und in nichts Geringerem als einer kulturwissenschaftlichen Öffnung des Fachs bestehe.²⁶ Allerdings liess Brenner keinen Zweifel daran offen, dass auch der Reisebericht als Gattung nicht ohne methodologische oder poetische Diskussion auskommen würde, selbst wenn der «Zusammenhang zwischen Verkehrs- und Reisegeschichte mit ihren vielfältigen technikgeschichtlichen, juristischen, politischen, organisatorischen und infrastrukturellen Facetten auf der einen und der literarischen Gattungsentwicklung auf der anderen Seite» breite Akzeptanz fände.²⁷ Die zeitgenössischen narratologischen Diskussionen hätten dazu geführt, dass sich die Forschung ab den 1960er Jahren auch beim Reisebericht um Kategorien wie «epische Integration» oder «Fiktionalisierung» bemüht, und sich daher weitgehend auf definitorische Vorhaben der Gattung und ihren Untergruppen wie z.B. Reiseführer und -tagebücher beschränkt habe.²⁸ In der dieser Tradition stand Uwe Ebel noch Anfang der 1980er Jahre im Versuch, ausgewählte Beispiele der skandinavischen Reiseliteratur «auf ihre sprachlich-gestalterischen Mittel hin zu befragen» und zwar unter der Prämisse, dass es sich dabei nicht zwangsläufig um «künstlerische Texte» handeln müsse.²⁹ Der Einsatzpunkt für seine eigenen Lektüren, die u.a. Carl von Linné, Jens Baggesen und H.C. Andersen umkreisen, sind jene Veränderungen der Gattung, mit denen zu rechnen ist, «wenn Autoren sie aufgreifen, die mit ihr dichterische Ambitionen verfolgen.»³⁰ Als Gattung konstituiert sich der Reisebericht für Ebel durch den Versuch, «reisend erfahrene Realität authentisch, aber als persönlich erlebt wiederzugeben.»³¹

So verlockend ein solcher Definitionsversuch heuristisch erscheint, so wenig mag ihm Brenner folgen, hat doch gerade der historische Abriss seiner «Vorstudie» deutlich gemacht, dass Ebels Authentizitätsforderung schwer einzulösen ist; denn: «Der Reisende als Lügner und der Reisebericht als eine Gattung, deren Wahrheitsgehalt wenig Vertrauen verdient,

25 Brenner. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*, S. 1.

26 «Wie kaum ein anderer Bereich von Texten erzwingt die angemessene Untersuchung von Reiseberichten eine Überschreitung der Grenzen des Fachs sowohl in inhaltlicher wie methodischer Hinsicht. Die Forschung muß sich vertraut machen mit den faktographischen Ergebnissen und den methodischen Grundlagen der Geschichts- wie der historischen Sozialwissenschaft, der Ethnologie, der Anthropologie, der Philosophie und der Volkskunde, der Geographie und der Geschichte der Naturwissenschaften, um nur die wichtigsten der Fachgebiete zu nennen, die dabei zu berücksichtigen wären.» (Brenner. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*, S. 2).

27 Brenner. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*, S. 20.

28 Ibid., S. 20f.

29 Ebel. *Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung*, S. 10.

30 Ibid.

31 Uwe Ebel. «Die skandinavische Reisebeschreibung von Linné bis Andersen im Kontext der europäischen Literatur». In: *Neohelicon* 11 (1984), S. 301–322, hier S. 302.

gehören zu den Topoi, welche die Reiseliteratur seit ihren antiken Anfängen begleitet haben [...] und die Geschichte der Gattung hat immer wieder genügend Belege für die Berechtigung dieses Mißtrauens geliefert.»³² Eine solchermassen «unlautere Nähe [...] zur Fiktion» habe ihre Ursachen nicht nur in den Produktionsbedingungen der entsprechenden Texte, die nicht selten von der «Renommiersucht» ihrer Auroren wie von «kommerziellen Bedürfnissen und den Interessen des Publikums» geprägt sind oder «auf bloßer Erfindung» bzw. «auf einer verfälschenden Rezeption und Wiedergabe authentischer Berichte anderer» beruhen.³³ Vielmehr bergründet sich Brenners Skepsis gegenüber eines auf Authentizität fussenden Reiseberichts als literarischer Gattung auf einer weiteren Binarität; nämlich jener, die auf prekäre Weise zwischen dem «Eigenen» und dem «Fremden» oszilliert. Dieses Verhältnis bestimme, so Brenners Ausgangsthese, den Reisebericht in doppelter Hinsicht: Gerade weil er unter Generalverdacht stehe, sei er zum einen rezeptionsseitig bemüht, ein möglichst «konsistentes Bild von der anderen Wirklichkeit» zu entwerfen und so den «Vorstellungen, welche die eigene Kultur hervorgebracht hat», allein schon aus strategischen Gründen gerecht zu werden.³⁴ Zum anderen sei die Wahrnehmung bereits produktionsseitig ideologisch auf so unterschiedliche Weise modelliert, dass vom Reisebericht «zumindest im gleichen Maße Auskünfte über die Ausgangskultur der Reisenden und ihr «kulturelles Selbstverständnis» wie über eine scheinbar objektiv gesehene Welt zu erwarten sei.³⁵ Unter Rückgriff auf Plessners Philosophische Anthropologie steht für Brenner denn auch ausser Zweifel, dass es sich dabei nicht um ein statisches Verhältnis, sondern um einen «Relationsbegriff» handelt, der sich seinerseits «im Verlauf historischer Entwicklungen [entfaltet]».³⁶

Diesen historischen Prozess subsumiert Brenner unter einer Formel, nach der «sich die Kategorien der Wirklichkeitsauffassung von solchen der dualistischen Dichotomisierung des Weltbildes zu solchen der Homogenisierung der Wirklichkeit» gewandelt hätten.³⁷ Den dafür entscheidenden Wendepunkt macht er an der Erweiterung des Raums fest, an der u.a. die Entdeckungsfahrer und Astronomen der Frühen Neuzeit beteiligt gewesen seien und die eine insbesondere aufgrund religiöser Gesichtspunkte noch im Mittelalter relativ stabile Dichotomie von «Eigenem» und «Fremdem» zugunsten einer homogenen, «nicht mehr als ein Nebeneinander von differenzierten Räumen» wahrgenommenen Welt abgelöst habe.³⁸ Das bedeute zwar nicht, dass die Neuzeit ohne jede «Dichotomisierung des Weltbildes» auskomme, doch handle es sich dabei primär um Formen «pluralistische[r] Partikularisierung der Welt, ohne deren Einheit in Frage zu stellen.»³⁹

Dadurch ergeben sich, so Brenner weiter, die beiden Fluchtpunkte, die dem Bild des neuzeitlichen Reiseberichts ihr Gepräge verliehen hätten: Hier die potentiell unendlichen individuellen und sozialen Bedingungen von Wahrnehmung und Darstellung, die von so

32 Peter J. Brenner. «Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts». In: *Der Reisebericht*. Hg. von dems. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 (stw 2097), S. 14–49, hier S. 14.

33 Ibid.

34 Ibid., S. 15.

35 Ibid.

36 Ibid., S. 16.

37 Ibid., S. 19.

38 Ibid., S. 21f.

39 Ibid., S. 26.

unterschiedlichen Faktoren wie den jeweiligen Reisemodalitäten, dem Erwartungshorizont des Reisenden, seinem Bildungsstand oder seiner sozialen Situierung reichen, dort der Austausch mit nach wie vor anhaltenden historischen Entwicklungen, wie sie sich etwa «in einer lockeren, aber offenkundigen Beziehung zur Herausbildung der Erkenntnistheorie» mit ihrem genuinen Interesse für empirische Verfahren manifestiert haben.⁴⁰ Das bedeute für den Reisebericht aber weniger, dass er im Verlauf seiner Gattungsgeschichte gewissermaßen immer wirklichkeitsnäher geworden wäre, als er vielmehr gerade diese historischen Ausprägungen der Vorstellung von Wirklichkeit in sich aufgenommen habe, was zu bisweilen gegenläufigen Bewegungen führte: Während der Reisebericht einerseits die Tendenz habe, das «Fremde» als «Exotisches» darzustellen, das sich gängigen Ordnungskriterien widersetze, sehe er sich gleichzeitig mit dem Zwang konfrontiert, «die Gegenstände der fremden Welt als Teil der eigenen Welt zu begreifen und ihr einzuordnen.»⁴¹ Historisch betrachtet habe der Reisebericht das Problem auf unterschiedliche Weise zu lösen versucht. So habe ein in der erkenntnistheoretischen Tradition Bacons stehender Reisebericht zwar zunächst an einer sinnhaften Wahrnehmung der Welt festgehalten, deren Unzulänglichkeit aber dadurch auszugleichen versucht, dass er ihn «durch Methodisierung [...] entindividualisier[te].»⁴² Erst ein von Descartes inspirierter Quantifizierungsschub habe eine Abkehr von dieser Praxis bewirkt und dazu geführt, dass der Reisebericht ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die Wirklichkeit mit reichem Zahlenmaterial und Tabellen zu begreifen begonnen habe. Dieser «quantifizierende Blick» indes sei von kurzer Dauer gewesen und seine Ablösung durch einen «ästhetischen» sei einer «Re-Individualisierung der Wahrnehmung» gleichgekommen,⁴³ die sich paradigmatisch in einer Tradition manifestierte, die mit Sternes *Sentimental Journey* beginnen sollte, in denen das Primat des Gefühls bereits im Titel angelegt ist.

Eine (vorerst) letzte entscheidende gattungshistorische Wende setzt Brenner im frühen 19. Jahrhundert an, das dem Reisebericht den Verlust seines «Informationsmonopols» beigeführt habe, weil nun «der moderne Informationsbedarf [...] von anderen Medien schneller und präziser gedeckt [werde].»⁴⁴ Die Gattung habe darauf erneut mit einer scheinbar gegensätzlichen Entwicklung reagiert: Während der nunmehr «touristische Blick» den «Eindruck eines Rückgewinns an Persönlichkeit» vorgebe, halte sich der *Reisebericht* in seiner Wahrnehmung jedoch strikt an einen durch die vergleichsweise neuen *Reiseführer* vorgegebenen Kanon – mit tiefschürfender Wirkung: «Die Frage, ob der Reisende lügt, stellt sich damit nicht mehr: Die Standardisierung der Gegenstände seiner [= des Reisenden; JH] Erfahrung läßt ihm keine Wahl, als die Wahrheit zu sagen – eine Wahrheit freilich, die keiner mehr hören will, weil sie jeder schon kennt.»⁴⁵

Wenn Brenner den Reisebericht also insbesondere dadurch zu begreifen versucht, dass er seine historischen Entwicklungslinien aufzeigt, wurde auf dieses Unterfangen im Kontext der vorliegenden Arbeit nicht bloss deshalb mit einer gewissen Ausführlichkeit

40 Ibid., S. 28.

41 Ibid., S. 30.

42 Ibid., S. 33.

43 Ibid., S. 35.

44 Ibid., S. 38.

45 Ibid., S. 39.

eingegangen, weil es aktuellen Zugängen zur Gattung immer noch als Bezugspunkt dient.⁴⁶ Vielmehr halte ich Brenners Methodologie in Zusammenhang mit Goldschmidts reiseliterarischem Schreiben gerade aufgrund der historischen Fundierung für produktiv und zwar weil diese paradoxerweise den Blick ebenso schärft, wie sie ihn verstellt: So ist im Gesamtkontext der vorliegenden Arbeit einerseits bemerkenswert, dass Brenner die für die Entwicklung des neuzeitlichen Reiseberichts entscheidenden historischen Bruchlinien just in einer Zeit ansiedelt, deren Raumwahrnehmung sich in so fundamentalen Umwälzungsprozessen befindet, dass es – so Helmar Schramm – nachgerade zu einem Theatralisierungsschub des abendländischen Denkens kam;⁴⁷ bemerkenswert insofern, als im Folgenden anhand einiger ausgewählter Beispiele u.a. die These diskutiert werden soll, dass Goldschmidts reiseliterarisches Projekt zwar vordergründig zeitgenössische politische, soziale und ökonomische Konstellationen reflektiert, die – wie die Londoner Industrieausstellung von 1851 – mithin als Symptome einer (frühen) Moderne verstanden worden sind, mit ihrer Vorliebe aber gerade für Theaterkonstellationen noch weitgehend Denk- und Darstellungsparadigmen verpflichtet ist, die entweder auf jene für Brenner konstitutive Phase der eigenen Gattung zurückweist, oder aber diese gegen innovative Wahrnehmungsformen auszuspielen versucht.

Andererseits konstituiert sich die gattungshistorische Perspektive bei Brenner, auch wenn dies immer nur implizit mitschwingt, durch ein stabiles Verhältnis zwischen wahrnehmendem (also reisendem) und erzählendem Ich. In Anbetracht der einschlägigen Traditionslinien von Laurence Sterne zu Heinrich Heine, die in Goldschmidts Fall mit Jens Baggesen und Hans Christian Andersen erweitert werden muss, erscheint eine Klärung des Verhältnisses zwischen reisendem und erzählendem Subjekt jedoch unerlässlich, zumal es nicht mehr als ein Allgemeinplatz ist, dass schon Sternes *Sentimental Journey* zwar durch historisch verbürgtes Reisen des Autors inspiriert sein mag, die Reise aber metaphorisch so durchdrungen ist, dass die Diegese weniger die Konfrontation mit irgendeiner Form von Reisewirklichkeit darstellt, als sie vielmehr die psychischen Befindlichkeiten einer prominenten Erzählerfigur zu ergründen versucht. Gerade weil meine Lektüren ausgewählter Reisetexte Goldschmidts im Postulat einer aktiven, intradiegetischen Erzählinstanz ihren Ausgangspunkt hat, sollen nachfolgend die für den Reisebericht fundamentalen Fragen «Wer reist?» und «Wer spricht?» gestellt werden,⁴⁸ was ferner die Möglichkeit eröffnet, Goldschmidt zwischen Baggesen und Andersen zu verorten, wofür mir der in dieser Hinsicht exemplarische Bericht aus Norwegen dient.

46 Vgl. zur Aktualität Brenners z.B. Katja Kremendahl. «Vom Anderen in den Reiseberichten des Kapitän James Cook. Eine Funktionsanalyse des Tabus». In: *Die Erzählung der Aufklärung*. Hg. von Franke Berndt und Daniel Fulda. Hamburg: Meiner 2018 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 38), S. 347–355.

47 Vgl. Schramm. *Karneval des Denkens*, insb. S. IX–XIV.

48 Bereits Wolfgang Neuber hat sich im Versuch, die Poetik des Reiseberichts zu bestimmen, gegen die «methodisch nur scheinbar unauflösliche[...] Identität von wahrnehmendem und erzählendem Ich» gewehrt; vgl. ders. «Zur Gattungspoetik des Reiseberichts. Skizze einer historischen Grundlegung im Horizont von Rhetorik und Topik». In: *Der Reisebericht*. Hg. von Peter J. Brenner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 (stw 2097), S. 50–67, hier insb. S. 51.

1.3 Wer reist? Wer spricht?

Als sich Goldschmidt 1848 also daran macht, erste Reiseaufzeichnungen in *Nord og Syd* zu publizieren, hat die Gattung mit Jens Baggesen und H.C. Andersen innerhalb der dänischen Literatur bereits eine Spielart entwickelt, mit der sich sein Schreiben in einem bald wechselseitigen Austauschprozess befinden sollte. Dabei fällt Baggesens zweibändige Beschreibung einer Reise durch Deutschland und Frankreich in die Schweiz (*Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankerig*; 1792–93) nicht nur deshalb eine Vorreiterrolle zu, weil diese noch für Goldschmidt so tragende Einheiten wie ‹Stil› und ‹Wahrheit› in ein spezifisches Verhältnis bringt. Vielmehr widersetzt sich Baggesen insofern einer historisch-deskriptiven Gattungspoetik, als sein ‹reisendes Erzählersubjekt› quasi selbst ins Geschehen eingreift, indem er den Bericht so strukturiert, dass das titelgebende Labyrinth zu einer als ‹afvexling› (‹Abwechslung›) selbstdeklarierten poetologischen Reflexion wird.⁴⁹ Einem ‹labyrinthische[n], organisch gewachsene[n] Stadtgrundriss› gleich, ‹wie er für Stadtanlagen des europäischen Mittelalters typisch› und dem Erzähler aus eigener Reiseerfahrung bekannt ist,⁵⁰ ergeben sich zunächst die grundlegenden Möglichkeiten der Fremdheitserfahrung. Gerade angesichts ‹einer rationalistisch angelegten Idealstadt, wie sie die kurpfälzische Residenzstadt Mannheim repräsentiert›,⁵¹ gibt Baggesens Erzähler dem labyrinthischen, historischen Wachstum unterworfenen Ort den Vorzug, weil dieser echtes Staunen und echte Neugier überhaupt noch zulässt. Mehr noch lässt sich die Metapher des Labyrinths ‹[a]uf den poetologischen Kontext übertragen›, wo sie ‹einen Mittelweg zwischen den Verfahren einer bloßen Reihung einzelner, ungerahmter Erfahrungsepisoden und ihrer durchgehenden Einordnung in übergreifende Kontexte [reflektiert]› und sich so als ‹flexibel reagierende Ästhetik› präsentiert, die

einerseits Einzelerfahrungen in Form markanter Episoden in den Blickpunkt rücken, diese andererseits aber mit dem Kontinuum des Reiseverlaufs und mit dem Erlebnis- und Erkenntniszusammenhang eines Reiseerfahrungsprozesses verknüpfen und insofern wiederum unterschiedliche Facetten von Fremdheitserfahrung ebenso wie Versuche ihrer Bewältigung zum Ausdruck bringen[.]⁵²

Was Gisela Perlet aus übersetzungspraktischer Perspektive verständlicherweise als das Problem eines ‹ständig wechselnden Stil[s]› wahrgenommen hat,⁵³ wird bei Reinhard Möller zur narratologischen bzw. rhetorischen Kategorie der ‹Okkasionalität›, die sich im Fall Baggesens nicht nur in einem spezifischen *medialen* Rahmen bewege, sondern auch in einer spezifischen ‹Präsentation von Wahrheit› bestehe.⁵⁴ Gerade hierin hebe sich Baggesen massgeblich von Sterne ab, während er sich gleichsam an Georg Forster annäherte, was Möller u.a.

49 Reinhard M. Möller. *Situationen des Fremden. Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert*. Paderborn: Fink 2016 (Poetik und Ästhetik des Staunens 2), S. 357f.

50 Ibid., S. 258.

51 Ibid.

52 Ibid.

53 Gisela Perlet. ‹Warum und wie übersetzt man Jens Baggesen im 20. Jahrhundert?›. In: *Dänisch-deutsche Doppelgänger*. Hg. von Heinrich Detering et al. Göttingen: Wallstein 2001 (Grenzgänge 2), S. 108–115, hier S. 114.

54 ‹Der hier von Baggesen avisierte Wahrheitsbegriff verbindet offenbar den Anspruch auf die Darstellung empirischer Beobachtungswahrheit mit dem Ziel der wahrhaftigen Darstellung derjenigen Modi, in denen das wahrnehmende, reflektierende und fühlende Reisesubjekt aus diese reagiert.› (Möller. *Situationen des Fremden*, S. 361).

an der Beschreibung eines Besuchs im Frankfurter Ghetto illustriert, das der Erzähler in *Labyrinth* wechselweise anfänglich

unter Rekurs auf klassische antisemitische Stereotypen, dann nach dem Schema klassischer literarischer und biblischer Topoi erhabener Überwältigung und schliesslich als nachhaltig erschütternde Erfahrung des empathischen Nachvollzugs sozialen Elends [darstellt], welche vor dem Hintergrund aufklärerisch-humanistischen Gedankenguts zum Ausgangspunkt konkreter sozialkritischer Reflexion wird. Für die Beschreibung des [...] Ghettos greift Baggesen unter anderem auf den biblischen Topos des im Bauch des Walfischs gefangenen Propheten Jona zurück.⁵⁵

Auch was mediale Konstellationen betrifft, habe sich Baggesen – so Möller weiter – am Vorbild Forsters orientiert, wie die im Kontext dieses Kapitels eminent implikationsreiche Metapher des «nicht transparenten, aber auch nicht vollkommen opaken Brillen-«Glases»⁵⁶ – eines optischen Mediums à la Kittler *par excellence* – zeigt, das sowohl in *Labyrinth* als auch in der Vorrede zur *Reise um die Welt* gleichermassen für einen einschlägigen Wahrheitsanspruch stehe, indem es zwischen Subjektivität und Objektivität vermittele. Baggesens zentrale Frage in der «Forerindring» («Vorerinnerung») lautet demnach, ob die vermeintliche Reisewirklichkeit entweder von allen durch dasselbe Glas betrachtet werde und folglich «alle [...] darin überein[stimmen], daß zwei und zwei vier ergibt, daß ein Dreieck kein Viereck ist und daß sich Schwarz von Weiß genauso unterscheidet wie die Nacht vom Tage»;⁵⁷ oder ob die Dinge «durch ein Glas und nie durch dasselbe betrachtet [werden]».⁵⁸ In dieser zweiten Art von Brillenglas indes vermögen sich die «Gegenstände [zu] brechen, wodurch ihre real zu begreifenden spezifischen Merkmale jedoch nicht unkenntlich werden müssen, sondern gerade in besonders deutlich akzentuierter Form hervortreten können.»⁵⁹

Hans Christian Andersen wiederum bezieht sich in einer Reihe von Reisetexten explizit oder implizit auf Baggesen,⁶⁰ wenn auch nicht ausschliesslich auf ihn: So nehmen etwa die 1832 erschienen *Skyggebilleder af en Rejse til Harzen* (Schattenbilder einer Reise in den Harz) ebenso den Umstand, dass sie im sprichwörtlichen Schatten von Heines *Harzreise* stehen, bereits im Titel auf, wie sie Baggesens optisch-technischen Wahrnehmungsmodus übernehmen: Wo Schatten ist, muss Licht sein, und diese Konstellation will aus einer spezifischen Perspektive ausgelotet werden. Dass Andersens «Brille» dieses Licht aber nicht nur auf ihre Weise bricht, sondern auch als Vergrösserungsglas einsetzbar ist, das die Komplexität der Wahrnehmung zoomartig so reduziert, dass das Reisen dadurch erzählbar wird, verdeutlicht sich in *Iisjomfruen* (1862; Die Eisjungfrau), das sich im Grenzbereich zwischen Märchen und Reiseerzählung bewegt. Bereits am Imperativ der initialen Leseradressierung zeigt sich, dass Andersen den starken Reiseerzähler, der den Leser buchstäblich an die Hand nimmt, fraglos bei Baggesen entlehnt hat:

55 Ibid., S. 373.

56 Ibid., S. 361.

57 «I hine er Glasset almindeligt for alle; thi alle komme overeens om, at to og to gjør fire, at en Triangel er ingen Fiirkant, og at sort er ligesaa forskiælligt fra hvidt, som Natten fra Dagen.» (LAB, I, S. 19f. bzw. Baggesen. *Das Labyrinth, oder Reise durch Deutschland in die Schweiz 1789*. Übertragen und hg. von Gisela Perlet. München: C.H. Beck 1986 [Bibliothek des 18. Jahrhunderts], S. 7).

58 «Disse derimod betragtes aldrig uden giennem Glas, og aldrig giennem de selv samme.» (LAB, I, S. 20 bzw. Baggesen. *Das Labyrinth*, S. 7).

59 Möller. *Situationen des Fremden*, S. 361.

60 Vgl. insb. Max Ipsen und Torben Nielsen. *Paradoksale konstruktioner. Læsninger i H.C. Andersens tidlige rejsefiktioner: Fodreise, Skyggebilleder og Improvisatoren*. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2005, S. 89f.

Lad os besøge Schweiz, lad os see os om i det herlige Bjergland, hvor Skovene voxe op ad de steile Klippevægge; lad os stige op paa de blendende Sneemarker, og igjen gaae ned i de grønne Enge, hvor Floder og Bække bruse afsted, som vare de bange for, at de ikke tidsnok skulle naae Havet og forsvinde. Solen brænder i den dybe Dal, den brænder ogsaa oppe paa de tunge Sneemasser, saa at de i Aaringerne smelte sammen til skinnende Iisblokke og blive rullende Laviner, optaarnede Gletschere. To saadanne ligge i de brede Fjeldkløfter under *«Schreckhorn»* og *«Wetterhorn»*, ved den lille Bjergby *Grindelwald*; mærkelige ere de at see, og derfor komme, i Sommertiden, mange Fremmede herhid fra alle Verdens Lande; de komme over de høie, sneebedækkede Bjerge, de komme nede fra de dybe Dale, og da maae de i flere Timer stige, og alt som de stige, sænker Dalen sig dybere, de see ned i den, som saae de fra en Luftballon.⁶¹

Lass uns die Schweiz besuchen, lass uns umschauen in diesem herrlichen Bergland, wo die Wälder den steilen Felswänden entlangwachsen; lass uns zu den blendenden Schneefeldern aufsteigen und wieder zu den grünen Wiesen hinuntergehen, wo Flüsse und Bäche davonbrausen, als hätten sie Angst, nicht früh genug das Meer zu erreichen, um darin zu verschwinden. Die Sonne brennt in das tiefe Tal, sie brennt aber auch oben auf die schweren Schneemassen, so dass diese mit den Jahren zu leuchtenden Eisblöcken zusammenschmelzen und wälzende Lawinen werden, aufgetürmte Gletscher. Zwei davon liegen in den breiten Felsschluchten unter dem *«Schreckhorn»* und dem *«Wetterhorn»* beim kleinen Bergdorf *Grindelwald*; sonderbar sind sie anzusehen, und deshalb kommen im Sommer viele Fremde aus aller Herren Länder hierher; sie kommen über die hohen, schneebedeckten Berge, sie kommen unten von den tiefen Tälern, und deshalb müssen sie stundenlang hinaufsteigen, und je höher sie steigen, desto tiefer senkt sich das Tal, in das sie herabsehen und das sie wie aus einem Luftballon betrachten.

Nun ist aber auch dieser Erzähler, so stark er auch sein mag, nicht auf sich allein gestellt, hält er doch – wie nachgewiesen werden konnte – die 1859er Ausgabe des *Schweiz-Baedecker* in Händen.⁶² Eine solchermassen in der Diegese des Reiseberichts präsen- te Erzählinstanz, die zwischen Objektivität und Subjektivität changiert, die Referenzwerte der dargestellten Wahrnehmung dabei aber stets offenlegt, gibt nun die Traditionslinie vor, in die sich Goldschmidt ab den 1840er Jahre in die Gattung einschreibt, wie ich mit dem zuvor angekündigten letzten einleitenden Blick auf die *«Bilder og Stemninger fra Norge»* (*«Bilder und Stimmungen aus Norwegen»*) zeigen möchte.

Zunächst einmal warten die norwegischen Reisebilder mit der Enttäuschung einer ganzen Reihe von Lesererwartungen auf: Bereits der Untertitel *«Paa Fjeldreisen»* (*«Auf Bergreise»*) verrät, dass sich der Erzähler gegen die Praxis des Autors stemmt und die hohe Politik ebenso ausser Acht lässt wie das norwegische Kultur- und Geistesleben, das damals noch viel weniger als heute in den Bergen stattgefunden, sondern sich zu weiten Teilen auf die kleine Hauptstadt Christiania konzentriert hat. Konkret lässt Goldschmidt seinen Erzähler z.B. weder von den aufreibenden Einreisemodalitäten nach Norwegen noch vom wenige Jahre zuvor verstorbenen Henrik Wergeland berichten, der sich vehement gegen die Diskriminierung von Jüdinnen und Juden durch das und im Königreich gewandt hatte. Dieser Eindruck wiederholt sich, wenn Norwegen mindestens zu Beginn defizitär dargestellt wird als ein schwer fassbares Land, dem gegenüber der Erzähler mit Unsicherheit, wenn nicht sogar mit Antipathie begegnet. Um der rauen Berglandschaft der Telemark, so eindrucksvoll diese auch sein mag und so sehr auch sie von bisweilen wohlwollenden Menschen bevölkert ist, aber doch mit erzählerischen Mitteln zu begegnen, setzt er anfangs just auf eine

61 Hans Christian Andersen. *«Iisjormfuen»*. In: *H.C. Andersens samlede værker*. Udgivet af Det Danske Sprog- og Litteraturselskab under redaktion af Klaus P. Mortensen. Bd. II: *Eventyr og historier (1852–1862)*. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Gyldendal 2003, S. 391–433, hier S. 391. – Hervorhebungen im Original.

62 Vgl. Klaus Müller-Wille. *«Overfladens afgrund. Om svimmelhedens poetik i H.C. Andersens «Iisjormfuen»*. In: *Det frosne spejl. Læsninger af H.C. Andersens «Iisjormfuen»*. Hg. von Jacob Bøggild et al. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2017, S. 147–163, hier S. 161f.

Theaterreferenz, um nicht nur deutlich zu machen, dass er ganz ohne Urbanität wohl doch nicht auskommt, sondern damit auch ein Code zur Verfügung steht, mit dem darstellbar wird, was sich einer Darstellung auf den ersten Blick zu widersetzen scheint:

Veiret var særledes smukt, Luften saa varm og klar som den vel formaar at være i Norden, og Nætterne saa lyse og saa milde som dæmpede, tilslørede Dage. Og for at anføre det Væsentligste sidst – thi Naturen er dog i de fleste Tilfælde kun Staffage for Menneskelivet, kun Coulisser, som vovelviis laane Farve af og give Farve til det, der forgaar paa den menneskelige Scene – jeg var under god Aands Beskyttelse, Velvillie og Gjæstfrihed bredte sig ud over mig[.].⁶³

Das Wetter war besonders schön, die Luft warm und klar, wie sie es im Norden wohl zu sein vermag, und die Nächte so hell und so mild, wie gedämpfte, verschleierte Tage. Und um das Wesentlichste zuletzt anzuführen, denn die Natur ist doch in den meisten Fällen bloss Staffage für das Menschenleben, bloss Kulisse, die wechselweise Farbe leiht oder hinzufügt zu dem, was auf der menschlichen Bühne vorgeht, war ich unter dem Schutz eines guten Geistes; Wohlwollen und Gastfreiheit breitete sich über mir aus[.]

Dass der Erzähler diesem Bühnenbild gleichwohl habhaft werden kann, liegt daran, dass er der unbestrittenen norwegischen Naturschönheit in der Folge ausgiebig zwei weitere Referenzsysteme entgegenhält – ein touristisches und ein literarisches: So wird aus einem Fluss am Tyrifjord die Rohne, wie sie aus dem Genfersee fließt (NOR, 17), ein Spaziergang lässt an Kampanien denken und der Blick über die abendlichen Berge der Telemark provoziert im Erzähler ein «Skuespil» («Schauspiel»; NOR, 18) der ganz besonderen Art – inklusive Lichteffekten und Soundtrack:

Det var smukt paa Krogkleven, da Solen stod op og de kolde blaa Fjelde tegnede sig paa den rødlige Himmel og Ringerige laa vidustrakt dybt nede i Halvdæmring og Nogen sang saa klart paa Fjeldet, formodentlig en Sæterpige. Men det er ogsaa smukt paa Rigi, naar Kuhreihen kalder, naar Solen staaer op over Appenzell og der strømmer Farveølger gjennem Luften, alle Regnbuens Farver, og den evige Sneegløder i høirødt Lys paa Munken og Jomfruen og den hele Bjergverden med sine blaa Søer hæver sig op og hilser den gyldne flammende Sol. (NOR, 18)

Es war schön auf Krogkleven [= Krokkleiva; JH], als die Sonne aufging und die kalt-blauen Berge sich auf dem rötlichen Himmel abzeichneten, Ringerige [= Ringerike; JH] lag weitausgestreckt tief unten in der Halbdämmerung und jemand sang so klar auf dem Berg, wahrscheinlich ein Sennenmädchen. Aber es ist auch schön auf der Rigi, wenn der Kuhreihen ruft, wenn die Sonne über Appenzell aufgeht und Farbwogen durch die Luft strömen, alle Farben des Regenbogens, und der ewige Schnee in hochrotem Licht auf dem Mönch und der Jungfrau glüht und die ganze Bergwelt mit ihren blauen Seen sich erhebt und die goldene, flammende Sonne grüsst.

Erst als der Erzähler Ende des ersten Teils durch einen scheinbaren Zufall Mignons «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen» aus Goethes *Wilhelm Meister* zu vernehmen glaubt, wird der Störfaktor nachvollziehbar, der die Wahrnehmung Norwegens so erheblich getrübt hatte: Auch des Erzählers Herz «zeigt nach dem Süden», wie Freud einst ebenso erwartungsvoll wie schwärmerisch aus Südtirol an die Berggasse schrieb.⁶⁴ Ein «Følelse[...] af Savn endog midt i Skjønheden» («Gefühl von Verlangen mitten in der Schönheit»; NOR, 17f.) hatte also dazu geführt, dass ihn nicht nur das Fernweh nach der traditionellen Destination der

63 M.A. Goldschmidt. «Billeder og Stemninger fra Norge» in: *Nord og Syd*, Første Bind (1849), S. 9–22 (I); S. 161–182 (II); Andet Bind (1849), S. 73–93 (III); S. 105–120 (IV) resp. S. 121–124 (V), hier I, S. 9f. – Zitate fortan unter der Sigle NOR sowie den Seitenzahlen im Text.

64 Das Diktum stammt aus einem Brief, den Freud am 1. September 1900 aus Lavarone (Trentino) an seine Frau Martha sandte, vgl. *Unser Herz zeigt nach dem Süden. Reisebriefe 1895–1923*. Hg. von Christfried Tögel. Berlin: Aufbau 2002, S. 128.

grand tour befiehlt, sondern sich die neue Landschaft auch durch die Folie vergangener Reiseerfahrungen, sprich: einer einmal gemachten *grand tour*, wahrnehmen liess. Dadurch gewinnt Goldschmidts reiseliterarisches Projekt insofern an Kontur, als der Tourismus in seinem Schreiben Mitte des 19. Jahrhunderts bereits in einer Schleife der Selbstreferenzialität angekommen ist: Zwar vermögen beispielsweise Reiseführer zunehmend über potentiell noch so entlegene Gebiete Aufklärung zu verschaffen, wie die entsprechenden Landschaften, ihre Orte und Menschen indes wahrgenommen und verinnerlicht werden, folgt keiner universellen Wahrheit, sondern bleibt abhängig vom individuellen Standpunkt und insbesondere dem (touristischen) Erfahrungshorizont des jeweiligen Erzählers. Diese Konstellation wird sich in diesem Kapitel noch mehrfach zeigen und es bleibt zu klären, ob die literarische Referenz daneben womöglich gerade deshalb erneut an Kraft gewinnt.

Jetzt, wo gleichsam ein Ordnungssystem für die Landschaftswahrnehmung zur Verfügung steht, ist denn auch wenig erstaunlich, dass der Erzähler Norwegen in der Folge ungleich wohlwollender begegnet, auch wenn sich das Befremden über mangelhafte Gastfreundschaft, Pietismus, Bildungsferne und miserable hygienische Zustände in der Telemark einem roten Faden gleich durch alle fünf Teile des Berichts ziehen sollte. Nur nebenbei sei hier angemerkt, dass Hans Kyrres traditionelle Lesart für den Umschwung noch den Narzissmus eines Autors verantwortlich gemacht hat, der in einer Hütte wenig später und völlig verblüfft von einer Gruppe Studenten als Meir Aron Goldschmidt erkannt wird und sogar auf gelesene Nummern des *Corsaren* stösst, so wie er andernorts übrigens auch noch ganz zufällig Heines *Reisebilder* vorfinden sollte.⁶⁵ Jedenfalls vollzieht sich der zweite Teil konsequenterweise nach dem Motto «same same, but different», dessen touristische Wurzeln hier durchaus intendiert sind, hat er im Kern doch den gleichen Inhalt wie der erste: Hier wie dort wird ein Bergwerk besucht; diesmal sind es die Kongsberger Silbergruben (Kongsberg Sølvverk), zuvor war es das Blaufarbenwerk bei Modum (Modums Blaafarveværk). Was sich trotz geologischer Unterschiede im Baedeker mit der gebotenen Nüchternheit wohl relativ ähnlich anhören würde, unterscheidet sich bei Goldschmidt aber fundamental: Während der Erzähler Modum noch vergleichsweise sachlich abhandelt, blüht er im zweiten Teil und nach Mignons Gesang förmlich auf, ohne einen Hehl daraus zu machen, worin der Umschwung plötzlich gründet; «thi i Bjergværkets Nærhed kommer Phantasien i urolig Bevægelse» («denn in der Nähe des Bergwerks kommt die Phantasie in unruhige Bewegung»; NOR, 161). Wahrlich lässt sich die Fantasie des Reisenden nun nur noch schwer bändigen: «Føreren meddeler godmodig sine nøgterne Oplysninger, Phantasien vrider sig under den alvorlige Mands Ord, men flygter igjen livfuld op, hvergang han slaaer Faklen af paa Fjeldvæggen.»⁶⁶ Wenn auch gerade das *skandinavische* Bergwerk bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein literarischer Topos war, denkt Goldschmidts Erzähler in Norwegen indes nicht etwa an E.T.A. Hoffmann, sondern richtet sich an den bereits reiseerfahrenen H.C. Andersen:

Dernede er ivrig Arbeide, der gaae Pompeværker og Vinder, der udhugge Nogle Sølv, Andre bryde Vei for at finde Steder, hvor Metallet maaske skjule sig. En saadan Vei aabnes ved Hjælp af Ild: foran Menneskene gaar deres brændende Begjærlighed lyslevende. De lægge et Baal til Klippens side og antænde det,

65 Vgl. Kyrre. M. *Goldschmidt*, I, S. 65ff.

66 «Der Führer teilt gutmütig seine nüchternen Auskünfte mit, die Phantasie windet sich unter den Worten dieses ernsten Mannes, aber entflieht jedesmal lebensfroh, wenn er mit der Fackel die Bergwand berührt.» (NOR, 163).

selv gaae de derpaa langt bort, og nu bliver der en Knittren og Bragen, en Larm som af vrede Stemmer – H. C. Andersen vilde kunne fortælle, hvad Bjergets Aand og Ildens Aand sige til hinanden. (NOR, 163)

Dort unten wird eifrig gearbeitet, es gibt Pumpwerke und Winden, einige schlagen Silber aus dem Fels, andere bahnen den Weg zu Stellen, wo sich das Metall vielleicht verbirgt. Ein solcher Weg öffnet sich mit Hilfe von Feuer: Vor den Menschen geht deren brennende Begehrlichkeit leibhaftig. Sie legen einen Scheiterhaufen an der Felsflanke und zünden ihn an, sie selber gehen danach weit weg, und nun gibt es ein Knattern und Krachen, ein Lärm wie von zornigen Stimmen – H.C. Andersen hätte erzählen können, was der Geist des Berges und der Geist des Feuers einander zu sagen haben.

Die Geister, die der Erzähler ruft; es muss beim Kalauer bleiben, weil sich Andersen anlässlich einer Schwedenreise (*I Sverrig*; 1851) zwar ausführlich mit Berggeistern auseinandersetzt, der Bericht darüber allerdings erst zwei Jahre nach Goldschmidts Norwegenaufenthalt erscheinen sollte. Und doch hat der literarische Zugriff bei Goldschmidts Erzähler bereits *in situ* zu einem Umschwung des semiotischen Verständnisses geführt, das jedoch merkwürdig instabil bleibt: «Min vakkre og forstandige Skydsgut nævnte mig underveis Navnene paa alle høie Fjeldtoppe og fortalte uopfordret adskillige Sagn, som dog alle ere trykte: Egnen heromkring er aldeles høstet af Eventyrsamlere.»⁶⁷ Zwar braucht der Erzähler den Signifikanten der norwegischen Landschaft keine Signifikate mehr gegenüberzustellen, die er in der Schweiz und Italien kennengelernt hat, wozu ein ortskundiger Kutscher ein Übriges tut, nur sind die entsprechenden Zeichenkonfigurationen so codiert, dass sie immer schwerer zugänglich sind. Denn zweifellos sind mit den «Märchensammlern» insbesondere Peter Christen Asbjørnsen und Jørgen Moe gemeint, die ihre Anthologie norwegischer Volksmärchen seit den 1840er Jahren publizieren und damit ein zunehmend nationalromantisches Projekt verfolgen, wovon später auch Goldschmidts Erzähler berichtet: «Engang sang Bondens smukke Datter Aagot nogle af Egnens Folkesange. Digteren Moe havde vært her og opskrevet dem efter hendes Sang og ladet dem trykke i Dialecten, men Aagot sagde, at naar hun saadan læste dem, kunde hun ikke forstaae dem.»⁶⁸ Spätestens an diesem Punkt kann der Erzähler nicht mehr negieren, dass auch er aus einer politischen Warte schreibt, denn «[f]or dem, der boe i dette Land, er mit Fædreland Noget af Syden» («für den, der in diesem Land [= Norwegen; JH] lebt, ist mein Vaterland etwas Südliches»; NOR, 20). So relativ der eigene Standpunkt auch sein mag, so gross ist für einen, der um gegenseitige Verständigung bemüht ist, die Angst vor einem Norwegen, das sich mitten im Prozess des *nation building* von Dänemark allein schon sprachlich immer weiter wegentwickelt – bis auch «de to Litteraturer i Tidens Løb maae skille sig fra hinanden» («die zwei Literaturen sich im Lauf der Zeit voneinander trennen müssen»; NOR, 80) und – sollte man mit Hans Kyrre wohl sagen – auch die *Corsaren*-Lesern im norwegischen Niemandsland weniger würden.

Die vorangegangene Lektüre war zu kursorisch, um allen weiteren Bruchlinien, Schweiz- und Italienreferenzen oder Anspielungen auf literarische Texte nachzugehen. Gleichwohl hat sie am Beispiel eines von Goldschmidts frühen Reisetexten die Konturen einer Erzählinstanz nachzuzeichnen versucht, die Reiseerfahrungen auf unterschiedliche Weise

67 «Mein hinreissender und kluger junger Kutscher nannte mir unterwegs die Namen all der hohen Berggipfel und erzählte unaufgefordert bedeutende Sagen, die aber alle gedruckt sind. Die Gegend hier ist ganz und gar von den Märchensammlern abgegrast worden.» (NOR, 164).

68 «Einmal sang die hübsche Bauerntochter Ägot einige der hiesigen Volkslieder. Der Dichter Moe war hier und schrieb diese nach ihrem Gesang auf und liess sie im Dialekt drucken, aber Ägot sagte, dass sie diese nicht mehr verstehen konnte, als sie sie so las.» (NOR, 89).

modelliert. Die folgenden Seiten gelten nun dem Versuch, ein reiseliterarisches Auswahlkorpus auf die drei Teilaspekte intertextuelles (v.2), medientechnisch reflektiertes (v.3) und kartographisches Schreiben (v.4) ausführlicher zu befragen. Die Komplexe wurden zum einen deshalb gewählt, weil die Forschung deren Bedeutung für das Genre traditionell betont hat. Dies ermöglicht andererseits den Nachweis, wie ein konventionelles Muster in Goldschmidts Texten unter den Vorzeichen von Performativität und Theatralität dynamisch durchbrochen wird.

2. Intertextualität

2.1 Wanderungen durch den Schriftraum

1847 gelangt M.A. Goldschmidt erstmals nach Rom. Die Eindrücke, die er während seines dortigen Aufenthalts gewinnt, hält er in Form eines Reisetagebuchs fest, das er im darauffolgenden Jahr als «Brudstykker af en Reise-Dagbog» («Bruchstücke eines Reisetagebuchs») in *Nord og Syd* publiziert. Was als Reisetagebuch konzipiert und mit Titeln, Datumsangaben etc. paratextuell zunächst auch als solches angelegt ist, erweist sich indes von Anfang an weniger als Beschreibung einer realen Topographie denn als buchstäbliche Erkundung eines Schriftraums: Der erste Eintrag vom 9. Januar 1847 beginnt damit, dass sich der Erzähler an das längst vergessen geglaubte *Schma Jisrael* erinnert, jene Verse aus Deuteronomium 6,4, die als zentrale Bestandteile von *Schacharit* (Morgengebet) und *Ma'ariv* (Abendgebet) dem Alltag gläubiger Juden einen festen Rahmen geben.⁶⁹ Hervorgerufen hat die Stelle aus dem 5. Buch Mose das, was heutigen Touristen unverzichtbar ist: ein Gang durch das *forum romanum*. Mitte des 19. Jahrhunderts noch zu weiten Teilen eine von Bettlern und Hirten mit ihren Tieren bewohnte Brache zwischen Kapitol, Palatin und Esquilin, erweckt das einstige religiöse, politische und ökonomische Machtzentrum des römischen Imperiums beim tagebuchschreibenden Betrachter, der aus dem nebelverhangenen Venedig angereist ist, allen voran Schwermut, auch wenn sich das Wetter in Rom für die Jahreszeit ungewöhnlich heiter erweist.

Mit all seinen Säulen, Kirchen und Kühen lässt sich das Forum trotz jahrhundertealter Verfallsgeschichte *lesen* wie die Beschreibungen in einem Reiseführer – oder einem Schulbuch: «Blandingen af disse forskjellige Ting var saa besynderlig, saa interessant, at Længselen efter at vide, hvor jeg var, efter at kjende Alt, næsten steg til Smerte, da opdagede jeg tre vidunderlig deilige Søiler, som jeg kjendte igjen fra min Skoldetid[.]»⁷⁰ Mit diesem Lektüreschlüssel in der Hand lassen sich allerdings nicht nur die Säulen den Tempeln, deren Bestandteile sie einst waren, zuordnen. Auch ein Triumphbogen, der nur auf den ersten Blick an seinen berühmten Pariser Epigonen zu erinnern vermag, ist ebenso schnell wie zweifelsfrei als jenes Monument dechiffriert, das an die Eroberung Jerusalems und die Zerstörung des Tempels durch die römischen Truppen Kaiser Titus' erinnern soll. Hier nun liegt der eigentliche Grund für die Wehmut des Erzählers, denn auch der Titusbogen lässt sich mit seinen Reliefs und Innschriften lesen wie ein Text: «I et Basrelief paa høire Side saae jeg den syvarmede Guldlysestage fra Jerusalems Tempel, baaren i Triumph av romerske Soldater.»⁷¹ An der unmittelbaren Folge des Jüdischen Krieges, dem Diasporaschicksal der Juden, kondensiert sich nun der Kern und die Pointe des Tagebucheintrages, die sich ihrerseits als zu Text gewordenes Monument lesen lässt: «[I] mit Sind [var der] opstaaet den Tanke, at Historien maaske

69 «Höre, Jisrael, der Ewige unser Gott ist ein einiges ewiges Wesen.» (Zunz); «Höre Jifrael: Er unser Gott, Er Einer!» (Buber/Rosenzweig).

70 «Die Mischung dieser verschiedenen Dinge war so besonders, so interessant, dass das Verlangen, zu erfahren, wo ich war, und danach, alles darüber zu wissen, beinahe schmerzhaft wurde. Da entdeckte ich drei wunderschöne Säulen, die ich aus meiner Schulzeit wiedererkannte.» – M.A. Goldschmidt. «Brudstykker af en Reise-Dagbog. Stemninger og Billeder fra Rom.» In: *Nord og Syd*, Femte Bind, 1ste Kvartal (1849), S. 50–71, hier S. 51. – Zitate fortan unter der Sigle ROM sowie den Seitenzahlen im Text.

71 «In einem Basrelief auf der rechten Seite sah ich den siebenarmigen Leuchter aus Jerusalems Tempel, im Triumph von römischen Soldaten getragen.» (ROM, 52).

ikke var Andet end et Eventyr, opfundet af ørkesløse Poeter[.]»⁷² Dieses regelrechte Schauermärchen wiederum entwickelt der Text, indem er ein dichtes Verweisnetz auf die zum Mythos verdichtete jüdische Geschichte entstehen lässt:

Forbi min Erindring gik i brogede Billeder Folkets Historie: [...] Jeg gjensaae Jødekirkegaarden i Prag med den stakkels Løbels riimfrosne Grav, ham rækkede de, fordi ... fordi ... ja hvorfor? Jeg saae Rabbieren flygte fra Bacharach ved Rhinen, medens hans Huus stod i Luer, ligesom hans Embedsbroder flygtede fra Damaskus; jeg saae den ældgamle Jødestad i Frankfurt og deres Ghetto her ved Tiberen; jeg saae dem blive pryglede ved Elben, jeg saae dem blive spiddede ved Donau – – – min Gud, min Gud, Adounai, hvorfor? (ROM, 53)

In kunterbunten Bildern zog die Geschichte des Volkes an meiner Erinnerung vorüber: [...] Wieder sah ich den Judenfriedhof in Prag mit dem von Raureif bedeckten Grab des armen Löbel, ihn räderten sie, weil ... weil ... ja weshalb? Ich sah den Rabbiner von Bacharach am Rhein fliehen, während sein Haus in Flammen stand, ebenso wie sein Amtsbruder aus Damaskus; ich sah das uralte Judenviertel in Frankfurt und das Ghetto am Tiber; ich sah sie verprügelt an der Elbe, sah sie aufgespiesst an der Donau – – – mein Gott, mein Gott, Adounai, warum?

Dieses vielschichtige historische Substrat hat bekanntlich nicht nur Goldschmidt beschäftigt: Heine konzipiert seit den 1820er Jahren eine historische Novelle, die ihren gattungsspezifischen Umfang wohl auch aufgrund der unübersichtlichen Quellenlage bald sprengt und erst 1840 als Fragment unter dem Titel *Der Rabbi von Bacherach* in den Druck geht.⁷³ Goldschmidt war der Text vermutlich bekannt, wohingegen die vielbeschriebene Frankfurter ›Judengasse‹, als er sich 1846 erstmals in der Stadt aufhält, bereits Geschichte ist, deren Fortbestand von ihrer Weitererzählung abhängt: Der Ghettozwang wurde 1811 aufgehoben.⁷⁴

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Anspielung auf den geräderten Löbel aus Prag, zweifellos die Täterfigur in der Sache ›Simon Abeles‹, die Goldschmidt bereits im Roman *En Jøde* verarbeitet hatte. Ihre gängige Darstellung will es, dass sich der Protagonist, ein jüdischer

72 «In mir wuchs der Gedanke, dass die Geschichte vielleicht nichts anderes als ein Märchen war, erfunden von müssigen Poeten.» (ROM, 52).

73 Vgl. zur Entstehungsgeschichte des *Rabbi* z.B. Heinrich Heine. *Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegleb. 2. Auflage. München, Wien: Hanser 1975, Bd. 2, S. 827–850. – Briegleb setzt die späte Publikation des Romanfragments auch in den Kontext der sogenannten ›Damaskusaffäre‹, mit der sich Heine beschäftigt hat (vgl. *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*. In: DHA 13/1, S. 46f.) und die auch bei Goldschmidt anklingt: Die Affäre entspann sich im Februar 1840, nachdem in Damaskus ein italienischer Kapuziner und sein muslimischer Diener spurlos verschwanden. Während die Leichen der Vermissten nie gefunden wurden, standen die Juden der Stadt ebenso schnell als Mörder fest, wie ein Motiv zur Hand war: Für das bevorstehende Pessachfest habe es einen erhöhten Bedarf an Christenblut gegeben. Die Affäre zog bald weite diplomatische Kreise, als die örtliche Gerichtbarkeit auf Duldung des französischen Konsuls damit begann, Angehörige der Damaszener jüdischen Gemeinde unter Folter zu Geständnissen zu zwingen. Erst auf internationalen Druck wurde die Ritualmordanklage fallengelassen (vgl. dazu ausführlich Jonathan Frankel. *The Damascus Affair. ›Ritual Murder,‹ Politics, and the Jews in 1840*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1997).

74 Das Frankfurter Ghetto ist in der Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert topisch, so z.B. in Goethes *Dichtung und Wahrheit* oder Heines *Rabbi von Bacherach*. Ludwig Börne veröffentlicht 1807 den kleinen Aufsatz *Die Juden in Frankfurt* über seine Heimatstadt, worauf Heine 1840 in der *Denkschrift* reagiert. Eine prominente Rolle fällt dem Frankfurter Ghetto ferner in den Texten zweier skandinavischer Autoren auf, die im Verlauf dieses Kapitels bereits eine wichtige Rolle gespielt haben (vgl. 1.3), so nämlich in Baggesens Reiseschilderung *Labyrinth* sowie in der 1844 erschienen erweiterten Auflage von H.C. Andersens *Billedbog uden Billeder (Bilderbuch ohne Bilder)*. Vgl. allgemein «Die Frankfurter Judengasse im Spiegel zeitgenössischer Berichte. Zusammengestellt von Bettina Mähler und Hans Sarkowicz». In: *Der Frankfurter Börneplatz. Zur Archäologie eines politischen Konflikts*. Hg. von Michael Best. Frankfurt a.M.: Fischer 1988, S. 165–231.

Junge, 1693 mit Taufabsichten ins Prager Jesuitenkolleg *Clementinum* flüchtet, um dem schwierigen Verhältnis zu seinem Vater zu entkommen. Im Februar des folgenden Jahres eskaliert der Streit und Simon kommt zu Tode. Angeblich brach ihm der Freund seines Vaters, ebenjener Löbel Kurzhandel, mit einem heftigen Schlag das Genick. Für die Jesuiten, von denen hier später noch sehr ausführlich die Rede sein wird, war Simons gewaltsamer Tod gefundenes Fressen, konnten sie öffentlichkeitswirksam nicht nur die vermeintliche Boshaftigkeit der Juden vorführen, sondern auch die Wunder des Christentums. So soll Simons Leichnam auch nach der Exhumierung zur gerichtlichen Untersuchung keinerlei Merkmale von Verwesung aufgewiesen haben. Die Rezeptionsgeschichte des Falls setzt früh ein und ist geprägt von Versuchen, entweder am Urteil des Appellationsgerichts, das den Fall auf Anweisung Kaiser Leopolds untersucht,⁷⁵ festzuhalten, oder Simon Abeles als «Opfer eines grauenvollen Justizmordes»⁷⁶ darzustellen, wofür noch Egon Erwin Kisch plädierte. Dieser bezieht sich im *Prager Pitaval* u.a. auf Gustav Freytag, der in den *Bildern aus Deutscher Vergangenheit* bereits 1867 deutliche Zweifel an der offiziellen Version des Tathergangs geäußert hatte. In eine ähnliche Richtung wie Freytag zielten zwei Artikelserien, von denen eine 1840 (verfasst von Heines Cousin Hermann Schiff) in der *Zeitung für die elegante Welt* und eine 1841 anonym in der *Allgemeinen Zeitung des Judenthums* erschien.⁷⁷ Die beiden letzten könnten Goldschmidt zwar grundsätzlich als Quelle gedient haben, noch wahrscheinlicher allerdings ist es, dass sich Goldschmidt beim «ersten Bändchen» von Hermann Schiffs *Hundert und ein Sabbat. Oder Geschichten und Sagen des israelitischen Volkes* (1842) bediente, wie er es bereits im Fall von *En Jøde* getan hat.⁷⁸ Die Lektüre von Schiffs Darstellung hatte offenbar solchen Eindruck auf Goldschmidt gemacht, dass er Simon Abeles' Grab bei seinem Prag-Aufenthalt 1846 besuchte, wie er in seinem ein Tagebuch bezeugt.⁷⁹

2.2 Die Intertextualität des Reiseberichts

Dass sich auch und gerade Reiseberichte innerhalb eines dichten intertextuellen Verweisnetzes bewegen, scheint aufgrund der historischen Bedingungen der Gattung nur folgerichtig. Zwar scheint z.B. der klassischen *grand tour* noch lange ein Nimbus des Abenteurers

75 Dazu gehört der 1696 in Prag herausgegebene Untersuchungsbericht (*Processus inquisitorius, welcher [...] wider beyde Prager-Juden Lazar Abeles und Löbl Kurzhandel wegen des von ihnen exodio christianae fidei ermordeten 12jähr. Jüdischen Knabens Sim. Abeles [...] verführet*) sowie zwei Flugblätter des Jesuiten Johann Eder (*Virilis Constantia Simonis Abelis, Pueri duodennis in odium fidei a parente Judaeo Lazaro Abeles Pragae crudeliter occisi [...]*. Würzburg 1698 bzw. *Mannhafte Beständigkeit Des zwölfjährigen Knabens Simons Abeles [...]*. Prag 1698).

76 Egon Erwin Kisch. «Ex odio fidei...» [1931]. In: Ders. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Berlin, Weimar: Aufbau 1986, S. 121–131, hier S. 123.

77 Hermann Schiff: «Simon Abeles». In: *Zeitung für die elegante Welt* 24–31 (Februar 1840) bzw. «Simle Abeles oder der Märtyrknabe. Ein Beitrag zur Geschichte der Juden im 16. Jahrhundert.» In: *Allgemeine Zeitung des Judenthums* 36 (4. September 1841), S. 514–519; 37 (11. September 1841), S. 528–534; 38 (18. September 1841) S. 542–547.

78 Allgemein ist die Episode von Simon Abeles in *En Jøde* ein paradigmatisches Beispiel für ein intertextuelles Schreiben, bei dem die Grenzen zwischen Vorlage und dem «eigenen» Text verschwimmen. So konnte Kenneth H. Ober minutiös nachweisen, dass Goldschmidts Abeles-Version zu weiten Teilen aus einer nicht kenntlich gemachten Übersetzung von Hermann Schiff besteht (vgl. «Med saadanne Følelser skriver man en Roman». *Origins of Meir Goldschmidt's En Jøde*). In: *Scandinavica* 30 [1], S. 25–39).

79 Vgl. Ober. *Med saadanne Følelser*, S. 29.

anzuhaften, faktisch bewegte sich diese aber spätestens seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf Pfaden, die durch eine Reihe von Reisebüchern vorgegeben waren: Was ausserhalb dieses Kanons lag, wurde selten besucht und ebenso so selten beschrieben.⁸⁰ Die infrage kommenden Bücher und ihr Markt differenzieren sich im Lauf der Zeit in zwei Richtungen. Fanden sie anfänglich noch über längere Zeiträume Verwendung, verkürzte sich ihre Halbwertszeit bald rapide: «[Man hat] errechnet, daß während des ganzen 18. Jahrhunderts gewöhnlich mindestens zwei neue Führer pro Jahr zur Verfügung standen.»⁸¹ Gleichzeitig kommt es zu gewichtigen inhaltlichen Verschiebungen: Während sich der Inhalt der Reisebücher ursprünglich vor allen Dingen auf die Darstellung der individuellen Wahrnehmungen des Reise-Ichs beschränkt, kommt es um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem Objektivierungsschub, in dessen Folge vermehrt Bücher publiziert werden, die hauptsächlich «praktische[...] Informationen über die Reise – [wie die] Lage der Poststationen, Hotels und berühmter Monumente, Informationen über die Zoll- und Währungsvorschriften, über bestimmte Strecken und so weiter»⁸² – weitergeben. Mit dieser Entwicklung verbinden sich so klingende Namen wie Murray oder Baedeker, deren erste Führer 1836 bzw. 1838 erscheinen und nebst Informationen zu Hotels, Restaurants oder den Öffnungszeiten von Museen auch ein System zur Klassifizierung der Bedeutung von Sehenswürdigkeiten enthielten.⁸³

Folgt man indes einem Befund Manfred Pfisters, habe die Literaturwissenschaft in ihrem Versuch, die spezifische Poetik des Reiseberichts zu beschreiben, gleichwohl weitgehend auf «Intertextualität als Analysekategorie» verzichtet, und zwar in erster Linie deshalb, weil sie dabei dem «Selbstverständnis des Reiseberichts als einer Gattung [gefolgt ist], die sich vor allem durch den voraussetzungslosen, unverstellten, originären und individuellen Blick auf das Fremde legitimiert.»⁸⁴ Eben weil sich der Wahrheitsanspruch des Reiseberichts «nicht in der Autorität anderer Texte [begründet], auf die er sich berufen würde, sondern in der eigenen Erfahrung, der das Fremde als unbeschriebenes Blatt erscheint», habe sich solchermassen «negierte Intertextualität» seit dem 18. Jahrhundert und bis in die Gegenwart als dessen gattungstheoretische Bedingung erwiesen.⁸⁵

In der Folge unterscheidet Pfister vier für den Reisebericht signifikante Spielformen von Intertextualität, wobei deutlich wird, dass gerade in deren Negation ein produktives poetisches Gestaltungspotential liegt. So insinuiere die «verdrängte und negierte Intertextualität» eine scheinbare Unabhängigkeit von vorausgegangenen Texten: «Es wird zwar zitiert und exzerpiert, aber diese Zitate und Exzerpte werden nicht nur nicht markiert und ausgewiesen, sondern unkenntlich gemacht.»⁸⁶ Damit verbinden sich nicht nur pragmatische Konsequenzen hinsichtlich der Reisemodalitäten, indem noch wortwörtlich *unbeschriebene* Orte

80 Vgl. Attilio Brilli. *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die <Grand Tour>*. Aus dem Italienischen von Annette Kopetzki. Berlin: Wagenbach 2012, S. 120ff.

81 Ibid., S. 120.

82 Ibid., S. 121.

83 Vgl. Rudy Koshar. «<What Ought to Be Seen>. Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe». In: *Journal of Contemporary History* 33.3 (1998), S. 323–340, hier inbs. S. 326 bzw. 330 und Brilli. *Als Reisen eine Kunst war*, S. 121f.

84 Manfred Pfister. «Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext». In: *Tales and ›their telling difference‹. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. Hg. von Herbert Foltinek. Heidelberg: Winter 1993, S. 109–132, hier inbs. S. 110.

85 Ibid.

86 Ibid., S. 112.

aufgesucht oder alternative Routen und Fortbewegungsmittel gewählt werden. Vielmehr gehe es in den Texten darum, «mitten im Vielbeschriebenen sich aus den intertextuellen Verstrickungen befreien zu wollen und einen eigenen textuellen Raum der subjektiven und spontanen Wahrnehmung auszugrenzen.»⁸⁷

Den zweiten Typus, die «kompilatorische Intertextualität», definiert Pfister unter Rückgriff auf Lotmans Konzept der Sujet- bzw. Subjekthaftigkeit von Texten. Dem subjektiven und subjethaften Reisebericht stehe heute mit dem Reiseführer quasi das Gegenteil gegenüber. Die Trennschärfe zwischen diesen beiden Textsorten habe sich indes «erst in einem langwierigen Prozeß seit der Frühen Neuzeit» ergeben: «Vorher, und in zahlreichen Texten noch bis ins 18. Jahrhundert hinein, war der Reisebericht immer auch gleichzeitig Reiseführer, war er narrativer und instruktiver Text zugleich.» Dass davor allein schon aus konzeptionellen Gründen auf alle möglichen verfügbaren Quellen zurückgegriffen wurde, um beiden Funktionen gleichermaßen gerecht zu werden, liegt ebenso auf der Hand wie die Tatsache, dass es hier kontraproduktiv wäre, Intertextualität zu verdrängen oder gar zu negieren: «[D]ie Quellen werden hier vielmehr häufig explizit genannt und ausgewiesen, um durch den Verweis auf Autoritäten die eigene Darstellung zu authentisieren und glaubhaft zu machen.»⁸⁸

Während sich Reiseberichte dafür noch im 19. Jahrhundert primär bei anderen Reiseberichten bedienten, steht im Zentrum des dritten Typus, der «huldigenden Intertextualität», ein schönliterarischer Kanon zwischen Antike und Renaissance. So habe sich das Programm insbesondere der Italienreise seit dem 16. Jahrhundert an Örtlichkeiten orientiert, die in irgendeinem Bezug zu Autoren wie Horaz, Dante, Petrarca oder Boccaccio standen, deren Texte in den Reiseberichten zitiert wurden: «Oft taucht dabei die Metapher der <pilgrimage> auf, die den quasi-religiösen Huldigungscharakter bloßlegt und aus der intertextuellen Referenz eine intertextuelle Reverenz macht.»⁸⁹ Dass sich Referenz wie Reverenz auch, aber nicht nur an biographisch begründeten Pilgerstätten festmachen liessen, sollten v.a. britische Reisende unter Beweis stellen: Zwar ging im 19. Jahrhundert eine zunehmende Anziehungskraft von den Wirkungsorten Shelleys oder Byrons aus. Gleichzeitig gehörte etwa mit der Rialtobrücke der Schauplatz einer Begegnung zum Italienpflichtprogramm, die dort nicht nur nicht stattgefunden hat, weil ihre Protagonisten – Shylock und Antonio – literarische Figuren sind, sondern auch einem Autor zu verdanken ist, der die Apenninhalbinsel selbst bekanntlich nie betreten hatte.⁹⁰

Die «dialogische Intertextualität» schliesslich, Pfisters vierter Typus, lasse sich wiederum immer dann beobachten, wenn die Begeisterung des reisenden Erzählers ins Gegenteil kippe: «Immer wieder, und auch schon im 18. Jahrhundert, brechen Reisende zum Beispiel aus der vorgeschriebenen Bewunderungshaltung aus und messen die Beschreibungen am selbst Wahrgenommenen, um sie dann als überzogen zu verwerfen.» Zur Zielscheibe dieses «kritischen Dialog[s] mit den Prätexten» wurden nicht nur Einzelfiguren, sondern generell «eine breite Texttradition», wobei dieser vermeintlich normative Gestus mindestens in jüngeren Reisetexten dem Reiz der Heterogenität erliegen:

87 Ibid., S. 115.

88 Ibid., S. 118.

89 Ibid., S. 121.

90 Vgl. ibid., S. 122ff.

Sie zielen nicht mehr auf die Beseitigung der Differenz ab, sondern spielen die Differenz der Texte bewußt und lustvoll aus, um so gerade in der Pluralität der Diskurse über das Fremde dessen Vielschichtigkeit auszugrenzen. Solche Reisetexte bringen daher auch meist eine Fülle von Prätexten ins Spiel, und dieses Spiel wird damit auch ein bewußt literarisches, dem mehr an Beziehungsreichtum als an Eindeutigkeit liegt.⁹¹

Wenn Pfister auf diese Weise zwar der Nachweis gelingt, dass auch die Gattung des Reiseberichts von Intertextualität nicht nur durchwirkt, sondern davon massgeblich befruchtet ist, besteht in Anbetracht des vorangegangenen Überblicks über das intertextuelle Geflecht, von dem Goldschmidts römische Reisebilder durchwoben sind, trotz dessen Oberflächlichkeit ein Verdacht, dass sich der Text einer Klassifizierung, wie es ein rein typologisches Verfahren vorsieht, zumindest teilweise widersetzt. Daran scheinen zwei voneinander abhängige Problemkomplexe beteiligt zu sein; ein methodischer und ein theoretischer. Während sich auf der einen Seite höchstens implizit erschliesst, was für ein Begriff von Intertextualität den einzelnen Typen jeweils tatsächlich zugrunde liegt, wird das Phänomen ›Intertextualität‹ andererseits generell auf die Kategorie des Inhalts reduziert. In der Annahme, dass dadurch weitere Implikationen des Zusammenspiels zwischen Reisebericht und Intertextualität sichtbar werden, soll deshalb im folgenden Abschnitt anhand des Vorgängerberichts von Rom, einer Darstellung, die Goldschmidt anlässlich seines Venedigaufenthalts von 1846 verfasst, der Versuch einer Präzisierung unternommen werden. Für den Bericht aus der Lagenenstadt ist die Frage der Beziehung zwischen Text und Intertext besonders drängend, stammen von den dreissig Seiten des Berichts doch nur knapp vier direkt aus Goldschmidts Feder. Der übrige Text ist die eigene Übersetzung von Georg Sands acht Jahre zuvor erschienener Erzählung *L'Orco*.

Der im März 1838 im französischen Original erschienene Text heisst in *Nord og Syd* etwas lapidar «En Frotælling fra Venedig» («Eine Erzählung aus Venedig») und ist mit gewohnt spärlichen bibliographischen Informationen versehen. Lediglich eine Fussnote deutet auf den eigentlichen Titel der Erzählung und deren Verfasserin. Goldschmidt selbst weist sich erst Jahre später – 1879 – in einem Brief an den Kritiker und Schriftsteller Otto Borchsenius explizit als Übersetzer aus.⁹² Es ist davon auszugehen, dass Goldschmidts Übertragung ohne weiteren Umweg aus dem Französischen erfolgte. Mit dem Werk George Sands scheint Goldschmidt schon einige Zeit vor dem Venedigaufenthalt bekannt gewesen zu sein, wie eine unveröffentlichte Tagebuchnotiz vom 11. November 1843 nahelegt. Goldschmidt befindet sich damals zum ersten Mal in Paris, wo ihn ein Abend in der Comédie-Italienne dazu verleitet, Theaterbesucher sowie Figuren aus Modemagazinen und Romanen in einer signifikanten Überblendung zu imaginieren:

Siddende paa 1ste Plads (til 10 Fr), omgivet af Guld, Fløiel og Lys, blidt berørt af den opvarmede Luft, betragtede jeg Omgivelserne, Publicum. Men det forekom mig, som om de slet ikke vare af Kjød og Blod; de vare Figurerne i Modejournalen, der var blevne levende; de vare Heltene og Heltinder i alle Balzacs, Eugène Sues, George Sands, Frederic Souliés og Bulwers Romaner. Billederne fra det fornemme Pariserliv vare her traadte ud af Romanerne og bevægede sig.⁹³

In der ersten Reihe (à 10 Francs) sitzend, umgeben von Gold, Samt und Kerzen, berührt von der erwärmten Luft, betrachtete ich die Umgebung, das Publikum. Aber es kam mir vor, als ob dieses gar nicht aus Fleisch

91 Ibid., S. 127.

92 Vgl. *Breve*, II, S. 230.

93 *M.A. Goldschmidts Dagbøger*. Hg. in Zusammenarbeit mit Uffe Andreasen und Merete K. Jørgensen von Kenneth H. Ober. 2 Bde. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteratur-selskab / C.A. Reitzel 1987, hier Bd. 1, S. 25.

und Blut war, die Leute waren eher Figuren in Modejournalen, die lebendig wurden; sie waren Helden und Heldinnen in allen Romanen von Balzac, Eugène Sue, George Sand, Frédéric Soulié und Bulwer. Die Bilder des vornehmen Pariserlebens waren hier herausgetreten und bewegten sich.»

Die Bedeutung Georges Sandes für Goldschmidts schreiben kann nicht nachdrücklich genug betont werden, auch wenn im Kontext der vorliegenden Arbeit der Rahmen für deren genauere Untersuchung fehlt. Deshalb seien hier nur cursorische einige Eckpunkte ausgeleuchtet: George Sands *L'Orco* erscheint 1838 in der *Revue des Deux Mondes*, deren Programmatik für *Nord og Syd* zweifellos modellhaft war. Auch später gingen vom französischen Journalismus, wie er sich v.a. nach der Julirevolution von 1830 entwickelte, entscheidende Impulse auf Goldschmidt über: Das Vorgängerprojekt von *Nord og Syd*, die Zeitschrift *Corsairen* (Der Korsar), war, wenigstens was den Titel betrifft, eine unübersehbare Hommage an *Le Corsair*, der ab 1823 erscheint – aber nicht nur: Der Topos des Freibeuters war im 19. Jahrhundert weitverbreitet und hatte als Opern- und Ballettfigur auch Bühnenpräsenz. Eine der vielen Bearbeitungen des Stoffs dürfte Goldschmidt im selben Jahr 1838 in derselben *Revue des Deux Mondes* begegnet sein – in Form von George Sands Erzählung *L'Uscoque*, deren deutsche Übersetzung in den von Arnold Ruge herausgegebenen *Sämtlichen Werken* bemerkenswerterweise den Titel *Der Corsar* trägt.

2.3 «Strukturelle Intertextualität»

Goldschmidts Erzähler geht es, wie er in der kurzen Einleitung verdeutlicht, zunächst um nichts weniger als um die fundamentale Frage nach dem Wesen von Geschichte: In welchem Verhältnis können «henrykkende Beskrivelser» («entzückenden Beschreibungen») und «Historiens simple Beretning» («die simple Erzählung der Geschichte»)⁹⁴ zueinander stehen und worin liegt dabei ihr jeweiliges Potential? Für Goldschmidt ist die Frage eine rhetorische, fällt die Parteinahme mit Sands Erzählung zugunsten der ersteren doch überraschend deutlich aus. Die Erzählung mag auf den ersten Blick zwar nur eines jener «Geschichtchen» – sprich: ein fiktiver, literarischer Text – sein, wie sie Saladin in Lessings *Nathan* gerne erzählt bekommt, erfüllt aber ohne weiteres die einzige Bedingung, die dieser daran knüpft: «Gut erzählt» sollen sie bekanntermassen sein. «Gut erzählt» heisst hier in erster Linie rhetorisch und symbolisch verdichtet, ohne dass dadurch eine dezidiert politische Lesart verstellt würde.

Der Gattungstradition folgend, präsentiert Sands Novelle ihre «unerhörte Begebenheit» im Rahmen einer ausgedehnten Binnenerzählung, in deren Zentrum eine mysteriöse Frauengestalt steht, die unter ebenso mysteriösen Umständen zu Tode kommt; ein Tod, der – wie der Text unmissverständlich festhält – im «plus grand malheur de ces époques malheureuses» gründet.⁹⁵ Da der auf ihren nächtlichen Streifzügen durch die *Serenissima* stets mit so typisch venezianischen Attributen wie Maske und schwarzer Robe angetanen Gestalt zuvor eine Reihe von Exponenten der zwischen 1815 und 1866 regierenden österreichischen Besatzungsmacht zum Opfer gefallen war, besteht kein Zweifel, dass es sich dabei um den schwierigen Prozess des europäischen *nation building*s handelt. Während es weder den

94 M.A. Goldschmidt. «Venedig». In: *Nord og Syd*, Fjerde Bind, Fjerde Qvartal (1848), S. 173–203, hier S. 173.

95 George Sand. «L'Orco». In: *Revue des Deux Mondes* 13.4 (1838), S. 584–599, hier S. 585. – Zitate fortan unter der Sigle ORC sowie den Seitenzahlen im Text.

venezianischen Sbirren und Zöllnern, noch der «inquisition viennoise» (ORC, 586) gelungen war, «der Maske» oder ihrer Gondel habhaft zu werden, scheint sich das Blatt erst zu wenden, als Graf Franz Lichtenstein seinen Dienst in der Garnison antritt. Offen für die Schönheiten der Stadt, die er in seiner Freizeit unermüdlich durchstreift, trifft er dabei früher oder später auf die Maske, die sich dort, «[f]idèle aux vieilles coutumes de l'aristocratie nationale» (ORC, 585), stets nur bei Anbruch der Nacht und ohne Begleitung zeigt. Dass es fortan zu mehreren nächtlichen Rendez-vous mit jener merkwürdig konturlosen Gestalt kommen kann, die auch für die meisten Venezianer ein Rätsel bleiben wird, liegt nicht nur daran, dass auch der junge Graf die Regeln des Verkleidungsspiels beherrscht: Für die Maske wird er nur dann wahrnehmbar, wenn er in seiner dienstfreien Zeit die Uniform der Doppelmonarchie ablegt. Ebenso entscheidend ist, dass er sich ihr gegenüber, wenn nicht im venezianischen Dialekt, so doch in reinem Toskanisch («il lui adressa la parole dans un toscan très-pur»; ORC, 588), dem Idiom Dantes also und damit der italienischen Literatursprache schlechthin, verständlich zu machen imstand ist. Auch wenn die Maske im österreichischen Edelmann zeitweise das Ebenbild des heiligen Markus, der einzigen Liebe, zu der sie sich fähig erklärt, und auch er ebenso wie ihre Eigenbezeichnung im Text ein *pars pro toto*, zu erkennen glaubt, fällt die kurze Romanze sprichwörtlich ins Wasser der Lagune. Zu jenem Ball, der die vermeintliche Liebe hätte öffentlich machen sollen, stattdessen aber ihre letzte Begegnung wird, erscheint Lichtenstein in seiner Dienstuniform, während die Maske den Palazzo als Dogengattin des 15. Jahrhunderts betritt.

Auf solche Weise demaskiert, bleibt dem unmöglichen Liebenspaar nur noch die Flucht in der ominösen Gondel, die dieses Mal aber nicht den Tod des Repräsentanten der Habsburgermonarchie, sondern den der Maske selbst bedeutet, denn: «Il faut que je dévore ou que je sois dévorée. Tout homme de ta nation qui m'aime et que je n'aime pas, meurt. Et tant que je n'en aimerai pas un, je vivrai et je ferai mourir. Et si j'en aime un, je mourrai. C'est mon sort.» (ORC, 598), wie sie ihrem Geliebten kurz vor ihrem Untergang gesteht. Die Stelle in der Lagune schliesslich, an der zuvor all jene Österreicher verschwanden, die der rätselhaft Maskierten auf die Spur zu kommen versuchte und die nun deren eigenes Grab werden sollte, stellt sich aus der Nähe als *bucentauro* (*bucintoro*) heraus, die prachtvolle Staatsgaleere der Dogen, die indes bereits 1798 von napoleonischen Truppen zerstört wurde, um das erstmalige Ende der jahrhundertelangen Unabhängigkeit der Republik Venedig quasi performativ zu untermauern.

Es steht ausser Frage, dass sich Venedig auch abgesehen von der auffälligen Divergenz zwischen Haupt- und Nebentext bei Goldschmidt wie kaum eine andere Stadt als intertextueller Testfall empfiehlt. Dabei ist die *Serenissima* ebenso paradigmatisch für eine bis auf ihre kleinsten Bestandteile (wie die titelgebenden Steine in John Ruskins bis heute wirkungsmächtiger Studie suggerieren) zu Text gewordener Stadt, wie diese Vielbesungenheit selbst zum Topos geworden ist. So hielt etwa Henry James 1909 in den *Italian Hours* fest: «Venice has been painted and described many thousands of times, and of all the cities of the world is the easiest to visit without going there.»⁹⁶ Mary McCarthy verkürzte einen ähnlichen Gedanken knapp ein halbes Jahrhundert später zum Minidialog: «I envy you, writing about

96 Henry James. «Italian Hours». In: Ders. *Collected Travel Writings*. Hg. von Richard Howard. Bd. 2: *The Continent: A Little Tour in France, Italian Hours, Other Travels*. New York: Library of America 1993, S. 279–620, hier, S. 287.

Venice,» says the newcomer. «I pity you,» says the old hand.»⁹⁷ Goldschmidts Reise-Erzähler ist sich dieser Konstellation durchaus bewusst, wenn er in seiner Einleitung festhält: «Men hvad er ikke allerede digtet og skrevet herom. Istedetfor svage Efterligninger være det tilladt at give en kraftig Original, kun svækket ved Oversættelsens uundgaaelige Mangler.»⁹⁸

Die Venedigliteratur sieht sich also – in Anlehnung an de Saussure – traditionellerweise vor das Problem gestellt, sich auf der Achse des Syntagmas sowohl auf den schier endlosen Kanon von Vorgängertexten, als auch auf dessen Unumgänglichkeit zu berufen. Goldschmidts Venedigttext wiederum stellt sich auf der Achse des Paradigmas die Frage, *welchem* dieser «kräftigen Originale» sein Interesse nun gilt. Dass die Entscheidung weder auf den so einflussreichen Ruskin noch auf andere «Klassiker» wie Shakespeare oder Goethe fällt, dessen *Italienische Reise* er später im Bericht aus Rom zitiert, hat auch, aber nicht nur pragmatische Gründe: Während der erste Band der *Stones of Venice* erst knapp ein halbes Jahrzehnt nach Goldschmidts erstem Venedigaufenthalt erschien, mögen traditionelle Exegeten vielleicht überrascht sein, dass er in Venedig quasi *die* Gelegenheit ausliess, um sich mit Shylock über eine der wohl berühmtesten jüdischen Bühnenfiguren überhaupt Gedanken zu machen. Freilich ist es hinfällig, diese und alle weiteren potentiellen Intertexte auf ihre Tauglichkeit für Goldschmidts Projekt zu taxieren; auch weil die Wahl von George Sands Novelle – so meine These – sehr dezidiert einer poetischen Strategie folgt: Im Folgenden möchte ich in drei Analyseschritten zeigen, dass Goldschmidt die Erzählung nutzt, um seinerseits performativ ein neben der Literarizität zweites Strukturmerkmal Venedigs, dieser «Geburtsstadt der Oper»,⁹⁹ vorzuführen – nämlich ihre inhärente Theatralität.

(1) *content management*

Sollen die intertextuellen Bezüge zu George Sands Novelle in ihrer vollen Funktionsweise erfasst werden, führt zunächst kein Blick an den Produktionsbedingungen von Goldschmidts venezianischer Reisenotiz vorbei. Als diese Ende 1848 rund zwei Jahre nach der (biographisch verbürgten) Reise erscheint, befindet sich *Nord og Syd* zwar noch im ersten Erscheinungsjahr, ist aber dennoch zu einem Projekt von schwer überschaubaren Dimensionen angewachsen. Bereits im ersten Jahrgang füllt die Zeitschrift vier Teilbände mit Textmaterial zwischen rund 200 und 350 Druckseiten, die ein breites formales und inhaltliches Spektrum aus Reiseberichten, Tagebüchern, Analysen der politischen Lage vornehmlich Europas aber auch der Neuen Welt, historische, kultur- und medienkritische Erörterungen sowie Theater- und Buchrezensionen abdecken, gleichzeitig aber auch eine Publikationsplattform für Goldschmidts eigene literarische Arbeiten bieten. Was in ähnlichen medialen Kontexten des 21. Jahrhunderts vielleicht als *content management* bezeichnet würde, definierte sich für Goldschmidt sowohl durch den Erwartungshorizont der Subskribenten, von denen zu einem gewissen Grad sein Auskommen abhing, als auch durch den legalen Rahmen, den die dänische Zensur vorgab. Beide Faktoren haben den Bericht aus Venedig auf ihre Art

97 Mary McCarthy. *The stones of Florence and Venice Observed*. London: Penguin 2006 (Penguin Classics), S. 182.

98 «Aber was wurde nicht alles hierüber geschrieben und gedichtet! Anstelle schwacher Nachahmungen sei es erlaubt, ein kräftiges Original widerzugeben, das nur durch die unumgänglichen Mängel der Übersetzung geschwächt ist.» (Goldschmidt. *Venedig*, S. 177).

99 Philipp Blom. *Eine italienische Reise. Auf den Spuren des Auswanderers, der vor 300 Jahren meine Geige baute*. München: dtv 2020, S. 66.

geprägt. Die Übersetzung einer Erzählung wie *L'Orco* dürfte zwar auch für den polyglotten Goldschmidt nicht ganz ohne Aufwand zu bewältigen gewesen sein, bot aber dennoch eine pragmatische Gelegenheit, die Zeitschrift mit (verkaufbaren) Inhalten zu füllen.

Im zeithistorischen Kontext um das Revolutionsjahr 1848 freilich war dieser Inhalt unmissverständlich und Sands Erzählung mehr als ein harmloses «Geschichtchen», auch wenn die Erstpublikation des französischen Originals bereits zehn Jahre zurücklag. Tatsächlich führte «[d]ie seit langem herrschende Unzufriedenheit mit der Präsenz der Österreicher, die man als Fremdherrschaft empfand, mit der Pressezensur und der Verhaftung nationalliberaler Kritiker nach Missernten in den Jahren 1846 und 1847 im Frühjahr 1848 zu Unruhen in ganz Norditalien.»¹⁰⁰ Als die revolutionäre Stimmung Venedig über Wien erreicht, changiert die Stadt zwischen restaurativen Bemühungen um eine mythisierte Vergangenheit als unabhängiges Staatsgebilde und den übergeordneten Ideen der nationalstaatlichen Vereinigung Italiens (*Risorgimento*). So geben sich jene Teile Venetiens, denen es im März 1848 gelingt, sich der Kontrolle der Habsburgermonarchie zu entziehen, nicht ohne Pathos den Namen «Repubblica di San Marco», die sich allerdings bereits im Juli dem Königreich Sardinien-Piemont anschliesst. Das Wiedererstarken der österreichischen Truppen sollte jedoch bereits ein Jahr später dafür sorgen, dass sich die Illusionen eines unabhängigen Veneto bzw. eines geeinten Italiens vorerst in Luft auflösen.¹⁰¹

George Sands Vorstellung eines Venedigs, das nur dann nicht untergeht, wenn der habsburgische Liebhaber seine Dienstuniform abstreift und einwandfreies Italienisch spricht, dürfte indessen auch jene liberalen dänischen Patrioten angesprochen haben, mit denen Goldschmidt eine Zeitlang sympathisiert. Die Erzählung der einst so stolzen Seemacht, der noch nicht einmal die *terra ferma*, das Hinterland, geblieben war, musste sie unweigerlich an ein (nicht zuletzt durch die Habsburger) territorial zurückgestutztes Dänemark und die Hoffnungen erinnern, die auch sie mit den europäischen Revolutionsbewegungen verbunden hatten. Dass ein solchermassen aufgeladener Intertext also beide der titelgebenden Pole von *Nord og Syd* zugleich abzudecken vermochte, sagt viel über Goldschmidts journalistisches Erzählen aus: So ist der Diskurs über das Ferne als Projektion stets auch ein Diskurs über dänische Zustände und zwar in einer Deutlichkeit, die ein «klassischer» Venedigtext von Shakespeare oder Goethe womöglich nicht erlaubt hätte.¹⁰² Während die politische

100 Arne Karsten. *Geschichte Venedigs*. München: C.H. Beck 2012 (Beck'sche Reihe 2756), S. 106f.

101 Vgl. ausführlich Paul Ginsborg, *Daniele Manin and the Venetian Revolution of 1848–49*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1979, S. 84–125 bzw. 333–363.

102 Der Vorwurf des Nicht-Klassischen muss hier insofern bereits wieder relativiert werden, als George Sand bei Goldschmidts Aufenthalt bereits zu den vielen Mythen des venezianischen Alltags gehörte. Dafür verantwortlich ist eine *amour fou*, die eigentlich keine mehr war: Um ihrer Liebe eine letzte verzweifelte Chance zu geben, bereisen George Sand und Alfred de Musset ab Dezember 1833 Italien, wo sie bald als «les amants de Venise» für eine Aufmerksamkeit sorgen, die Georg Brandes noch 1882 in den *Hovedstrømninger* beschäftigte. Nachdem beide nacheinander erkranken, passiert, was passieren muss: George Sand verliebt sich in ihren venezianischen Arzt Pietro Pagello, der nunmehr zwischen de Mussets Krankenbett und seiner französischen Geliebten hin- und herpendelt. Nachdem sich Sand bereits zuvor öffentlichkeitswirksam in Herrenbekleidung und rauchend durch Venedig bewegte, macht die Dreiecksbeziehung zu Pagello und de Musset einen Skandal perfekt, der bald schon vielfach literarisch stilisiert wird – auch von den Protagonisten selbst: De Mussets *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) verarbeitet die Beziehung ebenso wie Sands Roman *Elle et lui* (1859). Dass Goldschmidt dieser Art von Tratsch durchaus zugänglich war,

Lektüre von Sands *L'Orco* gewiss evident und Goldschmidt auch nicht das einzige Beispiel der Literatur des 19. Jahrhunderts ist, das sich dieser bedient,¹⁰³ gelten die beiden folgenden Analyseschritte dem Versuch, die damit verbundenen Verwicklungen weniger auf einer inhaltlichen, als vielmehr auf struktureller Ebene zu untersuchen. Dafür soll die eingangs referierte Vorstellung von Reiseliteratur und Intertextualität im Folgenden theoretisch geschärft werden.

(2) Dialogizität

Bereits am unübersehbar Politischen in Goldschmidts Venedigbericht wird deutlich, dass es sich bei *seinem* Reiseerzähler um einen radikal anderen Typus handelt, als die literarischen Kavaliereisenden des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die bei Pfister im Zentrum des Interesses standen. Schon aus diesem Grund liegt der Verdacht nahe, dass sich der Text dessen Typologie widersetzt: Zwar operiert auch Goldschmidts Reiserzähler nach wie vor mit dezidiert poetischen Verfahrensweisen, er ist aber bereits soweit Zeitschriftenkorrespondent, dass er sich nicht mehr zwangsläufig an Konventionen wie einem klassischen Kanon abarbeitet: George Sand ist in den 1840er Jahren zu sehr Skandal und zu wenig Bildungsbürgertum, dass Goldschmidts *Orco*-Übersetzung als Intertext so etwas wie eine huldigende Funktion zuteilwürde. Zugleich macht die Einleitung die Motive hinter der Übersetzung deutlich genug, dass auch Kategorien wie «Verdrängung» oder «Negation» kaum infrage kommen. Das Verhältnis zwischen Goldschmidts reiseliterarischem Schreiben und Sands Novelle muss also ein grundlegend anderes sein und ein genauerer Blick auf die Geschichte der Intertextualitätsforschung bietet sich allein schon deshalb an, weil sich deren traditioneller Ausgangspunkt – Julia Kristevas Bachtin-Rezeption – an einem Theoretiker orientiert, der sich mit der Verschränkung von Karneval und Politik signifikanterweise für ein Phänomen interessiert hat, das für George Sands Novelle und die Stadt Venedig gleichermassen von strukturell vitaler Bedeutung ist.

Zentrales Moment bei Bachtin ist das «dialogische Wort», das seine Sinnhaftigkeit im Gegensatz zu monologischen Äusserungen immer erst unter Rekurs auf andere Sprech- oder Schreibakte entwickelt. Die deutsche Übersetzung des Bachtinschen «Wort» mag darüber hinwegtäuschen, dass damit mehr als die kleinste semantische Einheit, sondern vielmehr auch komplexere «Äusserungen» gemeint sein können. Diese Äusserungen sind, so Bachtin, immer in ihrem subjektiven, situativen, sozialen oder ideologischen Gesamtkontext zu verstehen und teilen sich in ihrer Dialogizität in drei Aspekte auf: einen semiotischen, rezeptions- und produktionsästhetischen. Damit wird eine theoretische Ausgangslage geschaffen, die gerade in Bezug auf Goldschmidts Reiseberichte insofern produktiv ist, als sie Mechanismen in Texten beschreiben kann, die *auch* unter journalistischen Produktionsbedingungen entstanden sind. Während Goldschmidts Übersetzung in dem Sinn produktions- bzw.

gehört ins Reich biographistischer Spekulation, auch wenn sein Interesse an eigenwilligen Frauenfiguren später auch sein literarisches Schaffen beeinflussen sollte, wie die Debatte um Clara Raphael alias Mathilde Fibinger (1851) zeigen wird.

103 Ein ungleich prominenteres Beispiel ist Lermontows *Ein Held unserer Zeit*, der das Szenario der habsburgischen Besetzung Venedigs auf die zaristische Okkupation des Kaukasus überträgt (vgl. Priscilla Meyer. *How the Russians read the French. Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy*. Madison: The University of Wisconsin Press 2009, S. 57–67) und zwar bezeichnenderweise in einem verschachtelten narrativen Setting, das gleich mehrfach von Reisebewegungen lebt.

rezeptionsästhetisch ist, dass sie im Kontext ihrer Veröffentlichung in einer politischen Zeitschrift ein Kommunikationsziel verfolgt, das im Dänemark des Jahres 1848 kaum missverstanden wurde, ist der Dialog mit der Novelle insofern semiotisch, als er über den Wert der Äusserung selbst nachdenkt, das nur auf den ersten Blick als harmloses «Geschichtchen» erscheint.

(3) Venedig als «Maske Italiens»: Form-Inhalt-Kongruenz

Wenn Schreiben im Modus der Intertextualität stets als etwas Performatives, Karneavaleskes erscheint, dann liegt der Schluss nahe, dass jener Modus, von dem Goldschmidt mit Sands Novelle quasi exzessiven Gebrauch macht, insofern mit dem Inhalt, der in seinem Fall ja quasi eine Destination ist, kongruent ist, weil auch diese etwas Performatives, Theatrales hat.

So heisst es etwa bei Lord Byron, Venedig sei «the masque of Italy»,¹⁰⁴ während Jean-Paul Sartre ganz allgemein von «Venise spectacle» spricht.¹⁰⁵ Die Theatralität Venedigs wurde verschiedenartig akzentuiert, wobei sich eine prominente Traditionslinie dem Theater auch hier als Modell für spezifische Formen sozialer Interaktion bedient: Insbesondere dem Ensemble Markusplatz und Piazzetta fällt dabei die Rolle zu, situationsweise Zuschauerraum, Orchestergraben oder Bühne zu sein. Daran scheint auch Peter Burke nicht vorbeizukommen, wenn er versucht, Venedigs Theatralität im Karneval kulturhistorisch zu verorten: «As for Venice, here the central events took place in the natural open-air theatre of the Piazzetta [...]. The doge, accompanied by senators and foreign ambassadors, watched from the window of his palace as if from a royal box.»¹⁰⁶ Allerdings bleibt es bei *seiner* Erzählung des Karnevals, der trotz gegenreformatorischer Propaganda eine Erfolgsgeschichte sei, nicht bei reiner Metaphorik: Ab dem 17. Jahrhundert verändert sich der Karneval unter dem Eindruck eines Tourismus, der bereits als Massenphänomen wahrgenommen wird, radikal.¹⁰⁷ Während die traditionelle Jagd auf Schweine, Hunde und Stiere dem Geschmack der ausländischen Besucher und dem Zeitgeist zum Opfer fiel, rückten periphere Erscheinungen des Karnevals zunehmend in den Vordergrund. Masken und Verkleidung sind zwar seit dem 13. Jahrhundert belegt, entwickelten sich aber erst jetzt zum Bestandteil eines komplexen Rollenspiels, das soziale Hierarchien zeitweilig auf den Kopf stellte. An diese Entwicklungen gekoppelt ist eine Kommerzialisierung des Karnevals, die zu einer Professionalisierung der beteiligten Akteure – Gaukler, Puppenspieler, Wahrsager, Akrobaten, Spezialisten für Feuerwerk aber auch Schauspieler und Sänger – führte. Dank fortschreitender Institutionalisierung liess sich das traditionelle Zeitfenster des Karnevals vom Stephanstag bis Fastnachtdienstag auf weite Teile des Jahres ausdehnen: Trotz moralistischem Gegenwind gab es in Venedig 1580 bereits zwei permanente Theater. Im ausgehenden 18. Jahrhundert waren es bereits sieben Häuser, wovon in drei Opern gespielt wurden. Die restlichen Theater der Stadt widmeten sich dem Schauspiel, dem namentlich Goldoni neue Impulse verliehen hatte.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Lord Byron. *The Complete Poetical Works*. Hg. von Jerome J. McGann. Oxford: Clarendon 1980–1993, hier Bd. 2: *Childe Harold's pilgrimage*, Canto IV, 3, S. 125.

¹⁰⁵ Jean-Paul Sartre. *La reine Albemarle ou le dernier touriste. Fragments*. Hg. von Arlette Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard 1991. S. 64.

¹⁰⁶ Peter Burke. *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1987, S. 184.

¹⁰⁷ Vgl. *ibid.*, S. 188.

¹⁰⁸ Vgl. *ibid.*, S. 190.

Theatralität als Strukturmerkmal ebenso wie Verkaufsargument der Stadt entwickelte sich also, so Burkes Schlussfolgerung, nachgerade aus dem Geist des Karnevals: «The periphery had invaded the centre, and the meaning of the festival had completely changed. When the traditional centrepiece disappeared in 1797, with the fall of the Republic, it made little real difference.»¹⁰⁹

In dieser Konstellation wiederum wurde mehrfach ein Deutungsangebot für die unterschiedlichsten Aspekte Venedigs erkannt: Mary McCarthy etwa hielt Venedigs Architektur durchwegs für eine Bühnenarchitektur: «Venetian architecture, indeed, is stage architecture, caring little (up to Palladio) for principles and concerned mainly with <effects>.»¹¹⁰

Sartres Analogie zwischen Venedig und dem Schauspiel, die in *La reine Albemarle ou le dernier touriste* als fragmentarische Aufzeichnungen einer Italienreise von 1951 überliefert ist, hängt eng mit der Beschäftigung mit Tintoretto zusammen, den er als «metteur en scène moderne», wenn nicht sogar den «premier metteur en scène de cinéma» überhaupt bezeichnet.¹¹¹ Für die vorliegende Arbeit ist dieser Befund in doppelter Hinsicht bedeutsam; zum einen, weil Sartre Tintoretto als gut Kittlerschen Renaissance-Medientechniker (wie sie im kommenden Abschnitt noch mehrfach auftreten werden) versteht, der die Blicke seiner Bildbetrachter einer Theaterbühne gleich steuert: «C'est toujours *par rapport* à nous qu'il (= Tintoret; JH) construit ces tableaux. S'il ma fait l'impression d'un metteur en scène, c'est qu'il fait de sa toile un théâtre parce qu'il se préoccupe de l'effet sur le spectateur. La profondeur.»¹¹² Andererseits ist dieser Wahrnehmungsmodus des perspektivischen Sehens für Sartre bezeichnenderweise wesensgleich mit dem Phänomen «Tourismus». Am Beispiel einer Gruppe amerikanischer Matrosen, die sich durch das Pantheon in Rom führen lässt, skizziert Sartre eine Theorie des Tourismus, die theaterähnlich versucht, die Blickkonstellationen der beteiligten Akteure zu bestimmen. dass Touristen nicht nur an den sie umgebenden Sehenswürdigkeiten interessiert sind, sondern stets auch daran, nebst der Lokalbevölkerung andere Touristen zu beobachten: «Ils (= ces marins; JH) se déploient en demi-cercle, chacun s'accoude contre le voisin, ils contemplent les seize colonnes avec un égarement respectueux. Des Romains s'arrêtent sur la place, les regardent ; je regarde les Romains les regarder.»¹¹³

Mehr noch als «kulturelles Imaginäres» oder «Heterotopie» denn als sozialer Interaktionsraum konstituiert sich die Stadt, die Dorothea Volz deshalb als «SchauSpielPlatz» bezeichnet, durch «theatrale Rezeption» und «performative Aneignung».¹¹⁴ Dabei spielt nicht nur eine Rolle, wie Venedig zwischen dem *Merchant of Venice* und der Biennale aus einer Ausenperspektive inszeniert wird. Vielmehr blickt die Stadt auf eine jahrhundertealte Tradition zurück, in der sich die eigene kulturelle und politische Identität durch historisches *reenactment* stets von neuem und in hohem Mass performativ konstituiert. Insofern kommt es nicht von ungefähr, dass Goldschmidt in seiner Einleitung zur Übersetzung der Sand-Novelle auf die *festa della sensa* Bezug nimmt, in deren Rahmen an zwei angebliche Eckpunkte der venezianischen Geschichte erinnert wird; den Sieg des Dogen Pietro II. Orseolo über

109 Vgl. *ibid.*

110 Mary McCarthy. *The stones of Florence and Venice Observed*, S. 249.

111 *Ibid.*, S. 103.

112 *Ibid.*, S. 171.

113 *Ibid.*, S. 41.

114 Dorothea Volz. *SchauSpielPlatz Venedig. Theatrale Rezeption und performative Aneignung eines kulturellen Imaginären um 1900*. Bielefeld: transcript 2018 (Edition Kulturwissenschaft 112).

dalmatinische Piraten sowie den vom Dogen Sebastiano Ziani vermittelten Frieden zwischen Papst Alexander III. und Friedrich Barbarossa. So wenigstens will es die «kollektive Erinnerung», die sich «Jahr für Jahr, Fest für Fest [...] erneuerte und stabilisierte.»¹¹⁵ Im Mittelpunkt des Festakts jedenfalls steht die symbolische Vermählung des Dogen mit dem Meer («spozalizio del mare») im Rahmen einer Schiffsprozession, in deren Zentrum ab dem 13. Jahrhundert jener *bucentauro* steht,¹¹⁶ dem das Gespann Maske/Lichtenstein bei George Sand auf einem seiner nächtlichen Erkundungsgänge durch ein bereits museales Venedig im Arsenal zuerst verbunden und dann noch einmal in der finalen Trennungsszene begegnet.

Anstatt also in «enzyklopädischer Faktenhunger» (Pfister) auf andere der zahllosen Venedig-Reiseberichte zu verweisen, führt Goldschmidts Text-Text-Bezug auf seine Art den performativen Grundzug des Gegenstands der Beschreibung – die Stadt Venedig – so vor, dass Prozesse der Zeichenzirkulation sicht- und erfahrbar gemacht werden. Die «simplen Erzählungen der Geschichte» hätten also nur auf kurze Sicht authentizitätssteigernde Wirkung, wesentlich entscheidender dagegen sind die «entzückenden Beschreibungen», weil sie auf die Funktionsweisen des Erzählgegenstands verweisen – oder, wie Goldschmidt es im Brief an Otto Borchsenius formuliert: «Efter at have modtaget et stort og dybt Indtryck af Venedig fandt jeg, at hvad jeg skulde sige om Byen (dengang østerrigsk) var sagt af George Sand i l'Orco, hvilken jeg oversatte i «Nord og Syd.»»¹¹⁷

115 Vgl. Johannes Fried. *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*. München: C.H. Beck 2004, S. 157–165, hier S. 159. – Mit Fried muss an dieser Stelle auch deshalb darauf verwiesen werden, dass George Sands Novelle weniger einem «faktizistisch korrekte[m] Erinnerung» (S. 165) das Wort redet, sondern vielmehr ein «autoritatives Implantat» (S. 160) im Geschichtsbewusstsein der Seerepublik Venedig weitergibt, weil im Folgenden noch ausführlich von politischer Propaganda die Rede sein wird. Dieses Implantat, also die mythisch verklärte und performativ immer wieder von Neuem zur Schau getragene Episode aus Venedigs Vergangenheit, habe über Jahrhunderte gewissermassen ein Doppelleben geführt mit dem «tatsächlich geschlossene[n] Frieden von Venedig im Jahre 1177, dessen Dokumente erhalten sind[.]» (S. 161). Dabei sei die Diskrepanz zwischen Fakten und Mythen auch in Venedig bereits früh peinlich aufgefallen: «[Die (angebliche) Verleihung der Herrschaft über das Meer durch Alexander III.] [...] stünde, so beantworteten im Jahr 1505 venezianische Gesandte die bedrohliche Frage des Papstes Julius II. [...] in höchst delikater Weise, auf der Rückseite der «Konstantinischen Schenkung» zu lesen, einem Dokument also, dem das Papsttum nach Auffassung der Zeitgenossen seine weltherrscherliche Stellung verdankte, und das damals bereits seit zwei Menschenaltern in Verruf geraten war, unter dem Druck der konfessionellen Kämpfe alsbald aber wieder und dann bis in 19. Jahrhundert seine kurialen Verteidiger fand.» (S. 161). Auch hier ist, mit anderen Worten, ein durch die Reformation motivierter *clash* zwischen Schrift und einer spezifischen Aufführungspraxis angelegt, der Goldschmidt später in Rom, und auch diese Arbeit (vgl. v.3) nochmals intensiv beschäftigen sollte.

116 Vgl. Arne Karsten. *Geschichte Venedigs*. München: C.H. Beck 2012 (Beck'sche Reihe 2756), S. 28f.

117 «Nach einem grossen und tiefen Eindruck von Venedig fand ich, dass alles, was ich über die Stadt (damals ein Teil Österreichs) sagen wollte, von George Sand in *L'Orco* gesagt war, welches ich in *Nord og Syd* übersetzte.» (*Breve*, II, S. 230).

3. Techniken der Wahrnehmung: Die Reise und ihre Medien

3.1 London: Zoom, Beleuchtung

Durchaus passend zum Erzählgegenstand, der Weltausstellung und ihren riesenhaften Dimensionen, lässt Goldschmidt sein Erzähler-Ich, als es am 6. August 1851 erstmals aus London berichtet, sich zunächst einmal mit einer Reihe ganz konkreter optischer Eindrücke auseinandersetzen. Auch wenn das Ausstellungsgelände im Hyde Park noch vergleichsweise weit entfernt ist, stellen sich bereits in der Unterkunft des tagebuchschreibenden Korrespondenten Fragen nach der Grösse der einzelnen Zimmer, ihres Mobiliars und dem Verhältnis, wie diese zueinander stehen: Der Erzähler berichtet davon, zwar über ein so grosses Bett zu verfügen, dass er darin zu ertrinken befürchte, habe aber einen Schreibtisch, den man leicht für einen Schemel halten könne; eine ungünstige Voraussetzung für einen, der sich vorgenommen hat, einen Brief zu schreiben – aber: «[J]eg har Expectance paa et Arbeidsbord, naar en anden Logenrende er flyttet; man har foreløbig ladet mig see paa det: hjemme vilde man kalde det er Spisebord til 12 Personer.»¹¹⁸ Damit bereits auf der ersten Seite des Reiseberichts ein Kontext geschaffen, in den ein erster intertextueller Verweis verwoben wird:

Saa gik jeg herop til ** og bad, om jeg maatte skrive et Brev hos ham, fik strax Tilladelse, Blæk, Pen og Papiir, tændte en Cigar ... «ja, men De maa ikke ryge, det har min Værtinde udtrykkelig gjort til Betingelse». Jeg kastede min Cigar ud af Vinduet, den blev omhyggelig aftørret bragt tilbage af Tjenestepigen ligesom Abul Casems Tøfler, jeg kastede den ud igjen, den faldt i Hovedet paa en af Husets Damer – tynget af en saaden Ulykke forsager man Verden, og gaaer ikke ud af Huset, før det er mørkt og Brevet endt. (ENGL, 139f.)

Deshalb ging ich herauf zu ** und bat darum, einen Brief bei ihm schreiben zu dürfen, bekam auch umgehend die Erlaubnis, Tinte und Papier und zündete eine Zigarre an...«aber Sie dürfen hier nicht rauchen, das hat meine Wirtin ausdrücklich zur Bedingung gemacht.» Ich warf die Zigarre aus dem Fenster, worauf mir diese vom Dienstmädchen sorgsam abgewischt zurückgebracht wurde wie Abul Casems Pantoffeln, ich warf sie erneut hinaus, wo sie auf dem Kopf einer der Damen des Hauses landete. Durch ein solches Missgeschick dazu gezwungen, der Welt zu entsagen, geht man nicht aus dem Haus, bis es dunkel und der Brief geschrieben ist.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der Verweis auf eine Erzählung aus dem Stoffkreis von *Tausendundeiner Nacht* als Phänomen der Intertextualität nicht nur insofern strukturell ist, als sie zum Erzählgegenstand, der Londoner *Great Exhibition*, kongruent ist. Vielmehr soll die These diskutiert werden, dass der intertextuelle Verweis darüber hinaus so funktionalisiert ist, dass er spezifische Formen der Wahrnehmung mitdenkt, die einerseits an konkrete medientechnische Verfahren gekoppelt sind und denen als solche andererseits entscheidende Bedeutung gerade im Umfeld einer zeithistorischen Bruchlinie wie der ersten Welt- und Industrieausstellung Mitte des 19. Jahrhunderts zukommt.

Unmittelbar auf die possenhafte Episode der stets wiederkehrenden Zigarre wird sich erweisen, dass es sich beim Brief des Erzählers um nichts anderes als den eigentlichen Bericht über die Weltausstellung an den Leser handelt, der seinerseits nicht ohne (pseudo-)poetologischen Vorsatz auskommt:

¹¹⁸ «Ich habe die Erwartung auf einen Schreibtisch, wenn einer der anderen Logiergäste auszieht. Man hat ihn mir gezeigt: zuhause würde man ihn Esstisch für zwölf Personen nennen.» («Reise til England. Andet Afsnit. Skildringer fra London og Industriudstillingen». (In: *Nord og Syd*, Syvende Bind [1851], S. 137–246, hier S. 139f. – Zitate fortan unter der Sigle ENGL sowie den Seitenzahlen im Text.)

Hvor skal jeg begynde, hvad skal jeg fortælle? Det er, som om jeg skulde pakke min Kuffert, men istendfor Linned- og Gangklæder laae Taarne, Huse, Floder, Dampvogne og flød i Uorden og skulde anbringes. Jeg vil aldeles prosaisk begynde med Begyndelsen ... prosaisk? Alting her er saa uformelig stort, jeg kan ikke engang sige, hvilken Dag jeg første Gang gik i Udstillingen, uden at møde det Usædvanlige ved høilys Dag: Det var Solformørkelsesdagen. Solformørkelsesdagen er mærkelig ved, at jeg paa den første Gang betraadte Udstillingen, og jeg er mærkelig ved, at Solformørkelsen ved min Intrædelse første Gang var formørket. ... nei – (ENGL, 139f.)

Wo soll ich anfangen, was soll ich erzählen? Es ist, als ob ich meinen Koffer packen sollte, aber anstelle von Ober- und Unterbekleidung in Ordnung Türme, Häuser, Flüsse und Dampfwagen herumliegen, die aufgehoben werden sollen. Ich will ganz und gar prosaisch beginnen mit dem Beginn ... prosaisch? Alles hier ist so unförmig gross, dass ich nicht einmal sagen kann, an welchem Tag ich das erste Mal in die Ausstellung ging, ohne dem Aussergewöhnlichen am helllichten Tag zu begegnen: Es war der Tag der Sonnenfinsternis. Merkwürdig am Tag der Sonnenfinsternis ist, dass ich zum ersten Mal die Ausstellung betrat, und mir ist sonderbar zumute, dass die Sonnenfinsternis bei meinem ersten Besuch verdunkelt war ... nein –

So schwer das Ausstellungsgelände zu überblicken war und so diffus die Sinneseindrücke in der Tat gewesen sein mögen, so sehr inszeniert sich der Erzähler hier als reichlich unzuverlässige Figur – aus mindestens zwei voneinander abhängigen Gründen: Wer die Weltausstellung am Tag der Sonnenfinsternis erstmals betritt, kann kaum ernsthaft von sich behaupten, nicht mehr genau zu wissen, wann das war. Ganz im Gegenteil ist die Sonnenfinsternis, die am 28. Juli 1851 einige Wochen nach der Eröffnung der *Great Exhibition* in weiten Teilen Europas sichtbar war, für die Zeit ungewöhnlich gut dokumentiert, was nicht zuletzt mit den rasanten medientechnischen Entwicklungen zu tun hat, für die bezeichnenderweise gerade die Weltausstellungen als Förderungs- und Vermarktungsplattform dienten.¹¹⁹ So gelang dem Königsberger Daguerreotypisten Johann Julius Friedrich Berkowski 1851 erstmals eine bis heute erhaltene Aufnahme einer Sonnenfinsternis.¹²⁰

Andererseits ist kaum davon auszugehen, dass einem, der sich so sehr für Phänomene der Vergrößerung, Verkleinerung bzw. die Beleuchtung von Objekten interessierte, jene technischen Apparaturen verborgen blieben, welche Dank optischer Medien die Modalitäten der eigenen Wahrnehmung so skalierten, dass wieder grösstmögliche Übersicht erlangt werden konnten. Solche Hilfe boten Mitte des 19. Jahrhunderts – auch, aber nicht nur für die *Great Exhibition* – z.B. kleine Kartonguckkästen, die sich im englischen Sprachraum unter verschiedenen Bezeichnungen wie *tunnel peepshow*, *cardboard tunnel*, *telescopic view* oder als Markenname wie *Spooner's* oder *Lane's View* erhalten haben. Weitverbreitet, weil vergleichsweise einfach in ihrer Herstellung und oft sogar als Spielzeug verkauft, stellten sie im Grunde nichts anderes als die Guckkästen der Vormoderne in Massenproduktion dar. Neben dem 1843 fertiggestellten Themsetunnel, der ersten Unterquerung eines Flusses überhaupt, bot

¹¹⁹ Im Zeitraum von 1847 bis 1850 gelang es William Bond und dessen Sohn George am Harvard-College-Observatorium erstmals, zuverlässige Fotografien von Sternen, Planeten und dem Mond aufzunehmen; jene Himmelskörper also, die gewöhnlich erst in Dunkelheit in Erscheinung treten und sich deshalb lange nicht mit den neuen technischen Möglichkeiten festhalten liessen. Die Londoner Weltausstellung, wo die Fotoplatten der Bonds ausgestellt war, trug viel dazu bei, das Interesse an deren astrofotografischen Aktivitäten zu wecken. (Vgl. Leon Golub und Jay M. Pasachoff. *The Solar Corona*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1997, S. 41f.)

¹²⁰ Ob Berkowskis Königsberger Daguerreotypie tatsächlich umgehend in den Hyde Park transportiert und dort ausgestellt wurde, wie es eine vielzitierte Erzählung will, lässt sich historisch kaum belegen, vgl. Ian Blatchford. «Symbolism and discovery: eclipses in the art». In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 374.2077 [2016], S. 1–26, hier insb. S. 15).

sich der *Crystal Palace* aufgrund seiner langgestreckten Architektur für solche *tunnel peep-shows* besonders gut an und verschaffte dem Betrachter einen dreidimensionalen Blick in das Innenleben der Welt- und Industrieausstellung (vgl. Anhang, Abb. 1–12). Während der Blick in der *tunnel peepshow* auf einen zentralen Punkt zusteuert, machten sich die *polyrama panoptiques* unterschiedliche Beleuchtungssituationen zunutze. In ihrem Aussehen den Guckkästen ähnlich, boten sie den Blick auf eine Bildplatte, die so beschaffen war, dass sich die Oberfläche veränderte, wenn sie von vorn bzw. von hinten beleuchtet wurde. Auch hier bot der *Crystal Palace* ein geradezu ideales Sujet: Im *polyrama panoptique* liess er sich in zwei unterschiedlichen Situationen abbilden: Einmal am Tag und einmal als hellerleuchtete Konstruktion in der Nacht.

Im Fall von London ist die Diegese des Reiseberichts also – um an den Anfang anzuschliessen – an einen Erzählmodus gekoppelt, der eine fremdartig-neue Welt heraufbeschwört, wenn sich das Tageslicht so legt, wie es die intertextuelle Referenz auf *Tausendundeine Nacht* suggeriert. Der Intertext ist hier semiotisch so angelegt, dass er auf ein Diskursfeld vorausweist, das den späteren Verlauf des Reiseberichts prägt, in dem ausführlich von Formen der Orientbegeisterung, wie sie die Weltausstellung auszeichnete, nachgedacht wird. Zugleich ist sich der Text trotz seiner fingierten Naivität den Konsequenzen bewusst, die sich mit der Dualität von hell/dunkel für die optische Wahrnehmung der Welt verbindet. Auf ganz ähnliche Weise ging Goldschmidt vor, als er unmittelbar auf die schmerzhafteste «Entdeckung» und Entschlüsselung des Titusbogens auf dem Forum folgt im Eintrag vom 13. Januar 1847 die Schilderung einer Art Werbeveranstaltung («den berühmte Propagandafest») des Jesuitenordens folgen lässt. Auch dort scheint es auf den ersten Blick um die Decodierung eines spezifisch codierten Zeichensystems – der menschlichen Sprache in ihren verschiedenen Idiomen – zu gehen:

En Jesuit, Lærer i Astronomien ved *Collegio Romano*, til hvem jeg har adresseret, skaffede mig en Billet, som er vanskelig at erholde, fordi Kirken er saa lille. Jeg forstod naturligvis ikke mange af de 51 Sprog, hvori der taltes; ikke engang det Svenske forstod jeg, men en tilstedeværende Svensk forstod det heller ikke. Det kommer, som en av de unge Geistlige sagde, af, at der er Mangel paa Svenske, som gaae over til Katholicismen. Derimod interesserede selve Skuespillet mig. Allerede Göthe har gjort den Bemærkning, at Publikum leer ved mange af de barbariske Lyd, og at det ofte gaaer saaledes i Katholicismen[.] (ROM 55)

Ein Jesuit, Lehrer der Astronomie am *Collegio Romano*, an den ich mich gerichtet habe, verschaffte mir ein Billett, das schwierig zu bekommen ist, weil die Kirche so klein ist. Ich verstand natürlich nicht viele der 51 Sprachen, in denen gesprochen wurde; nicht einmal das Schwedische verstand ich, aber ein anwesender Schwede verstand ebenso wenig. Das kommt davon, wie mir einer der jungen Geistlichen sagte, dass Mangel an Schweden besteht, die zum Katholizismus übertreten. Das Schauspiel hingegen interessiert mich. Schon Goethe hat die Bemerkung gemacht, dass das Publikum bei vielen barbarischen Geräuschen lacht und dass es sich beim Katholizismus genauso verhält.

3.2 Rom: Mediengeschichte der Guckkastenbühne

Beachtenswert an dieser «Bemerkung» Goethes ist zunächst der mit dem Zitat einhergehende Import eines Theatralitätskonzepts, dessen historischer Bezugsrahmen das jeweils um Epiphania stattfindende «Sprachen-» oder «Propagandafest» des *Collegio Urbano de Propaganda*

Fide ist.¹²¹ Diese noch heute (wenn auch unter anderem Namen) als päpstliche Universität fungierende Lehranstalt – die ursprüngliche Bezeichnung deutet es bereits an – ist eng mit der *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* verknüpft (auch sie wurde inzwischen umbenannt und heisst heute schlicht *Congregatio pro Gentium Evangelizatione*). Die Gründung dieser ersten weltweit agierenden Propagandaagentur geht auf Papst Gregor XV. zurück und fällt in das Jahr 1622. Der Umstand, dass dasselbe Oberhaupt der Katholischen Kirche in demselben Jahr den Gründer des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola, heiliggesprochen hatte, ist in den Berliner Vorlesungen über *Optische Medien* schon Friedrich Kittler aufgefallen,¹²² und spielt – wie sich zeigen wird – auch in Zusammenhang mit M.A. Goldschmidts Reiseliteratur eine Rolle. Die *Sacra Congregatio* jedenfalls setzte sich als direkte Folge der Reformation und des Dreissigjährigen Kriegs zum Ziel, die Einflussosphäre des Protestantismus zu limitieren und etablierte dazu insbesondere in den «neuen» Teilen der Welt ein engmaschiges Missionsnetzwerk. Dem *Collegio* wiederum fiel die Aufgabe zu, die Ausbildung der dafür notwendigen Missionare sicherzustellen.¹²³

Wie polyglott die Kollegiaten aus allen Erdteilen waren, stellten sie alljährlich unter Beweis, indem sie eigene literarische Arbeiten in den unterschiedlichsten Sprachen vortrugen. Die Feierlichkeiten zum Dreikönigsfest zogen bald nicht mehr nur hohe kirchliche Würdenträger an, sondern entwickelten sich bereits Ende des 18. Jahrhunderts zu einem regelrechten Touristenmagnet.¹²⁴ Diesem Umstand wird Goldschmidts Reisebericht insofern gerecht, als er mit Goethe einen geradezu prototypischen Besucher Roms zu Wort kommen lässt. Aus medientechnischer bzw. medienhistorischer Perspektive ungleich signifikanter ist allerdings der Rahmen, innerhalb dessen sich die Erfahrung vom Propagandafest abspielt. Derjenige nämlich, der Goldschmidts Erzähler-Ich den Besuch im *Palazzo di Propaganda Fide* überhaupt erst ermöglicht, indem er ihm eine der Mitte des 19. Jahrhunderts notwendig gewordenen Eintrittskarten verschafft, ist nicht von ungefähr Jesuit und Astronom in Doppelfunktion und kennt sich also von Berufs wegen bestens sowohl mit christlicher Propaganda als auch

121 Goethe hält in der *Italienischen Reise* (13. Januar 1787) fest: «Nun von einem Schauspiel anderer Art! Am Dreikönigstage, am Feste des Heils, das den Heiden verkündigt worden, waren wir in der Propaganda. Dort ward in Gegenwart dreier Kardinäle und eines großen Auditorii erst eine Rede gehalten: an welchem Orte Maria die drei Magos empfangen? im Stalle? oder wo sonst? dann nach verlesnen einigen lateinischen Gedichten ähnliches Gegenstandes traten bei dreißig Seminaristen nach und nach auf und lasen kleine Gedichte, jeder in seiner Landessprache: Malabarisch, Epirotisch, Türkisch, Moldauisch, Elenisch, Persisch, Kolchisch, Hebräisch, Arabisch, Syrisch, Kophtisch, Sarazenisch, Armenisch, Hibernisch, Madagaskarisch, Isländisch, Boisch, Ägyptisch, Griechisch, Isaurisch, Äthiopisch usw. und mehrere, die ich nicht verstehen konnte. Die Gedichtchen schienen meist, im Nationalsilbenmaße verfaßt, mit der Nationaldeklamation vorgetragen zu werden; denn es kamen barbarische Rhythmen und Töne hervor. Das Griechische klang, wie ein Stern in der Nacht erscheint. Das Auditorium lachte unbändig über die fremden Stimmen, und so ward auch diese Vorstellung zur Farce.» (Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke*. Hg. von Friedmar Apel et al., hier Bd. 15.1: *Italienische Reise*. Hg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M.: DKV 1993, S. 170f.).

122 Vgl. Friedrich Kittler. *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. 2. Aufl. Berlin: Merve 2011, S. 90.

123 Es ist ein bemerkenswerter Umstand, dass kaum neuere und v.a. unabhängige Literatur sowohl zur *Congregatio* als auch zum *Collegio Urbano* verfügbar ist. Deshalb sei hier auf das Standardwerk verwiesen: *Sacrae Congregationis de Propaganda Fide memoria rerum. 350 anni a servizio delle missioni* [usf.]. Hg. von Josef Metzler. Rom etc.: Herder 1971–1976, vgl. insb. Bd. 1, S. 79ff. und 465ff.

124 Vgl. Maria Stuißer. *Zwischen Rom und dem Erdkreis. Die gelehrte Korrespondenz des Kardinals Stefano Borgia (1731–1804)*. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 155ff.

mit jenen himmlischen Lichtkörpern aus, die für jede Art von optischen Medien lange Zeit essentiell waren.

In Anbetracht der offensichtlichen Ähnlichkeit zwischen dem Sprachenfest der Propaganda und dem Theater als Institution – hier wie dort gibt es Darsteller und Zuschauer mit je spezifisch zugeteilten Räumen, Eintrittsmodalitäten usw. – mag es zwar einleuchten, dass Goldschmidts Reise-Ich auf Goethe als Referenz eines Theatralitätskonzepts rekurriert. Gerade aus medientechnischer Perspektive griffe eine solche Analogiebildung allerdings zu kurz, auch wenn mit Goethe eine politische Dimension von Theater als Instrument der Massenbeeinflussung bereits vage umrissen ist. In deren Funktionsweise wesentlich konkreter und – kaum überraschend – politisch pointierter geht Kittler in den *Berliner Vorlesungen* vor, indem er eine direkte medienhistorische Entwicklungslinie zwischen den Baumeistern und Malern der Renaissance, den Jesuiten und ihren jeweiligen technischen Entwicklungen bzw. Weiterentwicklungen zieht. So gehe Filippo Brunelleschis ›Entdeckung‹ der Linearperspektive in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert einerseits auf das Konto eines jener «Künstler-Ingenieure», die sich nicht nur auf dem Gebiet der Malerei und Architektur auskannten, sondern als Festungstechniker auch mit ballistischen Überlegungen vertraut waren.¹²⁵ Andererseits sei die revolutionär neue «Weltsicht namens Linearperspektive» untrennbar mit der Entwicklung technischer Apparate verwoben – allen voran der *camera obscura*, die trigonometrische Rechenoperationen übernommen habe, wie sie im Europa der Renaissance noch unlösbar waren.¹²⁶ Das *eigentliche* Verdienst Brunelleschis bestehe indes darin, mit seiner linearperspektivischen Malerei den praktischen Nutzen solcher Lochkameras aufgezeigt zu haben, noch bevor diese von Leonardo da Vinci um 1500 bzw. von Giambattista della Porta um 1560 erstmals systematisch beschrieben worden seien.¹²⁷ Zugleich habe Brunelleschi damit dem *Bild* zu einer Funktion verholfen, die sich im späteren Kampf der katholische Kirche gegen den Protestantismus als wirkungsvolle Waffe erweisen sollte, als der Buchdruck die für die Reformation vitale «Zerlegung der Bibel in druckbare [d.h. «ohne jede kirchliche Bevormundung» lesbare] Buchstaben»¹²⁸ ermöglichte und Rom in dessen Folge ein technisches Defizit entstand war.¹²⁹

Bevor es jedoch so weit kommen konnte, stellten sich der *camera obscura* mit der Übertragung und Speicherbarkeit der Bilder zwei fundamentale Probleme in den Weg, wobei das letztere noch einfacher zu lösen war. Unter Rekurs auf den japanischen Kunsthistoriker Shigeru Tsuji hat Kittler bereits Brunelleschi attestiert, in seiner bahnbrechenden, weil linearperspektivischen (heute verlorenen) Darstellung des Florentiner Doms letztlich nichts anderes getan zu haben, als die Projektion einer *camera obscura* nachzuzeichnen, was mit Hilfe von

125 Vgl. Kittler. *Optische Medien*, S. 59ff.

126 Ibid., S. 57 bzw. 62.

127 Ibid., S. 59.

128 Ibid., S. 64.

129 Kittler argumentiert psychoanalytisch: «Lacan geht [im Seminar über die *Übertragung*] (wie Hegel) von der Hypothese aus, daß die älteste Form von Kunst und/oder Kult die Architektur gewesen ist. Im Unterschied zu Hegel macht er aber klar, daß im Zentrum dieser Architektur – also im Inneren von Pyramiden oder Tempeln – kein Gott haust, sondern eine Leiche. Die Leiche braucht Platz, also ausgesparten Raum, also [...] ein Loch. [...] Nun zeigt aber jede ägyptische Pyramide – und das ist der springende Punkt an Lacans Argument – wie aufwendig die Bereitstellung oder Offenhaltung solcher Löcher ausfallen kann. Millionen von Steinen dienen nur dazu, einen Nichtort zu umhüllen. Demgemäß begreift Lacan die Erfindung der Linearperspektive als einen Akt der schlichten, einfachen ›Ökonomie‹.» (Ibid., S. 66).

Rasterpapier später noch einfacher geworden sei. Druckverfahren wie Holzschnitt oder Kupferstich hätten es zwar ermöglicht, auf solche Weise entstandene Bilder grundsätzlich beliebig zu vervielfältigen.¹³⁰ Gleichwohl konnte immer nur festgehalten werden, was real existierte und was der Sonnenstand jeweils zuliess.

Diese Probleme lösten sich mit der *laterna magica* auf einen Schlag. Damit konnten Mitte des 17. Jahrhunderts dank künstlichen Lichtquellen in Form von Kerzen oder Öllampen gezeichneten Vorlagen und Linsen «Dinge [vorgespiegelt werden], die nicht nur zufällig nicht anwesend waren, sondern die wie etwa Gespenster nie und nimmer anwesend sein konnten[.]»¹³¹ Bezeichnenderweise – und hier schliessen sich gleich mehrere Kreise – war es gerade dieser Aspekt des Magischen, der «die Laterna magica ausgerechnet für Jesuiten so attraktiv gemacht hat.»¹³² Der Grund dafür sei, so Kittler weiter, im medientechnischen Zugzwang begründet, mit dem sich die Katholische Kirche gegenüber dem Protestantismus konfrontiert sah. Während die lutherische Theologie das Schriftprinzip propagierte, erlaubten die Zauberalaternen der Propaganda ein «Illusionstheater», in dem es darum ging, «alles früher einmal Gelesene nun so lange und so intensiv zu vergegenwärtigen, bis es aufhörte, Buchstabe oder Text zu sein, und stattdessen anfang, die fünf Sinne selbst zu überwältigen.»¹³³ Angesichts der Tatsache, dass der Gebrauch von *laternae magicae* einer technischen Erweiterung der Exerziten des Ordensgründers Ignatius von Loyola entspreche, erstaunt es kaum, dass Kittler neben dem Prämonstratenser Johann Zahn die beiden Jesuiten Athanasius Kircher und Kaspar Schrott an vorderster Front sieht, wenn es mit der Projektion von Darstellungen etwa der Hölle oder der Leiden Christi massenwirksam darum ging, die geradezu körperliche Abwendung von Schrift mit modernster Technik zu inszenieren.¹³⁴

Vor diesem historischen Hintergrund ist es für Kittler nur noch ein kleiner (und auch an dieser Stelle vorerst letzter) Schritt zu zwei elementaren Institutionen der Jesuiten: ihren Kirchen und ihrem Theater, die eine gemeinsame linearperspektivische Vergangenheit verbindet, denn:

Es ging [den Jesuiten] nämlich darum, die malerische Linearperspektive – streng nach Lacan – wieder in die Architektur rückzuprojizieren. Was den Zuschauern und Benutzern im dreidimensionalen Raum erschien, sollte denselben Prinzipien gehorchen, die Brunelleschi und Alberti im Zweidimensionalen des Tafelbildes aufgestellt hatten. Und weil für die Glaubenspropaganda das Theater eine Kirche war ganz wie umgekehrt die Kirche ein Theater, ergriff diese Perspektivierung auch den Sakralbau.»¹³⁵

130 Vgl. *ibid.*, S. 67ff.

131 *Ibid.*, S. 86.

132 *Ibid.*, S. 89.

133 *Ibid.*, S. 92 bzw. 93. – Es spricht für das Medienbewusstsein der gegenreformatorischen Propaganda, dass man die technische Asymmetrie gegenüber dem Protestantismus nicht nur durch Innovationen auszugleichen suchte, sondern auch den Buchdruck in das eigene Mediendispositiv implementierte (vgl. Willi Henkel. *Die Druckerei der Propaganda Fide*. München etc.: Schöningh 1977 [Communicatio Socialis. Zeitschrift für Publizistik in Kirche und Welt, Beiheft 5]). Auch in dieser Hinsicht scheint den Jesuiten eine gewisse Vorreiterrolle zuzukommen, indem Buchdruck und Buchmarkt gezielt zur Information über die eigene Missionstätigkeit (etwa in Amerika) gesteuert wurden (vgl. z.B. Galaxis Borja Gonzáles. *Jesuitische Berichterstattung über die Neue Welt. Zur Veröffentlichungs-, Verbreitungs- und Rezeptionsgeschichte jesuitischer Americana auf dem deutschen Buchmarkt im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 69–84 und 167–196).

134 Vgl. Kittler. *Optische Medien*, S. 85ff.

135 *Ibid.*, S. 98.

Wenn es bei beiden letztlich darum ging, die Differenz zwischen dem Gebäude und dessen Ausstattung zugunsten einer möglichst perfekten Illusion zu minimieren, hätten die Jesuiten wenigstens im Fall des Kirchenraums den entscheidenden Vorteil gehabt, sich auf hauseigene Theoretiker berufen zu können: 1693 legte der Jesuitenpater Andrea Pozzo eine vielbeachtete Schrift mit dem Titel *De perspectivae pictorum et architectorum* vor, die es ermöglichte, das Prinzip der Linearperspektive auf die gekrümmten Flächen der Barockarchitektur zu übertragen.¹³⁶ Als Praktiker stellte Pozzo das Potential der Trompe-l'œil-Malerei gleich selbst unter Beweis, wie z.B. die Wiener Jesuitenkirche eindrücklich zeigt: Nicht nur wirkt der Innenraum dank perspektivisch gemalter Kuppel pompöser, als es die Architektur tatsächlich ist, ermöglicht ausserdem ein Deckengemälde aus Himmel und Heiligenfiguren ein scheinbares Zusammengehen zwischen dem Himmelreich und den Kirchenbesuchern. Mit dem Wissen über Blicksteuerung und Perspektiven war eine Neuorganisation der Theaterbühne zwar ein naheliegender, dafür umso tiefgreifender Schritt, der es den Jesuiten erlaubte, mit der Tradition der Freilichtbühnen, wie sie in der Antike und noch für das Mysterienspiel des Mittelalters gebräuchlich waren, nur zu brechen, um wirksamere Inszenierungspraktiken zu etablieren. Ähnlich wie Athanasius Kirchers *laterna magica*-Vorläufer sieht Kittler die Entwicklung auch des Jesuitentheaters im Dienst der Exerzitien nach dem Vorbild des Ordensgründers Ignatius, die in Zeiten des Kampfes gegen *sola scriptura* für ein Laienpublikum aber ebenso zeitökonomisch wie effektiv zu sein hatten.¹³⁷ Auch was die Bühne betrifft, brauchten die Jesuiten also nicht lange nach geeigneten theoretischen Impulsen zu suchen – im Gegenteil: Es reichte, die Funktionsweise der Zauberlaternen, wie sie sich in Form der Guckkästen (einem Quasi-Vorläufer des Kinematographen) des fahrenden Volkes bewahrt hatten, auf einen geschlossenen Theaterraum zu übertragen, wodurch die Guckkastenbühne der Jesuiten und «die mit ihr verwandte italienische Opernbühne entstand.»¹³⁸ Dank perspektivisch gemalter Bühnenbilder liess sich die Illusion eines Theaterschauplatzes theoretisch zwar ins Unendliche steigern, wollte die Propaganda aber dann aktiv werden, wenn das Volk seine tägliche Arbeit beendet hatte – also abends – waren künstliche Lichtquellen nötig, deren Brenndauer die Aufführung anfangs noch stark limitierten.¹³⁹ Mit dem Einzug von Kohlebogenlampen und Gaslicht in die europäischen Theater ergaben sich nicht nur neue Möglichkeiten, die Bühne auszuleuchten: Vielmehr habe sich plötzlich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum gestellt. So hätte erst Wagner in Bayreuth mit der Tradition des vom Kronleuchter erhellten Zuschauerraums gebrochen – mit dem Effekt, dass einerseits die Libretti neu vor der Aufführung zu studieren waren. Andererseits fand nicht nur die althergebrachte Tradition des Sehen-und-Gesehen-Werdens ein Ende, sondern auch die Kontrolle darüber, was die Zuschauer während der Aufführung tatsächlich taten. Noch beim Bau der Pariser Opéra Garnier sei auf die Verdunklung des Zuschauerraums auch deshalb bewusst verzichtet worden, weil man sich um die Interaktionsfähigkeit der Spieler mit dem Publikum gefürchtet habe.¹⁴⁰

136 Ibid., S. 102.

137 Ibid., S. 103.

138 Ibid., S. 97 bzw. 103.

139 Ibid., S. 106.

140 Ibid., S. 218ff.

4. Techniken der Darstellung: Kartographie

4.1 Kartographisches Schreiben

Im vorausgegangenen Kapitel habe ich die These vertreten, dass Goldschmidt in seinem Londoner Reisebericht einen Erzähler installiert, der die *Great Exhibition* so wahrnimmt, wie es eine Reihe technischer Medieninnovationen Mitte des 19. Jahrhunderts nahelegt. Wenn dieser Erzähler nun in jenem Brief, dem die einleitende Schreibszene gilt, seinen ersten Besuch auf dem vermeintlich so schwer überschaubaren Ausstellungsgelände ausgerechnet *in terms of theater* darstellt, spricht er – medienhistorisch betrachtet – auf nichts anderes als das ältere Geschwister dieser neuen optischen Medien an: Genau wie sie hat auch das Theater mit all seinen Haupt- und Nebenschauplätzen seinen Ursprung im perspektivischen Sehen der Renaissance und trug wesentlich zur Steuerung von Blicken, Blickrichtungen und dem Verhältnis von Betrachtern und Betrachteten bei:

Alting er her saa stort, at man ikke engang kan kjøre en Tour, som Alverden kjører, uden at Kjørselen bliver en Mærkværdighed. [...] Dette er, frygter jeg rigtignok, noget overdrevet; men man maa somme-tider bruge en Overdrivelse for at frembringe et Indtryk, som selve Sandheden ikke er istand til. Sandheden er, at Scenen var en dansk Miil lang, en uoverskuelig Mængde af Kjoretøier rullede imellem og imod hinanden, saa tæt som Parterret paa en udsolgt Theateraften. (ENGL, 140f.)

Alles hier ist so gross, dass man nicht einmal eine Spazierfahrt machen kann, wie sie jedermann macht, ohne dass diese Fahrt gleich zur Merkwürdigkeit verkäme. Das ist wohl, fürchte ich, etwas übertrieben, aber gelegentlich braucht es eine Übertreibung, um einen Eindruck davon zu vermitteln, wozu die Wahrheit allein nicht imstande ist. Die Wahrheit ist, dass die Bühne eine dänische Meile [= 7,5 km; JH] lang war und eine unüberschaubare Menge von Fahrzeugen kreuz und quer fuhr, so nah beieinander wie auf dem Parterre an einem ausverkauften Theaterabend.

Indes sollte die Suche nach geeigneten Referenzgrößen in der Folge nicht immer gleich leicht fallen: Im Sommer 1865 unternimmt Goldschmidt eine Reise durch Nordjütland, einem jener verbliebenen Teile Dänemarks, das im Deutsch-Dänischen Krieg ein Jahr zuvor die Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg an Österreich und Preussen verloren hatte. Auf den ersten Blick scheint es beinahe so, als ob mit diesen herben territorialen Verlusten gleichsam das Gespür für die erzählte Topographie ins Wanken geraten ist, wenn Goldschmidt in einer Tagebuchnotiz vom 8. August über einen kurzen Aufenthalt in Skagen festhält: «Skal jeg dømme efter, hvad der kan opfattes i Løbet af 1½ Dag, saa er Egnens Karakter Usikkerhed, Ordet brugt i videste Forstand.»¹⁴¹ Wenig später, Goldschmidt hat

141 «Danach zu beurteilen, was ich in anderthalb Tagen zu fassen bekommen habe, ist der Charakter der Landschaft Unsicherheit im weitesten Sinne des Wortes.» – M.A. Goldschmidt. «Dagbog fra en Rejse i Vendsyssel og Thy». In: *M. Goldschmidt i Folkeudgave. Udvalget og Tekstrevisjonen ved Raadhusbibliothekar Julius Salomon*. 8 Bde. Kopenhagen: Gyldendal 1908–1910, hier Bd. IV, S. 364. (Belegstellen aus dieser Angabe werden fortan unter der Sigle FU und den entsprechenden Band- und Seitenzahlen im Fließtext zitiert.) – Den Hinweis auf Goldschmidts Reisenotizen aus Nordjütland verdanke ich Wolfgang Behschnitt (vgl. «Liminale und andere Räume. Grenzüme bei M.A. Goldschmidt und Annette von Droste-Hülshoff». In: *Grenzüme der Schrift*. Hg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld: transcript 2008 [Literatur und Liminalität, 2], S. 77–94).

inzwischen die äusserste Nordspitze Jütlands erreicht, wo Nord- und Ostsee sichtbar ineinanderfließen, wird dieser diffuse Eindruck von einem «Bild höchster Rationalität»¹⁴² überblendet:

Det er det eneste Sted, hvor jeg har været, der ser ud som paa Kortet. Ellers er ethvert Sted for stort til at aftegnes i fulstændig Nøjagtighed, har en Højde eller en Farve, som Kortet ikke kan angive; men her er det en hvid Flade mellem to Bølgestriber, og Fladen trækker seg efterhaanden sammen, saa at man kan sætte den ene Fod i Kategattet, den anden i Versterhavet, Landets Spidse bliver ikke større en paa Kortet. (FU, IV, 368)

Dies ist der einzige Ort, an dem ich je gewesen bin, der aussieht wie auf einer Karte. Von ihm abgesehen ist jeder Ort zu gross, um mit absoluter Genauigkeit abgebildet zu werden, oder hat eine Höhe oder Farbe, welche die Karte nicht widerzugeben vermag. Aber hier gibt es eine weisse Fläche zwischen zwei Wellenstreifen und die Fläche wird immer kleiner, so dass man den einen Fuss in den Kategatt, den anderen in die Nordsee tauchen kann. Die Landspitze aber wird nicht grösser als auf der Karte.

Gleichzeitig macht die Passage aber gerade am vermeintlich unmissverständlichen Kartenbild deutlich, dass die Landschaftserfahrung ganz so rational wohl doch nicht zu haben ist: So genau das Terrain dem kartographischen Abbild auch entsprechen mag, so gross bleibt der Reiz seiner körperlichen Erfahrbarkeit. Der Grund dafür scheint ausgerechnet in der spezifischen Relation zwischen Raum und Kartographie zu liegen: Einerseits kollidieren die vielfältigen semiotischen Codierungsmechanismen der Karte mit dem auratischen Gehalt von Landschaftserfahrung.¹⁴³ Die Landkarte vermag zwar geographische Koordinaten wiederzugeben, deren Charakteristik aber erst durch *Handlung* greifbar wird, etwa wenn der Reisende – ob konkret oder fiktiv – mit beiden Beinen in zwei unterschiedlichen Meeresteilen steht. Aber auch dann bleibt die Landschaftserfahrung flüchtig und ist – ähnlich wie eine Theateraufführung – von Faktoren abhängig, die in ihren jeweiligen Konstellationen nicht wiederhol- und kaum beeinflussbar sind: Wetter, Tages- und Jahreszeit, die Anwesenheit von Lokalbevölkerung oder Touristen etc.

Andererseits vermag das «semiotische Regime» der Kartographie allein nicht die «Territorialität» des Raums zu determinieren. Jörg Dünne spricht in diesem Zusammenhang und unter Rückgriff auf Deleuze und Guattari von der «doppelten Artikulation» von Raumkonstitution.¹⁴⁴ Damit ist – mit Blick auf die Frühe Neuzeit – ein Modus gemeint, anhand dessen

142 Behschnitt. *Liminale und andere Räume*, S. 77. – Behschnitts Verdienst besteht *auch* darin, zu zeigen, dass Goldschmidts Suche nach einem Referenzpunkt topographischer Erzählung bzw. die Gegenüberstellung von diffusem Sinneseindruck und akkuratem Kartenbild keineswegs zufällige, sondern wohlkalkulierte, ihrem Gegenstand adäquate narrative Strategie ist, galt doch gerade Jütland lange als *der* fluide «Schwellenraum» par excellence mit deutschen ebenso wie dänischen Einflüssen, der erst durch die Neuordnung Europas im 19. Jahrhundert mit der Etablierung staatsrechtlich verbindlicher Grenzziehungen langsam «homogenisiert» wurde (vgl. S. 82).

143 Die Nähe zu Walter Benjamin ist durchaus intendiert: Im *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beantwortet Benjamin die Frage nach dem Charakter von «Aura» mit einer vielzitierten Minimaldefinition: «Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.» (Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, hier Bd. I.1, S. 440). Projiziert auf das Landschaftsbild, verdeutlicht Benjamins Vorstellung von «Aura» nicht nur die Differenz zwischen der Momenthaftigkeit ihrer Erfahrung und medientechnischen Möglichkeiten ihrer Fixierung (wie Fotografie oder Kartografie), sondern rückt sie auch in die Nähe von Kult und Performanz.

144 Jörg Dünne. *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink 2011, hier insb. S. 19.

sich Welt auf *doppelte* Weise konstituiert: als deren «pragmatisch-politische Entstehung» und als «semiotisch-dispositive Konstitution von weltumspannenden Räumen».¹⁴⁵ Die zuvor skizzierte Bruchlinie in der Zeitgeschichte Jütlands, deren Zeitzeuge Goldschmidt ist, legt es nahe, diese Vorstellung auf dessen Reflexion über Skagen zu übertragen, wobei sich zeigt, wie eng verwoben Operationalität und Repräsentation sind. Auch wenn sich Topographien Mitte des 19. Jahrhunderts bereits auf hohem technischem Niveau kartographisch abbilden lassen,¹⁴⁶ bleibt der Vorbehalt gegenüber dem Kartenbild wohl nicht nur deshalb bestehen, weil es die auratischen Anteile der Landschaftserfahrung unberücksichtigt lässt. Vielmehr trägt im «Nachkriegsjahr» 1865 die faktische Instabilität territorialer, politischer und ökonomischer Konstituenten von Raum ein ihres zur Skepsis des Erzählers bei. Dass das Kartenbild im Text dennoch als produktive Referenzgröße fungieren kann, scheint denn auch nicht in der Unzulänglichkeit zeitgenössischer Kartographie, sondern in einem der Karte inhärenten «semiotischen Überschuss» begründet zu sein. Dieser ist, so Kramer, «in der Tatsache angelegt, dass die Karte nicht nur ein Werkzeug darstellt, das hilft, Handlungen in der Welt auszuführen, sondern auch ein – noch dazu besonders komplexes – Medium [...]».¹⁴⁷

Damit sind grob die Eckpunkte des theoretischen Felds abgesteckt, innerhalb dessen sich im Folgenden der Versuch abspielen soll, anhand einer Reihe von Thesen, die sich aus den vorangegangenen Einzelbeobachtungen ableiten lassen, eine globalere Sicht auf Goldschmidts Reiseliteratur zu gewinnen. Zunächst wird aber die Frage zu beantworten sein, inwiefern sich Kramers Vorstellung, wonach solchermassen «symbolisierte Welten [...] Möglichkeitshorizonte für unterschiedliche Formen des Handelns entwerfen»,¹⁴⁸ auf die infrage kommenden Texte übertragen lässt. Die «matrizielle Funktion» des Metamediums «Karte» – sie «kann selbst zur Operations- oder Imaginationmatrix für andere mediale Operationen, allen voran für Schreibprozesse werden»¹⁴⁹ – scheint insofern *dafür* zu plädieren, als sie ein Modell anbietet, um die spezifische Relation der beiden einleitenden Beispielpassagen festzulegen. Demnach mögen sich die Reiseberichte von Jütland und der *great exhibition* zwar hinsichtlich ihrer Metaphernfelder unterscheiden, bezogen auf ihre jeweiligen Erzählstrategien indes scheinen sie wesensgleich aufgrund der spezifischen Medialität ihrer Referenzpunkte, spielt doch auch die Londoner Passage mit dem Theater explizit auf einen Komplex an, der unterschiedliche mediale Erscheinungsformen vielfältig und auf historisch variable Weise bündelt und – analog zu kartographischen Praktiken – an spezifische Raumvorstellungen koppelt.¹⁵⁰ Wenn nun aber beide Passagen auf ihre Weise metamedial agieren, liegt

145 Ibid., S. 24.

146 Von der Jütischen Halbinsel mit der nach Nordosten geneigten Landspitze bei Skagen finden sich bereits aus dem 16. Jahrhundert vergleichsweise «realistische» kartographische Abbildungen, etwa den *Natiuus Sueciae adiacentiumque regnorum typus* des Adrian Veen (1517–1646), vgl. Ulla Ehrensverd. *The History of the Nordic Map. From Myths to Reality*. Helsinki: John Nurminen Foundation 2006.

147 Jörg Dünne. *Die kartographische Imagination*, S. 44.

148 Ibid.

149 Ibid.

150 In diesem Kontext bietet sich ein Theatralitätsbegriff an, den Kirsten Kramer und Jörg Dünne «als komplexes mediales Dispositiv» umschreiben, als «ein relationales Gefüge, das nur durch die Interferenz von Körperpraktiken und technisch-materiell gestützten Inszenierungs-, Interaktions- und Wahrnehmungsformen beschreibbar ist.» («Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit». In: *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Hg. von Kirsten Kramer et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 15–32, hier S. 17).

der Schluss nahe, dass es sich dabei letztlich nur um zwei unterschiedliche Modi ein und derselben Erzählstrategie handelt, die sich gerade in Bezug auf die Rolle von Körperlichkeit auf variable Weise an einem Theatermodell orientiert.

4.2 Projektionsfläche Schweiz

Wenn sich die Verbindung zwischen der gegenreformatorischen Propaganda und den Jesuiten bei Kittler fast ausschliesslich über die medientechnische Überlegenheit Letzterer ergibt, lässt sich der Nexus, was Skandinavien betrifft, auch ereignishistorisch festmachen. So fällt bezeichnenderweise gerade in die Regentschaft des Renaissancekönigs Christian IV., der sich als erbitterter Gegner Schwedens aktiv am Dreissigjährigen Krieg beteiligte, die Auseinandersetzung zwischen Melanchthonianern und der Lutherischen Orthodoxie, woraus letztere, die ja bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit eine wichtige Rolle gespielt hatte, v.a. aus machtpolitischen Gründen 1614 siegreich hervorging.¹⁵¹ Noch bevor aber diese Flügelskämpfe zwischen Philipisten und Orthodoxen entschieden waren, hatte sich auch in Dänemark spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Widerstand gegen die Reformation formiert.¹⁵² In der Absicht, damit Zöglinge aus der politischen und bisweilen sogar der kirchlichen Elite Skandinaviens anzuziehen, gründeten die Jesuiten eine Reihe von Lehranstalten im Ostseeraum. Nicht zuletzt aufgrund der hohen Ausbildungsqualität schien die Strategie anfänglich zwar aufzugehen, rief bald aber dennoch die Verwaltung auf den Plan, die gegenreformatorische Indoktrination befürchtete. Seit 1604 mussten bei Jesuiten ausgebildete Studenten zwischenzeitlich eine Prüfung ihrer wahrhaft evangelischen Gesinnung über sich ergehen lassen, bevor sie sich an der Kopenhagener Universität immatrikulieren konnten. Noch im gleichen Jahr wurden entsprechende Kandidaten vom Schul- und Pfarrdienst ausgeschlossen – mit dem leichtnachvollziehbaren Effekt, dass die Jesuitenkollegien ihre Bedeutung für Skandinavien rasch einbüssten.¹⁵³

Zwei Jahre später erfolgte ein weiterer Versuch, Dänemark in den Schoss der katholischen Kirche zurückzuführen, der sich an der Person des Norwegers Laurentius Nicolai kondensierte. Seit 1565 Mitglied der *Societas Iesu*, arbeitete Laurentius seit 1570 in Schweden im Dienst der Gegenreformation. 1604 publizierte er mit *Confessio Christiana* eine Verteidigungsschrift des Katholizismus, an dessen Schluss er sich mit der Aufforderung zur Konversion an die dänische Obrigkeit wandte. Indes war auch Laurentius Nicolai wenig Erfolg beschieden: Christian IV. verwies ihn kurzerhand des Reiches. Darauf folgte 1613 ein Dekret, dass es Katholiken u.a. verbot, sich im dänischen Reich anzusiedeln.¹⁵⁴ Nach der Gründung der *Sacra congregatio de propaganda fide* bestanden zwar Pläne einer Mission in Skandinavien, die aber bald wieder aufgegeben wurden. Dasselbe galt 1623 für einen erneuten jesuitischen Missionsversuch.¹⁵⁵ Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verliefen die politischen

151 Thorkild Lyby und Ole Peter Grell. «The institutionalisation of Lutheranism in Denmark and Norway». In: *The Scandinavian Reformation from evangelical movement to institutionalisation of reform*. Hg. von Ole Peter Grell. Cambridge etc: Cambridge University Press 1995, S. 114–178, hier S. 128

152 Ibid., S. 133.

153 Ibid., S. 134.

154 Ibid., S. 134f.

155 Ibid., S. 135.

Entwicklungen für Katholiken, Calvinisten und Juden in etwa deckungsgleich: Erst das Grundgesetz (*grundlov*) vom 5. Juni 1849 brachte volle Religionsfreiheit.

Entsprechend gehen Goldschmidts eigene Erfahrungen mit dem Jesuitenorden wohl weniger auf seine Jugend und frühen Erwachsenenjahre in Dänemark zurück, sondern auf die Zeit als junger politischer Korrespondent und Herausgeber von *Nord og Syd*. Dort veröffentlicht er in der ersten Ausgabe des Revolutionsjahres 1848, dessen Folge das dänische *grundlov* (Grundgesetz) war, eine Art Hybrid aus politischem Kommentar und Reisebericht über die Schweiz, die sich nach dem Sonderbundskrieg von 1847 in einem Zustand der Instabilität befand, der sich erst mit der Bundesverfassung vom 12. September des darauffolgenden Jahres allmählich legte.¹⁵⁶ Goldschmidt mag die Auseinandersetzung zwischen katholisch-konservativen und liberalen, mehrheitlich protestantischen Schweizer Ständen nicht nur als interessierter Zeitgenosse, sondern aus einer gewissen eigenen Betroffenheit mitverfolgt haben. Noch 1848 war er aufgrund seiner jüdischen Herkunft den meisten seiner dänischen Mitbürger nicht vollständig gleichgestellt. Darüber hinaus sollte ihm das Modell des föderalistischen Schweizer Bundesstaates später im Kontext eines territorial unter Druck geratenen dänischen Reiches als Vorbild für seine Haltung gegenüber Schleswig und Holstein dienen.

Nun ist der Konnex zwischen Goldschmidt und dem Jesuitenorden einmal mehr nicht aufgrund biographischer Konstituenten hervorzuheben, sondern weil er den Blick auf eine spezifische Wahrnehmungs- und Darstellungsstrategie freigibt. Goldschmidt präsentiert die Schweiz nicht als «das kleine Land mit den schönen Bergen, Seen und Hotels», das «bei der Entstehung der Fremdenverkehrsindustrie im 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle gespielt hat»,¹⁵⁷ sondern als konkrete kartographischen Imagination bzw. zur – im Wortsinn – Projektionsfläche einer Nord-Süd-Logik: Um die Einflussbereiche der katholischen bzw. der reformierten Kirchen zu illustrieren, werden die einzelnen Kantone auf einer Karte nicht etwa mit abstrahierten Symbolen, sondern mit verkleinerten, dabei aber äusserst detailgetrauen (und nebenbei gesagt perspektivischen) Zeichnungen von Kirchengebäuden als einer bzw. beiden Konfessionen zugehörig markiert. Entgegen den Erwartungen dienen als Zeichen aber weder für die katholischen Stände so symbolhafte Gebäude wie die Freiburger Kathedrale St. Nikolaus oder das Kloster Einsiedeln, noch die Epizentren der Schweizer Reformation wie das Zürcher Grossmünster oder St. Pierre in Genf, sondern das zur Marien- und Märtyrerkirche umfunktionierte römische Pantheon bzw. die Domkirche von Roskilde (vgl. Anhang, Abb. 13/14).

¹⁵⁶ Thomas Maissen. *Geschichte der Schweiz*. Stuttgart: Reclam 2015, S. 179ff.

¹⁵⁷ Valentin Groebner. *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2018, S. 13.

V. Kommunikation: Dramatik

1. «Sehr oft gut», aber doch unbeachtet: Goldschmidt und die Bühne

1.1 Kurze Geschichte einer schwierigen Beziehung

Im Kern dieses dritten und letzten Analysekapitels steht jenes kleine Korpus an dramatischen Texten, das neben Epik und Journalistik Goldschmidts Werk ausmacht und – nebenbei bemerkt – auch der einzige Ort ist, in dem er sich über längere Passagen mit lyrischen Formen befasst hat. Angesichts der Tatsache, dass sich die Forschung – wie eingangs skizziert – kaum um diese Texte gekümmert hat und wenn, dann höchstens, um sie als Nebenprodukte der beiden zahlenmässig bedeutenderen Werksegmente abzutun, halte ich es für wichtig, deren Produktions-, Publikations- und Bühnengeschichte einleitend etwas genauer zu betrachten. Nun könnte der Umstand, dass alle fünf zur Publikation freigegebenen Stücke Goldschmidts in einen Zeitraum von weniger als einem Jahrzehnt fallen,¹ leicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Auseinandersetzungen mit der Gattung lange davor eingesetzt hat und sich auch nach den eigenen dramatischen Arbeiten fortsetzen sollte. Gleichwohl lässt sich in den späten 1850er und dann v.a. in den 1860er Jahren eine intensivierete Beschäftigung mit dem Theater feststellen, die sich nicht mit der eigenen Dramenproduktion bzw. der theater- und dramenkritischen Tätigkeit erschöpfte, sondern u.a. auch zu jenem Essay führte, der das Theater auch als kulturtheoretisches bzw. kulturpolitisches Phänomen zu begreifen versucht und auf den ich bereits im Kapitel zu *Hjemløs* verwiesen habe (vgl. S. 77ff.). Während Goldschmidt aber in beiden von ihm herausgegebenen Zeitschriften, *Corsaren* (1840–46) und *Nord og Syd* (1847–59), als einflussreicher Theaterkritiker auftrat, stand sein Unterfangen, sich als Bühnenautor zu etablieren, jedoch von Anfang an unter schwierigen Vorzeichen,² wie der nachfolgende Abriss darüber illustriert.

1863 liess Goldschmidt Carsten Hauch, der zu jener Zeit als Zensor am Königlichen Theater in Kopenhagen beschäftigt war und dessen Roman *Slottet ved Rhinen* er 1845 in so bemerkenswerter Weise rezensiert hatte, durch Vermittlung des Dichters, Politikers und Journalisten Carl Ploug ein anonymes Dramenmanuskript mit dem Titel *Vagabonden (eller Det kommer igjen)* (Der Vagabund [oder: Es kehrt zurück]) zukommen. Im Gegensatz zu anderen seiner Texte, die in vergleichsweise kurzer Zeit entstanden, hatte dieses Drama anscheinend mehrfache und tiefgreifende Veränderungen an verschiedenen Stationen in Dänemark, England und Italien erlebt. Was die Bemühungen um eine Aufführung am Königlichen Theater betrifft, hatte Goldschmidt die Rechnung allerdings ohne das Theaterarchiv gemacht, wo man offenbar umgehend erkannt hatte, dass dasselbe Manuskript bereits 1858 eingereicht – und

1 *Rabbi Eliezer. Dramatisk Digting* (1861; Rabbi Eliezer. Dramatische Dichtung), *Svendenborgs Ungdom. Dramatiseret Skildring* (1863; Svendenborgs Jugend. Dramatisierte Schilderung), *En Skavank. Skuespil i tre Acter og med et Forspil* (1867; Ein Mangel. Schauspiel in drei Akten und mit einem Vorspiel), *I den anden Verden. Komedie i to Acter* (1869; In der anderen Welt. Komödie in zwei Akten) und *Rabbi'en og Ridderen. Drama i tre Acter* (1869; Der Rabbi und der Ritter. Drama in drei Akten). Beim letzten handelt es sich um eine Umarbeitung des ersten Bühnenstücks, worauf ich noch genauer eingehen werde.

2 Vgl. Kyrre. M. *Goldschmidt*, II, S. 146ff.

abgelehnt worden war.³ Erwähnenswert ist diese Episode in erster Linie wegen Carsten Hauchs ausführliches Antwortschreiben an Carl Ploug, durch das eine Kritik an Goldschmidts Dramatik schimmert, die ihr quasi zeitlebens anhaften sollte. Das Stück sei zwar, so Hauch, sorgfältig angelegt und «oftest god» («sehr oft gut»), insgesamt aber fehle der

dramatisk Gang i Dialogen. Replikkerne og Handlingerne ere af en utilbørlig Længde. Der findes bl. a. en Monolog deri paa sex tætskrevne Qvartsider. Dette vilde dog være for meget at byde vor Tids utaalmodige Publikum. Stykket mangler helt igjennem den dramatiske Sammentrængthed, der i et Drama, der skal gjøre Virkning, vanskelig kan undværes. Det kan snarere (ligesom et ældre Stykke ‹Trolddom›, der har uagtet alt det Gode og Fortræfflige deri, gjorde og maatte gjøre Fiasco paa Theatret) betragtes som en dialogiseret Roman.⁴

dramatische Gang in den Dialogen. Die Repliken und die Handlungen sind von einer ungebührlichen Länge. Es findet sich darin u.a. ein Monolog über sechs engbeschriebene Quartseiten. Das wäre doch dem ungeduldigen Publikum unserer Zeit nicht zuzumuten. Dem Stück mangelt es durchwegs an dramatischer Konzentration, die ein Drama, das eine Wirkung haben soll, schwer entbehren kann. Es kann vielmehr (wie das ältere Stück ‹Trolddom› [= ‹Zauber/Zauberei›. Gemeint ist ein Stück des heute weitgehend vergessenen Historikers und Dichters Peter Vilhelm Jacobsen (1799–1848); JH], in dem alles Gute und Vortreffliche enthalten ist, das auf dem Theater aber ein Fiasco war und sein musste) als dialogisierter Roman betrachtet werden.

Hauchs Kritik muss Goldschmidt bekannt vorgekommen sein. Einerseits war er sich des Problems bereit bewusst, bevor er selbst als Dramatiker auftrat. So schreibt er in einer nachgelassenen Notiz: «[J]eg vidste godt, at der er stor Forskel paa det tilsyneladende dramatiske i en Fortælling og det virkelig dramatiske, og desuden var det ikke igjennem Dialogen, at jeg vilde gaa til Dramaet.»⁵ Andererseits hatte er ganz ähnliche Worte wie jene Hauchs bereits 1857 aus der Feder von niemand anderem als dem diskursbestimmenden J.L. Heiberg vernommen. Damals nämlich hatte sich Goldschmidt noch direkt an den Zensor des Königlichen Theaters gewandt, von dem er zunächst eine rein private Antwort erhielt, in der Heiberg zu bedenken gab, dass sich die Frage stelle, «hvorvidt dette Arbeide, som i sin hele Construction er meget afvigende fra de nu gjældende Traditioner, egentlig er et *Theaterstykke*, idemindste efter de nuværende Vedtægter og Fordringer.»⁶ Anfang Februar 1858 trifft dann der ebenfalls von Heiberg verfasste offizielle Bescheid ein, wonach das Stück – wie erwähnt – am Königlichen Theater nicht angenommen werden könne.⁷ Es sei bereits an dieser Stelle erwähnt, dass Goldschmidt, was die Druckausgaben seiner Dramen betrifft, Heibergs und Hauchs Kritik entweder vorwegzunehmen oder darauf reagiert zu haben scheint, indem er

3 Vgl. Kyrre. *M. Goldschmidt*, II, S. 146. – Im Fall von Hans Kyrre dürfte es sich bloss um eine jener Unachtsamkeiten handeln, die es in seiner Biographie immer wieder gibt, wenn auch seine Rechnung nicht restlos aufgeht: Entgegen seiner Darstellung amte Hauch nämlich nur von 1858 bis 1859 als Direktor des Königlichen Theaters, danach war er dessen Zensor. In der Zeit, als Goldschmidt sein Dramenmanuskript zum ersten Mal einreichte, wirkte Johan Ludvig Heiberg als Zensor, nachdem dieser das Direktorat zwischen 1849 und 1856 innegehabt hatte.

4 Carsten Hauch an Carl Ploug, zitiert bei Kyrre, *M. Goldschmidt*, II, S. 146.

5 «[I]ch wusste gut, dass ein Unterschied zwischen dem scheinbar Dramatischen in einer Erzählung und dem wirklich Dramatischen besteht und ausserdem lag es nicht an den Dialogen, dass ich mich dem Drama zuwenden wollte.» (M.A. Goldschmidt zitiert bei Kyrre, *M. Goldschmidt*, II, S. 147).

6 «inwiefern diese Arbeit, die in ihrer gesamten Konstruktion stark abweichend von den nun geltenden Traditionen ist, überhaupt ein *Theaterstück* ist, mindestens gemäss den gegenwärtigen Sitten und Forderungen.» (J.L. Heiberg an M.A. Goldschmidt [26. Dezember 1857], vgl. *Breve fra og til Meir Goldschmidt*, II, S. 34 – Hervorhebung im Original).

7 Vgl. *ibid.*, S. 35f.

sie mit so sprechenden Gattungsbezeichnungen wie «dramatisk Digting» («dramatische Dichtung»), «dramatiseret Monolog» («dramatisierter Monolog») oder «dramatisk Skildring» («dramatische Schilderung») versah. Mit Fragen der Gattungslogik, auf die Goldschmidt zudem in den Vorworten der entsprechenden Dramen einging, werde ich mich im späteren Verlauf dieses Kapitels noch intensiver auseinandersetzen.

Tatsächlich dürften Goldschmidts erste dramatische Gehversuche eng mit der Romangese von *Hjemløs* (1853–57) zusammenhängen, wenn die Meinungen über die Qualität dieses Einflusses auch stark divergieren.⁸ Folgt man Kenneth H. Ober scheint ein weiterer Anstoss dazu quasi direkt aus dem Königlichen Theater gekommen zu sein: Kein Geringerer als Christen Niemann Rosenkilde – jener Schauspieler also, den Otto in *Hjemløs* gegen Helzen als Paradebeispiel für den Kunstcharakter der Bühne ins Feld geführt hatte – soll Goldschmidt zum Verfassen von Theaterstücken animiert haben, weil dessen Dialoge in den Erzählungen «dramatisches Talent» offenbarten.⁹ So schnell die ersten Skizzen zu den Dramen auch entstanden sein mögen, so lange zog es sich schliesslich aber hin, bis das erste Stück in überarbeiteter Fassung 1865 am Kongelig Teater doch noch angenommen wurde – im dritten Anlauf und nunmehr unter dem Titel *En Skavank* (*Ein Mangel*). Das Drama feierte am 6. September 1867 Premiere, nachdem sich u.a. Bjørnstjerne Bjørnson für seine Inszenierung starkgemacht hatte, und sollte sich als Goldschmidts meistgespieltes Bühnenstück erweisen.¹⁰ Die Umstände, unter denen *En Skavank* gut zwei Jahre nach Annahme am Theater auf die Bühne kam, waren Hans Kyrre zufolge jedoch selbst nicht ganz frei von Dramatik. Jedenfalls hatte Schauspielchef Rudolph Kranold die zweijährige Amtszeit zwischen 1864 und 1866 aus

8 Hans Kyrre bemüht in diesem Zusammenhang das Bild einer durch *Hjemløs* «niedergedrückten Feder», die sich löste, nachdem die letzten Linien des grossangelegten Romanprojekts niedergeschrieben waren, um sich in Form einer kreativen Energie zu entladen: «[O]g ti dage [...] efter [...] havde han fuldført eet Skuespil [= *Vagabonden*; JH] og gjort Udkast til tre andre.» («[U]nd zehn [...] Tage [...] danach hatte er ein Schauspiel vollendet [= *Der Vagabund*; JH] und den Entwurf für drei weitere angefertigt.»; Kyrre. *M. Goldschmidt*, II, S. 147). Mogens Brønsted zufolge verhielt sich die Sache ungleich pragmatischer: «Goldschmidts egen økonomi var heller ikke for god, særlig efter at han med bladet [= *Nord og Syd*; JH] opgav sin eneste faste indtægtskilde. Han kom ud i vekselgæld og måtte splitte sig op i oversætterarbejde, artikler for udenlandsk presse og bearbejdelser af skuespil. For øvrigt havde han efter fuldendelsen af *Hjemløs* forsøgt sig med en komedie, en genre som også hans fader havde haft planer at dyrke; heri er Nemesis blevet til lystspilgudinde [...]» («Goldschmidts eigene Finanzlage stand auch nicht zum Besten, insbesondere nachdem er mit dem Blatt [= *Nord og Syd*; JH] seine einzige feste Einnahmequelle aufgab. Er geriet in Schulden und musste sich auf Übersetzungsarbeiten, Artikel für die ausländische Presse und Bearbeitungen von Schauspielen aufteilen. Im Übrigen hatte er sich nach der Vollendung von *Hjemløs* an einer Komödie versucht, ein Genre, mit dem sich bereits sein Vater zu beschäftigen plante; hierin ist die Nemesis zur Lustspielgöttin geworden [...]»; Brønsted. *Meir Goldschmidt*, S. 140).

9 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 54.

10 Vgl. Kyrre. *M. Goldschmidt*, II, S. 14. – Das Prädikat «meistgespielt» ist in Bezug auf Goldschmidts Dramatik stark relativiert zu betrachten: *En Skavank* wurde am Königlichen Theater in der ersten Spielzeit (Saison 120: 1867/68) dreizehnmal gespielt und kam in der Saison darauf noch ein weiteres Mal auf die Bühne. 1890/91 (Saison 143) wurde es weitere achtmal aufgeführt. Es ist zudem Goldschmidts einziges Stück, das auch im 20. Jahrhundert auf die Bühne gebracht wurde, nämlich je zweimal 1907/08 (Saison 160) bzw. 1919/20 (Saison 172). *I den anden Verden* dagegen wurde siebenmal inszeniert, allerdings nur in der Premierspielzeit (Saison 121: 1868/69). *Rabbi'en og Ridderen* gelangte in zwei Spielzeiten (Saison 121 & 122) im Jahr 1869 insgesamt achtmal auf die Bühne. Es ist mir nicht gelungen, Spieldaten zu *Rabbi Eliezer* und *Svedenborgs Ungdom* zu eruieren, die wahrscheinlich weder am Kongelig Teater noch an einem anderen dänischen Haus jemals gespielt wurden. – Unverzichtbare Hilfe zu Spielzeiten und Programmen der dänischen Theater bietet das Portal www.litteraturpriser.dk (10. November 2020).

unbekannten Gründen nicht gereicht, um Goldschmidts Premiere als Dramatiker ins Werk zu setzen und im Interregnum zwischen ihm und seinem Nachfolger A.C.P. Linde, der das Kongelig Teater gemeinsam mit Gottlob Berner als Intendant führte, ging das Stück offenbar unter.¹¹ Nach Vermittlungsversuchen und einem juristischen Intermezzo um die Publikationsrechte kam es dennoch zur Premiere und Goldschmidt blieb die Genugtuung, dass er in der Spielzeit 1867/68 gleich zweifach vertreten war: Im Mai 1868 wurde zusätzlich seine (wenngleich anonyme) Übersetzung des Stücks *Engelskmænd i Indien* (Engländer in Indien) des britischen Dramatikers Tom Taylor uraufgeführt. *En Skavank* hingegen scheint trotz allem ein gewisser Erfolg beschieden gewesen zu sein, auch wenn dieser – dem Theaterhistoriker Edgar Collin, Enkel des berühmten Andersen-Förderers Jonas Collin – eher auf die hervorragende Besetzung als auf das Stück selbst zurückzuführen sei. Überhaupt weist auch Collin auf die üblichen Kritikpunkte, wie Ober paraphrasiert: «It was really a story rather than a play, but the witty, pointed lines, typical of Goldschmidt's prose writing, coupled with the writer's insistence on a play embodying an idea, make it a work of some interest.»¹²

Allen gattungsspezifischen Unsicherheiten zum Trotz, war das im Herbst 1861 in London abgeschlossene Stück *Rabbi'en og Ridderen*, das im Zentrum dieses Kapitels stehen wird, im Gegensatz zur «Urfassung» *Rabbi Eliezer* von Beginn an auf eine Bühnenszenierung angelegt. Kyrre plädierte dafür, dass es im Theater bereits seinen Ursprung habe, wenn er es als Reaktion auf das 1849 am Königlichen Theater gespielte Vaudeville *Slægtninge* (Die Verwandten) von Theodora, einem Pseudonym von Henriette Nielsen, liest, das Goldschmidt im selben Jahr in *Nord og Syd* rezensiert hatte.¹³ Auch im Fall dieses letzten Dramas dachte Goldschmidt allerdings – wie so oft – nicht nur an die *dänische* Bühne. Eine englischsprachige Übersetzung in Goldschmidts Handschrift aus dem Nachlass legt nahe, dass er zudem, was Publikation oder Aufführung anbelangt, auch ausländische Häuser im Blick hatte.¹⁴

Die dänische Ausgabe von *Rabbi'en og Ridderen* indes wurde Ende März 1869 mit einer Bühnenmusik von Henrik Rung uraufgeführt,¹⁵ und von Kritik und Publikum anscheinend wohlwollend aufgenommen. Eine prominenten Ausnahme davon stellt der junge Georg Brandes dar, der sich in der *Illustreret Tidende* (Illustrierte Zeitung) wenig begeistert zeigte und mit seiner Kritik der dramatischen Qualität des Stücks in eine ähnliche Richtung wie zuvor bereits Hauch und Heiberg wies, indem er über die zentrale Szene – Rabbi Eliezers Verwünschung seines Sohnes – urteilte, sie dauere «saa lang som et ondt Aar, og [er] saare vanskeligt at deklamere. Versene er ottefodede Trochæer.»¹⁶ Edgar Collin dagegen war voll des Lobes, weil das Stück alle Anforderungen, die an für die Bühne konzipierte Werke gestellt werden können, erfüllt habe und Goldschmidt nicht nur einen hervorragenden Gegenstand gefunden, sondern diesen auch in ebensolcher Art und Weise behandelt habe.¹⁷

11 Vgl. Kyrre. *M. Goldschmidt*, II, S. 148f.

12 Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 122.

13 Vgl. Kyrre. *M. Goldschmidt*, II, S. 153ff..

14 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 121.

15 Kyrre spricht von «gamle jødiske Melodier» («alten jüdischen Melodien»; *M. Goldschmidt*, II, S. 161), welche Rungs Kompositionen als Grundlage dienten. Die Klavierpartitur ist unter der Signatur «JPL 418» in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen greifbar.

16 «so lange wie ein schlechtes Jahr und [ist] äusserst schwer zu deklamieren. Die Verse sind achtfüssige Trochäen.» (zitiert bei Kyrre. *M. Goldschmidt*, II, S. 162).

17 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 123.

1.2 Scheiternde Dialoge oder doch realistische Kommunikation?

Trotz – oder vielleicht gerade wegen – dieser bewegten Theatergeschichte erlangte Goldschmidts Dramatik nie einen Platz auf Augenhöhe mit seinen Romanen, Erzählungen oder dem journalistischen Werk, was auch damit in Zusammenhang stehen dürfte, dass die Bühnentexte schon allein aufgrund ihrer Gattung kaum in die gängigen Interpretationsparadigmen der Forschung gepasst haben. Wer Goldschmidt primär als dänischen Vertreter einer jüdischen Literaturtradition zu vereinnahmen versucht, wird dessen Romane und Erzählungen – mindestens auf den ersten Blick – fraglos besser in ihren europäischen Kontext einbetten können als die Dramatik.¹⁸ Doch auch wer das Bild einer *per se* ‹theaterfernen› jüdischen Literatur für dringend revisionsbedürftig hält, wird Mühe damit haben, selbst die beiden *Rabbi*-Dramen beispielsweise mit den Volkstheatertraditionen des Stetls wie Salomon Hermann Mosenthals jüngst neuaufgelegtem Vierakter *Deborah* zusammenzudenken,¹⁹ zumal sich Goldschmidts jüdische Bühnenfiguren in nicht unerheblichem Mass vom Ghetto weg bewegt haben.

Dass die Forschung Goldschmidts Bühnenwerk lange und scheinbar systematisch ignorierte, dürfte aber auch auf die eigentümliche Editionsgeschichte der entsprechenden Texte zurückzuführen sein: Die Dramen haben weder in die von Goldschmidts Sohn Adolf herausgegebenen *Poetiske Skrifter* (1896) oder in die *Folkeudgave* (1908–1910) – beide ansonsten relativ umfangreich – Eingang gefunden, noch wurden sie einem Lesepublikum abgesehen von ihrer Erstveröffentlichung je erneut zugänglich gemacht. Entsprechend deutlich stehen die Dramen, was die literaturwissenschaftliche Forschung betrifft, hinter Goldschmidts restlichem Werk zurück. So ist das vornehmlich literatur- und bühnenhistorisch interessierte Kapitel in Hans Kyrres inzwischen über hundertjähriger Biographie zwar nach wie vor eine vergleichsweise ausführliche, aber auch eine der einzigen Auseinandersetzung mit Goldschmidts Theatertexten geblieben.²⁰ Wenig überraschend ist Kenneth H. Ober einer der wenigen, die sich auch in jüngerer Zeit – und das meint in seinem Fall 1976 – mit Goldschmidts Dramatik auseinandergesetzt haben, als er der Gattung ein – wenngleich knappes – Kapitel seiner Übersichtsdarstellung widmete. Darin macht auch er die unbefriedigende Publikationsslage dafür verantwortlich, dass die fünf Stücke – obwohl ‹in fact far from insignificant› – weitgehend übersehen wurden und fordert angesichts dessen umso euphorischer: ‹[They] must be taken into account in any study of Goldschmidt and his work.›²¹ Insbesondere *Rabbi'en og Ridderen* hielt Ober gar für ‹a notable achievement›²²

18 Dass dies freilich nicht unbedingt etwas mit den konkreten poetischen Konstellationen als vielmehr mit einem traditionalistischen Gattungsverständnis zu tun hat, liegt auf der Hand. Denn auch am Jüdischen interessierte Lektüren von Goldschmidts Dramatik könnten m.E. durchaus produktiv sein, wenn sie sich z.B. in ähnlicher Weise um eine ästhetische (Neu-)Interpretation des Judentums bemühten, wie dies Galili Shahar in seiner beeindruckenden Studie *theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne* (Bielefeld: Aisthesis 2007) für das frühe 20. Jahrhundert getan hat, wobei sein Interesse insbesondere performativen Phänomenen wie Sprachfiguren und Körperlichkeit galt.

19 Vgl. Samuel Hermann Mosenthal. *Deborah. Ein Volksschauspiel in vier Akten*. Göttingen: Wallstein 2004.

20 Zuletzt hat einzig Gantt Gurley in Zusammenhang mit Goldschmidts später Autobiographie *Livs Erindringer og Resultater* kurz auf *Rabbi Eliezer* verwiesen (vgl. ders. *Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*, S. 45), Mogens Brøndstedt geht in *Goldschmidts Fortællekunst* hingegen kaum auf das dramatische Werk ein.

21 Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 119.

22 *Ibid.*, S. 123.

[that] should be assigned its place among Goldschmidt's works which not only represent his best artistic achievements, but also reveal the most of his personal intellectual development. The dramatic works were an attempt at embodying Goldschmidt's concrete dramatic principles – realism as opposed to sentimentalism, and ideational content rather than visual spectacle. His stage works are strongest in dialogue and character delineation, weakest in plot and action. Although they constitute a small part of Goldschmidt's total literary output, the plays represent the work of the mature writer and cannot be overlooked if a complete picture of his development and a thorough understanding of his importance to Danish literature are to be attained.²³

Im Kontext meiner eigenen Forschungsfragen, die ich nachfolgend entwickeln werde, halte ich Obers Befund für umso wichtiger, als er ihn literatur- bzw. theaterhistorisch bereits flüchtig zu fundieren versucht. Als Kritiker habe Goldschmidt nämlich ein Gespür dafür entwickelt, dass sich die dänische Bühne «in a state of relative stagnation» befunden habe,²⁴ was mir gleichsam die Gelegenheit gibt, an die auch in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach gestellte Diagnose der Krisenhaftigkeit der (dänischen) Bühne um die Mitte des 19. Jahrhunderts anzuschliessen. Darüber hinaus habe ich auf der – gelinde gesagt – durchzogenen Rezeptionsgeschichte von Goldschmidts Dramatik zuvor auch deshalb insistiert, weil ich darin – wenigstens auf den ersten Blick – eine gewisse Inkongruenz vermute: Hat sich im Verlauf dieser Arbeit gezeigt, wie stark und auf wie vielfältige Weise das theatrale Dispositiv in Goldschmidts Prosa wirksam ist, überrascht es, dass mit der Dramatik ausgerechnet an jene Gattung der Vorwurf einer «performativen» Schwäche erhoben worden ist, bei der ein performativer Charakter am ehesten zu erwarten wäre.

Das könnte vor dem Hintergrund des bisher Gesagten leicht dazu verleiten, voreilig davon auszugehen, dass Goldschmidt – gerade weil er sich der Notwendigkeit einer ästhetischen Innovation bewusst war – eine Dramatik unter realistischen Vorzeichen zu etablieren beabsichtigte, die dem Theater ihrer Epoche so weit voraus war, dass sie bei der zeitgenössischen Kritik eigentlich nur durchfallen *konnte*. Um der Gefahr, solchermassen ebenso leicht ins Reich einer «intentionistischen» Spekulation abzugleiten, aus dem Weg zu gehen, werde ich mich in der folgenden Analyse möglichst methodengebunden darauf konzentrieren, Goldschmidts Bühnenwerk am Beispiel von *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* unter dem Gesichtspunkt (literarischer) Kommunikation zu betrachten. Das ermöglicht mir auf der einen Seite, den Hauptkritikpunkt an den fünf Theatertexten, den Hans Kyrre am Beispiel von *Svedenborgs Ungdom* (Svedenborgs Jugend) vielleicht am pointiertesten formulierte, als er schrieb, im Grunde handle es sich dabei mehr um eine Aneinanderreihung von Monologen als um ein Stück aus bühnentauglichen Dialogen,²⁵ insofern ernst zu nehmen, als ich ihn zum Anlass nehme, erstmals überhaupt in der Forschungsgeschichte genauer hinzusehen: Denn was Kyrre – und mit ihm ja vielen Kritikern vor ihm – fraglos ein Argument für mangelhafte literarische bzw. eben dramaturgische Qualität war, bewegt sich seinerseits bedenklich nahe an Goldschmidts eigenem Vorwurf des ungenügenden Realismus, den er in der *Corsaren*-Kritik an Thomasine Gyllembourg bzw. deren Figuren gerichtet hatte, und wirft dadurch die Frage nach dem performativen Charakter der anscheinend in ihrer Funktionalität

23 Ibid., S. 124.

24 Ibid., S. 119.

25 «Skikkelserne har intet fast Ydre, de taler mere til sig selv end til hverandre, og Ordens Lyd er en anden end deres Indhold.» («Die Figuren haben kein festes Äusseres, sie sprechen mehr zu sich selber als miteinander und der Klang der Worte ist ein anderer als deren Inhalt.»; Kyrre. *M. Goldschmidt*, II, S. 152 – Hervorhebung JH).

fehlerbehafteten Kommunikation im Drama bzw. auf der Theaterbühne umso dringlicher auf. In diesem Sinn unterscheidet sich mein Vorgehen im aktuellen diametral von den beiden Vorgängerkapiteln, weil ich mich für einmal nicht auf eine Spurensuche nach dem Theatralen in bestimmten Werksegmenten oder Gattungen begeben, sondern gegen den Vorwurf argumentieren werde, dass Goldschmidts Theater nicht theatral (genug) sei.

Auf der anderen Seite gibt mir dieses Vorgehen die Gelegenheit, mit Luhmanns Konzeption sozialer Systeme eine theoretische Perspektive zu vertiefen, die im Verlauf dieser Arbeit bereits an unterschiedlichen Stellen eine wichtige Rolle gespielt hat und sich an meinem Interesse für die ‹Theatralität der Theatralität› in gewisser Weise bereits angekündigt hat. Wenn man so will, möchte ich nachfolgend also den Versuch unternehmen, den wiederholt geäußerten Vorwurf der dysfunktionalen Kommunikation in Goldschmidts Dramatik umzuwerten, indem ich die vielfältigen performativen Implikationen aufzeigen werde, die ein solches Scheitern mit sich bringt. Luhmanns Systemtheorie bietet sich m.E. dafür aus mindestens zwei Gründen an: Erstens liefert sie ein Modell, das ein Misslingen von Kommunikation bereits *a priori* mitdenkt, um nicht zu sagen: bereits erwartet. Zweitens eröffnet die systemtheoretische Perspektive die Möglichkeit, den in Goldschmidts Schreiben wirksamen performativen Modus am Beispiel der Dramatik nochmals aus einer anderen Warte zu akzentuieren und schafft so insgesamt ein Setting, innerhalb dessen eine der zentralen Thesen dieses Kapitels zu diskutieren sein wird, wonach scheiternde Kommunikation in den entsprechenden Bühnenstücken kein ‹Makel›, sondern schlicht der Versuch eines realistischen Zugriffs auf das Phänomen ‹Kommunikation› darstellt.

Vor dieser systemtheoretisch interessierten Lektüre werde ich im nächsten Abschnitt zuerst eine der zentralen Kommunikationssituationen der beiden *Rabbi*-Dramen (literatur-)historisch verorten, indem ich sie mit einem der vielen denkbaren subtextuellen Bezugspunkte – in diesem Fall Texten eines anderen gescheiterten Dramatikers, Heines Tragödie *Almansor* bzw. die daraus entstandene Romanze *Donna Clara* – kontrastiere, um damit gleichsam den Modernitätsanspruch Goldschmidts zu unterstreichen. Erst vor diesem Hintergrund werde ich die Systemtheorie danach im Sinn eines methodischen Modells nutzen, um unterschiedliche in den beiden Dramen wirksame Formen der Differenzbildung sowie deren spezifische Codes freizulegen. Im darauffolgenden Schritt werde ich die systemtheoretische Bewertung dieser Kommunikationszusammenhänge unter performativen Gesichtspunkten analysieren und zum Schluss versuchen, die einschlägigen Spielformen literarischer Kommunikation mit der vermeintlich inhärenten Theatralität der Gattung zusammenzudenken.

2. (Rhein-)Romantik re-dramatisiert

2.1 «Heimkehr in die Fremde»

Wie oben angesprochen, möchte ich mich Goldschmidts beiden Dramen *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* nicht direkt, sondern über den Umweg Heinrich Heines annähern, der sich in den frühen 1820er Jahren mit der Absicht trug, Tragödiendichter zu werden – mit bekanntem Resultat: Zwar verfasste Heine die beiden Stücke *Almansor* (gedruckt 1821/1823; Uraufführung am 20. August 1823 am Nationaltheater Braunschweig) und (*William*) *Ratcliff* (gedruckt 1823; der Plan einer Uraufführung konnte zu Heines Lebzeiten nicht in die Tat umgesetzt werden); allein: «[D]er Jungdramatiker Heine hatte nicht den geringsten Erfolg. Seine beiden Tragödien gelten als gründlich mißlungen und werden in der Forschung nur am Rande beachtet.»²⁶

Allein durch diese augenscheinliche rezeptionshistorische Parallele zu Goldschmidts Dramatik motiviert sich freilich die Absicht noch nicht, Heine mit *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* engzuführen. Ausschlaggebend dafür sind vielmehr zunächst motivische, später v.a. auch (gattungs-)poetische Überlegungen. Ursprünglich als Fünffakter konzipiert, wobei die entsprechende Einteilung bei der Arbeit an der Druckvorlage wegfiel, präsentiert *Almansor* im Rahmen eines Plots, den Gerhard Höhn als «Heimkehr in die Fremde» auf eine schöne Formel gebracht hat, das Resultat einer intensiven Beschäftigung mit dem Spanien zur Zeit von Reconquista und Inquisition Ende des 15. Jahrhunderts.²⁷

Schauplatz dieser Heimkehr ist das maurische Granada, in das der titelgebende Almansor aus dem Exil zurückgekehrt ist und wo er hofft, auf seine Geliebte Zuleima zu treffen. Die beiden waren sich nicht nur seit früher Kindheit versprochen, um die Banden ihrer Familien noch enger zu knüpfen, sondern von diesen auch gegenseitig adoptiert worden. Während Almansor, dessen Mutter früh starb, mit seinem Vater floh, als die Rekatholisierung der iberischen Halbinsel einsetzte, um einer Zwangstaufe aus dem Weg zu gehen, tritt Zuleimas Adoptivfamilie nicht ganz ohne inneres Feuer zum christlichen Glauben der neuen Machthaber über. Mit der Taufe erfolgt eine Namensänderung von Zuleima zu Donna Clara und von Aly, ihrem Pflegevater, zu Don Gonzalvo, die indes nicht jedem passt: «[D]er Diener Pedrillo macht auf komische Weise spürbar, daß Konversion aus Opportunismus zu Doppelzüngigkeit führt: Er verwechselt die maurischen mit den christlichen Namen, d.h. Freund mit Feind, und schwört bei den falschen Heiligen!»²⁸ Mit einer ähnlichen Konstellation wird sich Goldschmidt nicht nur 1871 in der Erzählung *Avrohmche Nattergal* (Avrohmche Nachtigall) beschäftigen, sie beschäftigte ihn – ohne hier allzu viel vorwegnehmen zu wollen – bereits in den beiden *Rabbi*-Dramen, in denen der titelgebende Vater seinen verloren geglaubten Sohn stets mit dessen Taufnamen «Berthold» und nicht als «Ritter Bertrand» ansprechend wird.

Bei Heine wird die Geschichte derweil nur noch verworrener. Als Almansor die Bühne betritt, muss er durch den glaubenseifrigen Diener Hassan bald feststellen, dass

26 Gerhard Höhn. *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. 3., überarb. und erw. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 46.

27 Vgl. *ibid.*

28 *Ibid.*, S. 48.

Aly/Gonzalvo die Absicht hegt, seine Pflgetochter trotz des alten Versprechens mit einem Christen zu verheiraten. Als Almansor auf das ihm angetane Unrecht verweisen will, bleibt ihm der Zugang zu Alys Schloss versperrt, worauf er beschliesst, sich seiner Geliebten bei nächtlichem Gesang und Lautenspiel zu erkennen zu geben. Der Versuch gelingt und Zuleima erblickt im unbekanntem Sänger den Geliebten aus Kindertagen. Als Almansor sich in den frühen Morgenstunden sogar bereiterklärt, ihr zuliebe zum Christentum zu konvertieren, scheint eine Lösung des zentralen Konflikts nahe. Diese wird allerdings dadurch zunichte gemacht, dass Zuleima wenig später gesteht, dass das Hochzeitsfest bereits am folgenden Tag stattfindet. In der Verzweiflung verfällt Almansor mit tatkräftiger Hilfe Hassans und weiterer Mauren auf die List, seine Geliebte während des Fests zu entführen, was zwar auch gelingt, allerdings kommt es auf der Flucht zu einem folgenschweren Missverständnis, das zu Almansors und Zuleimas Freitod führt, der die beiden Geliebten endgültig vereint.

So kurz diese Paraphrase auch war, so deutlich zeigt sie, wie sehr Goldschmidts Schreiben auch abgesehen vom bereits angesprochenen Namenswechsel generell als Resonanz auf Heine lesbar ist, lässt *Almansor* nicht nur an das Interesse für ein sich früh versprochenes junges Liebespaar denken, das in *Hjemløs* bereits die Beziehung von Otto und Emilie – dort allerdings noch mit dem expliziten Verweis auf Scribe – strukturiert hatte. Vielmehr bietet sich die Analogie allein schon vor dem Hintergrund des gemeinsamen Topos der Heimatlosigkeit an und es ist wenig verwunderlich, dass *Almansor* in ganz ähnlicher Weise verstanden wurde, wie weite Teile von Goldschmidts Werk. So hat Gerhard Höhn die Tragödie «aus der Sicht eines assimilationsbereiten jüdischen Studenten» zu lesen vorgeschlagen, «der mit dem Antisemitismus seiner Zeit in der Gesellschaft und an der Universität konfrontiert und deshalb in Auseinandersetzung mit der herrschenden Religion getrieben wurde[.]»²⁹ Darüber hinaus liesse sich Heines erstes Drama und weite Teile von Goldschmidts Werk auch auf den gemeinsamen Nenner einer intensiven Lessing-Lektüre bringen.³⁰ Mit Blick auf Goldschmidts Dramatik scheint es mir noch spannender, einen Schritt weiterzuverfolgen, was Heine selbst aus dem *Almansor*-Stoff machte, zumal er sich nur allzu sehr im Klaren darüber war, dass er damit die Grenze des Tragischen erreicht hatte. In einem Brief an den ehemaligen Schulfreund Friedrich Steinmann schreibt er noch während der Arbeit am Stück, er habe «kein Herzblut und keinen Gehirnschweiß dabei geschont», aber

zu meinem Entsetzen finde ich, daß dieses von mir selbst angestaunte und vergötterte Prachtwerk nicht allein keine *gute* Tragödie ist, sondern gar nicht mal den Namen einer Tragödie verdient. – Ja – entzückend schöne Stellen und Szenen sind drin; Originalität schaut überall draus hervor; überall funkeln überraschend poetische Bilder und Gedanken, so daß das Ganze gleichsam in einem zauberhaften Diamantschleier blitzt und leuchtet. So spricht der eitle Autor, der Enthusiast für Poesie. Aber der strenge Kritiker, der unerbittliche Dramaturg trägt eine ganz anders geschliffene Brille, schüttelt den Kopf, und erklärt das Ganze für – eine schöne Drahtfigur.³¹

29 Ibid., S. 47.

30 Während ich diesbezüglich und im Kontext dieser Arbeit auf Goldschmidt nicht weiter einzugehen brauche, vgl. für Heines Lessing-Rezeption z.B. Karl-Josef Kuschel. «Heines <Almansor> als Widerruf von Lessings <Nathan>? Heine und Lessing im Spannungsfeld von Judentum, Christentum und Islam». In: *Lessing-Jahrbuch* 44 (2005), S. 42–62.

31 Heinrich Heine an Friedrich Steinmann (Göttingen, 4. Februar 1821). In: HSA, 20, S. 35. – Hervorhebung im Original.

In der Überzeugung, mit dem *Almansor* ausgerechnet im Feld des Dramaturgischen gescheitert zu sein, versuchte Heine, den Stoff mit den beiden Romanzen *Almansor* und *Donna Clara* in die Lyrik zu retten. Als Teil des Zyklus *Die Heimkehr* erschienen beide Gedichte 1826 im ersten Teil der *Reisebilder*, bevor sie ein Jahr darauf im *Buch der Lieder* erneut veröffentlicht wurde. Es ist womöglich nur ein pikantes biographisches Detail, dass die beiden Gedichte just im Jahr nach Heines Taufe erschienen, obwohl namentlich *Donna Clara* bei der lyrischen Umarbeitung eine pointiertere religiöse Konfiguration erhielt. Auf diese werde ich im nächsten Abschnitt genauer eingehen, um anschliessend die These zu diskutieren, dass Goldschmidt mit seinen beiden *Rabbi*-Dramen eine Art Re-Dramatisierung des Stoffes vornahm und dabei sozusagen Heines Bewegung von der Tragödie zum Gedicht rückgängig machte.

2.2 Der Sohn des vielgeliebten und ein zorniger Rabbi

Im Gegensatz zu *Almansor* ist das Schloss in *Donna Clara* nicht unerreichbarer Sehnsuchts-, sondern der Handlungsort selbst. Das Gedicht setzt ein, als sich Donna Clara, Tochter des Schlossherrn, im abendlichen Garten von einer Gesellschaft abgesetzt hat, weil sie es leid ist, von den jungen Rittern hofiert zu werden. Ohnehin seien ihre Gedanken – wie sie in einer einleitenden dreistrophigen Passage in direkter Rede berichtet – ganz bei jenem geheimnisvollen Ritter, der nachts vor ihrem Fenster Laute spielte, so anmutig, als «[g]lich er wahrlich Sanct Georgen.»³² Kein Wunder also, droht Donna Clara die Fassung zu entgleiten, als der Ersehnte im nächsten Augenblick leibhaftig vor ihr erscheint. Auf die Frage, weshalb sie erröte, antwortet sie ausweichend: «Mücken stachen mich, Geliebter, / Und die Mücken sind, im Sommer, / Mir so tief verhaßt, als wären's / Langenas'ge Judenrotten.»³³ An diesem Punkt kündigt sich nicht nur der zentrale Konflikt des Gedichts, sondern auch dessen Strukturprinzip aus Frage und Antwort an. Ob ihm ihr Liebe auf sicher sei, will der mysteriöse Ritter als nächstes von Donna Clara wissen, um eine erneut unmissverständliche Antwort zu erhalten: «Ja, ich liebe dich, Geliebter, / Bei dem Heiland sey's geschworen, / Den die gottverfluchten Juden / Boshaft tückisch einst ermordet.»³⁴ Noch eine weitere antijüdische Schmähung wird sich der Ritter anhören müssen, bevor Donna Clara ins Schloss gerufen wird. Erst als sich diese, kurz bevor sie sich zurückzieht, nach seinem Namen erkundigt, dreht sich das Spiel. Nun ist es am Ritter, zu antworten: «Ich, Sennora, Eu'r Geliebter, / Bin der Sohn des vielgeliebten, / Großen, schriftgelehrten Rabbi / Israel von Saragossa.»³⁵

Der Topos des ritterlichen Geliebten, der nicht als Jude erkannt wird, ist – wie sich noch zeigen wird – auch in Goldschmidts beiden *Rabbi*-Dramen eine der zentralen Pointen. In Anbetracht der Tatsache aber, dass Heine mit dem *Almansor*-Stoff seinerseits eine ebenso weitverbreitete wie weiterverzweigte Motivtradition bearbeitete,³⁶ kann dieser natürlich kein exklusives Argument für die beabsichtigte Gegenüberstellung sein, zumal sich Goldschmidt fraglos auch andernorts mit den einschlägigen Stoffen konfrontiert gesehen hat. Für

32 DHA, 1/1, S. 313, V. 16.

33 DHA, 1/1, S. 313, V. 29–32.

34 DHA, 1/1, S. 313, V. 41–44.

35 DHA, 1/1, S. 313, V. 85–88.

36 Meist wird in diesem Zusammenhang auf Friedrich de la Motte Fouqués Ritterroman *Der Zauberring* (1812) verwiesen, in dem ebenfalls eine spanische Christin mit dem Namen Donna Klara vorkommt (vgl. z.B. DHA, 5, S. 385).

entscheidender halte ich denn auch die Dialogstruktur (namentlich der Romanze), auf die ich bereits zuvor verwiesen habe und die angesichts ihres dramatischen Ursprungs in Heines *Almansor* wenig überrascht; entscheidend, weil es sich dabei um eine Kommunikationssituation handelt, deren Struktur Goldschmidts *Rabbi*-Dramen übernehmen, um sie gleichsam weiterzudenken. Dementsprechend wird im Folgenden die These antizipiert, dass *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* bezogen auf Heine eine doppelte Bewegung vollziehen: Einerseits *re-dramatisieren* sie den Topos des unerkannten ‹jüdischen› Ritters, andererseits *romantisieren* sie diesen, indem der Handlungsort an den Rhein verlegt und mit klassischen Topoi der Romantik zusätzlich angereichert wird. Dabei ist gerade die zweite Bewegung durchaus symptomatisch für die Verfänglichkeit dieser beiden Dramen, zumal sich die Romantisierung nur auf der oberflächlichen Ebene des Inhalts abspielt. Vielmehr erhalten die Stücke durch ihre Dislokation auf der einen Seite eine realpolitische Konkretisierung, weil der Folgenreichtum des jüdischen Lebens am Rhein im Europa des 19. Jahrhunderts wesentlich *sichtbarer* ist als jener des stark mystifizierten Spaniens bei Heine. Interessanter ist der zweite Punkt: Denn während Goldschmidts Dramen quasi vorgeben, romantisch zu sein, gehen sie tatsächlich einen wesentlichen Schritt weiter. Endet der zentrale Konflikt bei Heine entweder im Suizid bzw. bleibt ungelöst, ist die Offenheit einer solchen Sprachlosigkeit für Goldschmidts *Rabbi*-Dramen – wie sich gleich zeigen wird – bereits nicht mehr tragbar.

So kurzgefasst wie möglich, präsentieren die beiden Dramen – die tiefgreifendsten Veränderungen nahm Goldschmidt erst am Ende vor – die folgende, im pfälzischen Andernach im 14. Jahrhundert angesiedelte Handlung: Zeitgleich mit einem von Ritter Bertrand angeführten Kreuzfahrerheer erreicht Rabbi Eliezer – einem Ewigen Juden gleich – das Städtchen. Die Frau vor Jahren von einem christlichen Mob getötet, der Sohn entführt, findet er Aufnahme in der ortsansässigen jüdischen Gemeinde, die sich ihre Duldung zwar teuer erkaufte, aber auch dann noch nicht vor Übergriffen geschützt ist. So kommt es in der ohnehin schon aufgeheizten Stimmung der heimkehrenden Kreuzfahrer zu einem Tumult im Judenviertel, bei dem der Vater von Bertrands Braut Isabella verletzt wird. Dessen zukünftiger Schiegersohn zeigt sich entschlossen, die Judenältesten dafür zur Verantwortung zu ziehen. Als ausgerechnet Rabbi Eliezer vor Bertrand geführt wird, erkennt dieser im ruhmreichen Ritter nicht nur seinen Sohn (Berthold), sondern hegt gleichsam die Hoffnung, dass ihm dieser folgen würde, um wieder ein Leben als gläubiger Jude zu führen.

Davon will Bertrand freilich nichts hören, zu sehr hängt er an seinem ‹neuen›, höfischen Leben und v.a. an seiner Liebe zu Isabella. So kommt es zu Rabbi Eliezers Verwünschung des Sohnes, welche die Forschung umgehend mit der Biographie Goldschmidts in Verbindung gebracht hat, nachdem der Autor angeblich als kleiner Junge selbst Zeuge eines Streits zwischen seinem Vater und einem Onkel geworden war, der mit ähnlichem Resultat geendet haben soll.³⁷ Im Drama ermöglicht es Bertrand seinem wiedergefundenen Vater indes noch, die Burg unbeschadet zu verlassen, die verstörende Begegnung wird er Isabella an der kurz darauf sattfindenden Hochzeit aber verschweigen. In der Folge sollten weder Vater noch Sohn zur Ruhe kommen. Während Bertrand jeden Misserfolg auf den Bann zurückführt, bereut Eliezer bitter, seinen Sohn verstossen zu haben.

Als er feststellen muss, dass sich der Fluch nicht rückgängig machen lässt, beginnt Eliezer mehr und mehr, mit seinem Gott zu hadern. In einem nahegelegenen Wald trifft er auf Ilse,

37 Vgl. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 120.

eine christliche Dorfbewohnerin, die ihren Sohn bei einem der Feldzüge gegen die Türken verloren hat; eine Begegnung, welche Ober als das Aufeinandertreffen zweier religiöser Haltungen bewertet hat: «Goldschmidt gives a superbly understated contrast between Judaism, with its unforgiving punitive philosophy, and Christianity, with its doctrine of forgiveness.»³⁸ Jedenfalls wäre Ilse sogar bereit, hinzunehmen, dass sich ihr Sohn vom Christentum abwendet, wenn er sich dafür nur wieder zum Leben erwecken liesse, während Eliezer dabei bleibt, seinen Sohn als tot zu betrachten, obwohl er in Tat und Wahrheit am Leben ist. Das Gespräch zwischen Ilse und Eliezer wird durch eine Gruppe jüdischer Gemeindemitglieder unterbrochen, die auf der Flucht vor der Pogromstimmung im Städtchen ist und in Ilse umgehend jene Verräterin zu entdecken glaubt, aufgrund deren Denunziation es überhaupt erst zu den Übergriffen gekommen ist. Als Ilse von einem Juden getötet wird, dessen Schwester Opfer des Pogroms wurde, überschlagen sich die Ereignisse – wenigstens was die erste Fassung des Stücks, also *Rabbi Eliezer*, betrifft: Um sich an Bertrand, den die jüdischen Bewohner für ihr Schicksal verantwortlich machen, zu rächen, verlegen sie sich auf die List, verfeindeten Rittern einen geheimen Zugang zur Burg zu verraten. Beim anschließenden Tumult wird Rabbi Eliezer Geisel und wirft sich als solche vor das Schwert eines angreifenden Ritters, wodurch er das Leben seines Sohnes rettet. Bertrand tötet darauf den Mörder seines Vaters, schwört seinem Leben am Hof ab und begibt sich – nun auch er dem Wandernden Jude gleich – auf die Suche nach den Spuren seiner Vorfahren.

Als Goldschmidt das Stück überarbeitete und dabei auf Wunsch des Königlichen Theaters in *Rabbi'en og Ridderen* umbenannte, offenbar um den Schauspieler zu würdigen, der die Rolle Bertrands übernehmen sollte, nahm er gleichsam tiefgreifende Veränderung am Schluss des Dramas vor. Noch im Todeskampf wird Rabbi Eliezer die Verwünschung seines Sohnes zurücknehmen, Isabella wird sich ihrerseits nicht mehr weigern, ihren Verlobten seines nunmehr aufgedeckten jüdischen Hintergrunds wegen abzulehnen, während dieser überhaupt wieder in die christliche Gesellschaft aufgenommen wird. «The softening of Eliezer's curse is a theatrical improvment, but a philosophical weakening»,³⁹ urteilte Ober später über das solchermassen veränderte Dramenende.

Worin besteht nun also der konkrete Mehrwehrt, die beiden *Rabbi*-Dramen durch die Folie Heines zu lesen? Trotz Obers in gewisser Weise durchaus nachvollziehbarer Kritik am Schluss von *Rabbi'en og Ridderen*, lässt sich doch zumindest in der Hinsicht beiden Versionen ein Wert zusprechen, in ihrer Gegenüberstellung sichtbar zu machen, dass die neuere für ein spezifisches Assimilationskonzept plädiert, das die ältere noch verworfen hatte. Oder anders gesagt: Während just Heines Romanze zwischen Donna Clara und dem unbekanntem Ritter jäh endet, als sich dieser als Rabbinersohn zu erkennen gibt, hielt ausgerechnet Goldschmidt, der einen hohen Preis dafür zahlte, sich ein Leben lang gegen die Taufe gewehrt zu haben, in der zweiten Version seines *Rabbi*-Dramas die Möglichkeit eines Dénouement offen, solange die entscheidende Voraussetzung erfüllt ist, dass sich der Jude im Ritterkostüm zur christlichen Religion bekennt.

Wesentlich spannender als solche biographischen und im besten Fall inhaltlichen Überlegungen halte ich es, die Kommunikationssituation der nicht als jüdisch erkannten Figur auf die andere zentrale Begegnung der beiden Goldschmidt-Stücke – Rabbi Eliezers Gespräch

38 Ibid.

39 Ibid., S. 123.

mit Ilse – zu übertragen. Zwar werde ich auf diesen entscheidenden Dialog später ausführlicher zu sprechen kommen, weshalb ich mich an dieser Stelle auf die Bemerkung beschränke, dass auch Ilse ihr Gegenüber nicht als jüdische Figur zu erkennen vermag. Anders als bei Heine gibt sich Eliezer aber auch nicht als Jude zu erkennen und macht aus dem Dialog so – wie sich zeigen wird – eine merkwürdige Form von Situationskomik, die ihrerseits in doppelter Hinsicht an Heine denken lässt. Nicht nur überführt Goldschmidt die Kommunikation zwischen jüdischer und christlicher Figur, die bei Heine entweder mit fatalem Ausgang oder in performativ dargestellter Sprachlosigkeit geendet hat, in eine Art Endlosschleife, die dem Zuschauer zunehmend vor Augen führt, dass sich die beiden Figuren letztlich nie werden verstehen *können*, liefert das Ende von *Donna Clara* zudem und quasi *avant la lettre* das Erklärungsmodell, weshalb die Kommunikation zwangsläufig scheitert. Denn es ist kein Detail, sondern entscheidendes Moment, dass sich Heines Ritter nicht rundheraus als Jude oder Rabbinersohn, sondern als Abkömmling eines Schriftgelehrten vorstellt und damit unterstreicht, dass Kommunikation eben in nicht unerheblichem Mass von kulturell bzw. religiös determinierten hermeneutischen Traditionen abhängig ist. Das bedeutet im konkreten Fall der beiden *Rabbi*-Dramen, dass Ilse ihren Gesprächspartner nie wird verstehen können, weil dieser daran gewohnt ist, so sehr jeden einzelnen Buchstaben und jedes einzelne Wort zu gewichten, dass selbst Joel, einer von Bertrands jüdischen Schutzbefohlenen, staunend feststellen sollte: «Eders Ord er saa stort, at de kan rumme to Meninger[.]»⁴⁰ Für Eliezer ist eine solche Ambiguität freilich kein unüberwindbares Hindernis, sondern vielmehr hermeneutischer Alltag, Ilse hingegen scheitert darob – quasi vor den Augen des Publikums – die heilsame Erkenntnis zu gewinnen, dass Eliezer und sie im Schicksal, einen geliebten Sohn verloren zu haben, eigentlich vereint wären. Genau in diesem Sinn wiederum lassen sich *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* als Re-Dramatisierungen von Heines Almansor-Stoff verstehen, indem sie dessen Kommunikationsmodalitäten weiterdenken und in ihrer Funktionsweise auf der Bühne beständig vorführen.

Es scheint also – zusammenfassend gesagt – durchaus produktiv, solche Kommunikationssituationen genauer zu beobachten, zumal diese Arbeit davon ausgeht, dass sich diese nicht bei einem Oppositionsverhältnis zwischen jüdischem und christlichem Sprachverständnis erschöpfen, was zuvor auch ohnehin nur äusserst rudimentär dargestellt werden konnte. Deshalb werde ich im kommenden Abschnitt genauer zu bewerten versuchen, wie in den beiden Dramen Differenzen gebildet, wie diese codiert werden und wie sich solche Mechanismen aus systemtheoretischer Perspektive beschreiben lassen.

40 «Euer Wort ist so gross, dass es zwei Bedeutungen beinhalten kann.» (ROR, 106).

3. Luhmann und der Rabbi: Systemtheorie der Kommunikation

3.1 Differenz und Codierung: Theoretische Perspektiven

Unter der beinahe unauffälligen Bezeichnung der ‹soziologischen Systemtheorie›, die seit ihrem Aufkommen in den frühen 1950er Jahren in weiten Teilen der Geistes- und Sozialwissenschaften eine beeindruckende Präsenz unter Beweis gestellt hat, verbirgt sich bekanntlich jenes Theoriegebäude, an dem Niklas Luhmann über mehr als drei Jahrzehnte scheinbar nahezu im Alleingang gebaut hat, und auf das auch in dieser Arbeit bereits stellenweise verwiesen wurde. Angesichts dieses Charakters als langjähriger *work in progress* vermag es kaum zu überraschen, dass zentrale Begriffe seiner Theorie – nicht zuletzt von Luhmann selbst – immer wieder semantischen Um- und Neubesetzungen unterworfen waren, weshalb ich es für unverzichtbar halte, auf diese Eckpfeiler meines Analysevokabulars im Folgenden trotz deren Verbreitung kurz einzugehen; aber nicht nur deshalb: Ich werde mit Blick auf Goldschmidt Dramatik an gewissen Stellen von den gängigen Paradigmen systemtheoretischer Literaturwissenschaft abweichen und halte eine – wenn auch kursorische – Darstellung von deren theoretischen Grundlagen auch aus diesem Grund für unabdingbar.

Als besonders konstitutives Merkmal der soziologischen Systemtheorie hat es sich in den letzten Jahren herausgestellt, ein System nicht als verdichtetes Objekt zu betrachten, sondern dass ein solches erst durch seine Differenz zur ‹Umwelt› – wenn man so will – performativ hervorgebracht wird, wobei

[d]er Begriff der Umwelt nicht als eine Art Restkategorie mißverstanden werden [darf]. Vielmehr ist das Umweltverhältnis konstitutiv für Systembildung. [...] Auch ist die Umwelt nicht für die ‹Erhaltung› des Systems, für Nachschub von Energie und Information bedeutsam. Für die Theorie selbstreferentieller Systeme ist die Umwelt vielmehr Voraussetzung der Identität des Systems, weil Identität nur durch Differenz möglich ist.⁴¹

Um diese System/Umwelt-Differenz mit einem möglichst alltäglichen Beispiel zu illustrieren, ist ein Apfel also zunächst einmal ein Apfel, weil er sich hinsichtlich von Kategorien wie Form, Farbe oder Geschmack von seiner Umwelt, die etwa eine Kirsche sein kann, massgeblich unterscheidet. Was sich auf den ersten Blick trivial anhören mag, ist aus systemtheoretischer Sicht äußerst konsequenzenreich: So steht das Beispiel zudem für die Differenzierung zwischen einem als ‹geordnet› scheinenden Innen und einem entsprechend ungeordneten Aussen, das für das Komplexitätsgefälle zwischen System und Umwelt typisch ist: Denn die Pflanze ‹Apfelbaum› als biologisches System oder ‹Organismus›, der auf Selbstreproduktion ausgerichtet ist, steht nicht nur – wie das Beispiel vereinfachend vorgeben mag – in Differenz zur Pflanze ‹Kirsche›, sondern je nach Blickwinkel zu einer beinahe unendlichen Vielzahl (essbarer) Früchte, Bäume oder Pflanzen im Allgemeinen. Die System/Umwelt-Differenz ist folglich asymmetrisch, weil ‹Umweltkomplexität› auf systeminterne Ordnung trifft. Weil ein System aber – so Luhmann – unter keinen Umständen in seine Umwelt eingreifen könne, erfolge – soll Ausgleich geschaffen werden – dieser zwangsläufig durch Aufbau von Eigenkomplexität und nicht durch Komplexitätsabbau.⁴²

41 Niklas Luhmann. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 (stw 666), S. 242f.

42 Vgl. Niklas Luhmann. ‹Vorbemerkungen zu einer Theorie sozialer Systeme.› In: Ders. *Aufsätze und Reden*. Hg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2001 (RUB 18149), S. 7–30, hier. S. 18ff.

Dabei hat sich Luhmann – etwa im Gegensatz zum gleichzeitig an einer Systemtheorie arbeitenden Biologen Humberto Maturana – zunutze gemacht, dass sich auf solche Weise und über biologische Systeme hinaus auch «psychische» oder «soziale» Systeme beschreiben lassen. Entscheidend für den systemtheoretischen Zugang ist dabei vorderhand die Frage, wie die Differenz zur Umwelt, die den Fortbestand des Systems überhaupt erst sicherstellt, kontinuierlich reproduziert werden kann. In diesem Zusammenhang spielt ein weiterer Luhmannscher Zentralbegriff eine tragende Rolle, nämlich jener der «Autopoiesis». Ursprünglich aus der Neurobiologie Maturanas und Francisco Varelas übernommen, versteht Luhmann darunter die Vorstellung, dass ein System jene Elemente, aus denen es besteht, selbst (re)produzieren kann, indem es selbsterhaltende «Operationen» ausführt. Autopoietische Systeme sind also

Systeme, die nicht nur ihre Strukturen, sondern auch die Elemente, aus denen sie bestehen, im Netzwerk eben dieser Elemente selbst erzeugen. Die Elemente (und zeitlich gesehen sind das Operationen), aus denen autopoietische Systeme bestehen, haben keine unabhängige Existenz. Sie kommen nicht bloß zusammen. Sie werden nicht bloß verbunden. Sie werden vielmehr im System erst erzeugt, und zwar dadurch, daß sie [...] als Unterschiede in Anspruch genommen werden.⁴³

Als psychische (oder «Bewusstseinsysteme») kann nun die Gesamtheit jener Systeme bezeichnet werden, deren (autopoietische) Operationen darin bestehen, Gedanken zu generieren.⁴⁴ Wie jedes System sind auch psychische Systeme grundsätzlich insofern geschlossen, als keine Kommunikation mit der jeweiligen Umwelt möglich ist. Es ist – mit anderen Worten – nicht zu erwarten, dass auf den Gedankengang einer Person Einfluss genommen werden kann, weshalb sich die Systemtheorie in ihrer epistemologischen Disposition auf ihre Rolle als Beobachterin beschränkt. Psychische Systeme ihrerseits stellen wiederum die Umwelt für soziale Systeme dar, deren Operation fast ausschliesslich aus Kommunikation besteht. Der Mensch ist durch die Brille der Systemtheorie betrachtet also nie selbst ein soziales System, wenn er in seiner physischen Erscheinung als biologisches und in seinem Zugang zu Reflexion und Bewusstsein als psychisches System auch oft als Grundlage dafür agiert. Soziale Systeme in Luhmanns Sinn dagegen können eine Gesellschaft, eine Familie oder auch nur eine sprachliche Interaktion sein.⁴⁵ Wie bereits im Kapitel zu *Hjemløs* (vgl. S. 61) ausgeführt, hat Luhmann für die Gesellschaft wiederum eine Reihe von internen Differenzierungen wie Politik, Religion, Recht, Wissenschaft oder Erziehung formuliert, deren Funktion er in teils umfangreichen Studien ausgeleuchtet hat. Diese gesellschaftlichen «Teilsysteme» zeichnen sich jeweils durch einen binären Code aus, der anzeigt, welche Operationen systemimmanent sind und welche zur Sphäre der Umwelt gehören.

Als vorerst Letztes sei hier darauf verwiesen, dass sich der Kommunikationsbegriff bei Luhmann von seiner alltäglichen Bedeutung dahingehend unterscheidet, dass er im systemtheoretischen Kontext in Anlehnung an linguistische Konzepte wie Karl Bühlers Organon-Modell als selektives Geschehen aufgefasst wird, das einem dreistufigen Prozess zwischen den Parteien «Alter» und «Ego» gleichkommt: Zunächst wird eine Information von Ego selektiert. Anschliessend erfolgt durch Ego eine Mitteilung dieser Information an Alter, der

43 Luhmann. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 1, S. 65f. – Hervorhebung im Original.

44 Vgl. z.B. Luhmann, Niklas. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992 (stw 1001), S. 11ff.

45 Vgl. z.B. Luhmann. *Soziale Systeme*, S. 367ff., 481ff. bzw. 551ff.

seinerseits die Differenz zwischen Information und Mitteilung verstehen können muss, wenn die Kommunikation gelingen soll.⁴⁶ Angesichts der Komplexität dieses Modells geht die Systemtheorie begrifflicherweise davon aus, dass Kommunikation in den seltensten Fällen zum Ziel führt, weshalb die Aufgabe der oben beschriebenen gesellschaftsinternen Funktionssysteme darin besteht, die kommunikativen Erfolgsaussichten zu erhöhen, indem sie sich ihrer spezifischen «Codes» bedienen. Derweil ist das Phänomen «Sprache» in Luhmanns Vorstellung nicht als System aufzufassen, sondern als Vehikel, das soziale und psychische Systeme strukturell koppelt. Die «strukturelle Koppelung» wiederum ist erforderlich, weil jedes System – wie erwähnt – zwar operativ geschlossen (d.h. dass sich die Autopoiesis systemintern in einem geschlossenen Kreislauf bewegt), aber kognitiv offen ist, d.h. dass eine Informationsaufnahme aus der Umwelt erfolgen kann. Da psychische Systeme, aus denen wiederum die Umwelt sozialer Systeme besteht, für jede Reflexion notwendig ist, braucht es die strukturelle Koppelung, damit soziale Systeme kommunizierbare Inhalte aus ihrer Umweltebene empfangen und verarbeiten können.⁴⁷

3.2 Die Systemtheorie der Literatur

In Anbetracht des hohen Abstraktionsgrades und des Universalitätsanspruchs der soziologischen Systemtheorie ist es wenig überraschend, dass deren Leitgedanken relativ schnellen Eingang in methodische Diskussionen der Literaturwissenschaft gefunden haben, was Niklas Luhmann mit einer Reihe kultursoziologischer Schriften mitunter selbst gefördert hat.⁴⁸ Bereits Mitte der 1990er Jahre unternahm Jürgen Fohrmann den Versuch, die Systemtheorie nicht als «Theorieimport» (wie zuvor Marxismus oder Psychoanalyse) zu behandeln, der «[s]eit dem Zusammenbruch einer sich naiv gebenden Philologie am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts [...] für die Literaturwissenschaften» geradezu erforderlich wurde, sondern im Sinn einer «Supertheorie» fruchtbar zu machen.⁴⁹ Ein gutes Vierteljahrhundert später hat sich herausgestellt, dass sich die Literaturwissenschaft unterschiedlicher philologischer Prägung zwar nicht zur «Spezifikation einer allgemeinen Systemtheorie» entwickelt hat,⁵⁰ sich diese aber gleichwohl als methodisches Leitmotiv durchsetzen konnte. Dabei hat die Literaturwissenschaft von der Systemtheorie in erster Linie eine terminologische Bereicherung erfahren, ohne aber ihre Unabhängigkeit als geisteswissenschaftliche Disziplin geopfert zu haben. Die inzwischen recht unterschiedlichen Perspektiven einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft sollen nachfolgend kurz ausgelotet werden, bevor ich mich im nächsten Abschnitt mit der dramatischen Gattung beschäftigen werde.

Bereits einige Jahre vor Fohrmann hatte Niels Werber, dessen systemtheoretisch inspiriertes literaturwissenschaftliches Programm später gelegentlich unter dem Namen «Bochumer

46 Vgl. Luhmann. *Soziale Systeme*, S. 193ff.

47 Vgl. z.B. Luhmann. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 29ff. resp. 163ff. sowie Luhmann. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 92ff..

48 Vgl. hierzu v.a. Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (stw 1303) resp. ders. *Schriften zur Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 (stw 1872).

49 Jürgen Fohrmann. «Vorwort». In: *Systemtheorie der Literatur*. Hg. von dems. und Harro Müller. München: Wilhelm Fink 1996 (UTB 1929), S. 7–17, hier S. 7f.

50 Ibid., S. 8.

Modell› figurieren sollte,⁵¹ die Frage nach der spezifischen Codierung der Literatur als gesellschaftlichem Subsystem analog zu Wissenschaft, Religion, Politik etc. gestellt. Die Beantwortung der Frage erfolgt über den ›Umweg‹ des generellen Autonomieanspruchs der Literatur, der ihr im Gefolge der Aufklärung von der philosophischen Ästhetik zwar zugesprochen worden sei, ohne dabei aber zu berücksichtigen, ob sie sich «als Teil des Kunstsystems tatsächlich so [= autonom; JH] verhält.»⁵² Wie jedes andere System auch, behandelt Werber die Literatur als operativ geschlossen bei gleichzeitiger kognitiver Offenheit; will heissen, «daß die Literatur ihre Umwelt beobachten kann. [...] Doch kann die Literatur nicht nur sehen, sondern auch sehen, daß sie selbst gesehen wird»,⁵³ wobei sich für Werber

dringend die Frage [stellt]: *wie* beobachtet speziell die Literatur. Denn wenn [...] die Ästhetik nicht die Selbstreflexionsinstanz der Kunst und Literatur ist, dann gerät auch der Vorschlag Luhmanns ins Wanken, daß der ästhetische Code ‹schön vs. hässlich› die Kommunikationen des Kunstsystems codiere. Der Gegenvorschlag lautet: Der Code literarischer Kommunikation benutzt als binären Schematismus den Dual ‹interessant› vs. ‹langweilig›.⁵⁴

Seinen Differenzierungsvorschlag macht Werber primär an sozialhistorischen Faktoren fest, indem er dafür argumentiert, dass der Eintritt in die Moderne um 1800 ein gewachsenes Dispositiv an Freizeit zur Folge gehabt habe, wodurch ein gesteigertes Unterhaltungsbedürfnis entstanden sei.⁵⁵ Das mag sich auf den ersten Blick etwas befremdlich nach einem regelpoetischen Plädoyer für eine möglichst windschnittige Unterhaltungsliteratur anhören, erscheint allerdings plausibler unter der Bedingung, dass die Literatur als «Sozialsystem unserer Gesellschaft»

all jene Systeme [beobachtet], die sich in ihrer Umwelt befinden: etwa die Wirtschaft, die Politik oder das Recht. [...] Das derart unterscheidende und beobachtende Literatursystem muß dabei permanent unterscheiden, was es für *poesiefähig* hält und was nicht. Diese Entscheidung ist *historischem Wandel* unterworfen. [...] Stabil bleibt bei wechselnder Themenvorgabe allerdings [...] die Frage, ob die aus der Umwelt ins System der Literatur importierten Themen interessante oder langweilige Unterhaltung versprechen.⁵⁶

Während das ›Bochumer Modell‹ die Binarität ‹interessant/langweilig› zur Leitdifferenz literarischer Kommunikation erhoben hat, was aus naheliegenden Gründen nicht ohne Kritik geblieben ist,⁵⁷ arbeitet das ›Leidener Modell‹ Henk de Bergs und Matthias Prangels mit der Unterscheidung zwischen Text und Kontext, wodurch sich eine grundlegend andere Perspektive ergibt. Durch die Hintertür des am Differenzbegriff interessierten systemtheo-

51 Die Hauptvertreter des ›Modells polykontexturaler Literaturwissenschaft‹ sind Gerhard Plumpe und Niels Werber, deren methodisches Konzept sich vom etwa gleichzeitig von Henk de Berg und Matthias Prangel entstandenen Leidener ›Text-Kontext-Differenz-Modell‹ deutlich abhebt. Vgl. dazu die hilfreiche Übersicht von Oliver Jahraus und Benjamin Marius Schmidt. «Systemtheorie und Literatur. Teil III: Modelle Systemtheoretischer Literaturwissenschaft in den 1990ern». In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 23.1 (1998), S. 66–111, hier insbes. S. 66ff.

52 Niels Werber. *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 61.

53 Ibid., S. 63f.

54 Ibid., S. 63f. – Für die Diskussion zur Codierbarkeit von Kunst vgl. auch Luhmann. *Schriften zu Kunst und Literatur*, S. 14–44.

55 Werber. *Literatur als System*, S. 75ff.

56 Gerhard Plumpe und Niels Werber. «Vorbemerkung». In: *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*. Hg. von dens. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 7–8, hier S. 7. – Hervorhebungen im Original.

57 Vgl. z.B. Jahraus und Schmidt. *Systemtheorie und Literatur*, S. 83.

retischen Kommunikationsmodells gewichten de Berg und Prangel den Kontext (im Gegensatz z.B. zum Strukturalismus) als massgebliche Grösse exegetischer Prozesse im Umgang mit literarischen Texten, weil sich der Sinn einer kommunikativen Äusserung im Anschluss an Luhmann durch eben diese Differenz erst ergebe:

Jeder Text konstituiert seine Bedeutung erst durch eine historisch-konkrete Negation anderer Möglichkeiten. Das zeitigt die Notwendigkeit einer radikalen Temporalisierung der Semantik: Texte müssen in semantischer Hinsicht als zeitlich bestandslos betrachtet werden, weil ihre Bedeutung in einer zeitpunktfixierten Text/Kontext-Differenz aufgeht.⁵⁸

Demnach bestehe – so Jahraus und Schmidt – die Leistung des ‚Leidener Modells‘ letztlich darin, Luhmanns Ereignisbegriff, dessen Fokus zu sehr auf mündliche Kommunikationsakte gerichtet sei, auf das Medium geschriebener Texte übertragen zu haben.⁵⁹ Indem dabei konstant die Frage gestellt wird, was in einem bestimmten zeitlichen Kontext *nicht* kommuniziert wurde, hebt sich dieser Zugang nicht nur dahingehend vom Strukturalismus ab, dass er die Vorstellung einer sinnstiftenden, textinternen Verweisstruktur von Zeichen ablehnt, sondern auch von der Dekonstruktion im Sinn einer durch Bruchstellen provozierten, kontinuierlichen Aktualisierung der Textbedeutung. Das Ziel einer systemtheoretisch inspirierten Hermeneutik nach Leidener Spielart besteht demnach in einer «theoriegeleiteten Erueirung von historisch ursprünglicher Textbedeutung als objektivierbarer Textbedeutung».⁶⁰

3.3 Die Systemtheorie des Dramas

Im Gegensatz zu den zuvor referierten philologischen Bemühungen um Luhmanns Theoriekonzepte rückt das Drama als Gattung erst in der literaturwissenschaftlichen Adaption der Systemtheorie, die Dietrich Schwanitz entwickelt hat, ins besondere Blickferd der Methodenreflexion.⁶¹ Überhaupt sorgte Schwanitz ebenso wie Siegfried J. Schmidt und in jüngerer Zeit Oliver Jahraus für wichtige Impulse ausserhalb der Zentren Bochum und Leiden. Dass die systemtheoretisch orientierte Beschäftigung mit dem Drama mit Blick auf deren ästhetische Disposition nichts anderes als eine logische Konsequenz ist, macht Schwanitz an zwei Faktoren deutlich: Zum einen betont er, was in ähnlicher Weise bereits in der Einleitung dieses Kapitels vermutet wurde, nämlich dass auf der Theaterbühne eine «Simulation sozialer Kommunikation» im Sinn einer «direkten Interaktion von Angesicht zu Angesicht»

58 Vgl. Henk de Berg. «Die Ereignishaftigkeit des Textes». In: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur und Kunstwissenschaft*. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 32–52, hier S. 50.

59 Sicherheitshalber sei hier darauf verwiesen, dass der systemtheoretische Ereignisbegriff vorderhand wenig mit dem zu tun hat, was z.B. Erika Fischer-Lichte darunter versteht. Vielmehr bezeichnet er «die zeitliche Qualität der Elemente sinnkonstituierender Systeme. Kommunikationen in sozialen und Gedanken in psychischen Systemen sind keine dauerhaften Zustände, sondern Ereignisse ohne Dauer. Die Autopoiesis [...] dieser Systeme ist daher gezwungen, Elemente, die verschwinden, indem sie entstehen, ständig zu reproduzieren.» (Claudio Baraldi et al. GLU. *Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 [stw 1226], S. 42).

60 Matthias Prangel. «Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktivismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen». In: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur und Kunstwissenschaft*. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 9–31, hier S. 14.

61 Vgl. Dietrich Schwanitz. *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990 (WV studium 157), insb. S. 99–151.

stattfinde.⁶² Zum anderen sei «[d]ie Selbstreferentialität und die Fähigkeit zur Selbstreproduktion [also eine *autopoietische* Operation; JH] [...] im Drama besonders evident.»⁶³ Denn zwar könne auch im Gedicht ein Gedicht oder im Roman eine Erzählung anklingen, doch wenn auf dem Theater Theater gespielt wird

entfaltet die Selbstduplikation eine ganz andere, ungleich intensivere Wirkung. [...] Weil das Spiel im Spiel auch die Situation des Zuschauers verdoppelt. Wenn der *Kaukasische Kreidekreis* zur Unterhaltung einer Kolchese aufgeführt wird oder das Trauerspiel von *Pyramus und Thisbe* zur Unterhaltung des athenischen Hofes im *Sommernachtstraum*, dann verwandeln sich vor den Augen der Theaterzuschauer die Figuren eines Stücks in Theaterzuschauer, die einem weiteren Stück zuschauen. [...] Deshalb führt ein Drama mit seiner Reproduktion seine eigenen Grenzen vor Augen, zeigt, wie es von außen aussieht und redupliziert nicht nur sich selbst, sondern die ganze Theatersituation mit Skript, Regie, Inszenierung und Zuschauern.⁶⁴

Diese immanente Fähigkeit des Dramas, die eigenen Grenzen auszuloten – sprich: durch die autopoietische Selbstreproduktion ein Differenzverhältnis zu schaffen, das indiziert, was in das System des Theaterstücks und dessen Inszenierung bzw. was in den Bereich der Umwelt fällt, – synthetisiert Schwanitz in der Folge mit dem Paradigma der interaktiven Bühnenkommunikation zur These, wonach im «Wandel dieser Differenz [...] die Entstehung und die nachfolgende Geschichte des Dramas» begründet sei.⁶⁵ Denn der Interaktionsrahmen, den Schwanitz nicht nur systemtheoretisch, sondern bezeichnenderweise auch unter Rückgriff auf Erving Goffmans Rahmentheorie (*Frame analysis* [1974]) definiert, habe schon immer eine «Vorliebe» für die «theaterähnlichen Interaktionsformen aus der Lebenswelt» unter Beweis gestellt:

Darin ist das Drama tendenziell selbstreferentiell; es konstituiert sich über die Vorführung lebensweltlicher Theatralik und überhöht sie nach Maßgabe eigener Stilisierungsmöglichkeiten. Nun haben wir aber gesehen, daß Selbstreferenz tautologisch wird, wenn sie sich nicht asymmetrisiert. Für diese Asymmetrisierung benutzt das Drama die Asymmetrien, die die theateranalogen Bereiche schon mitbringen. Das ist für das Ritual und das Zeremoniell der Bezug auf Repräsentanz, für die Intrige die Differenz zwischen Vorderbühne und Hinterbühne [...] und für das Spiel im Spiel die Differenz zwischen dem äußeren Drama als Wirklichkeitsfiktion und dem inneren Drama als Fiktion eines Dramas.⁶⁶

Aus diesem Befund leitet Schwanitz nun ein v.a. literaturhistorisch interessiertes Programm ab, das in seiner selektiven Gewichtung der Produktionsbedingungen der untersuchten Diskursfelder indes nicht unproblematisch ist. Ungeachtet der antiken (und erst recht der komplizieren mittelalterlichen) Theatertradition verortet er in Anlehnung an Norbert Elias' *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939) die eigentliche Entstehung des europäischen Dramas im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert, als an den Renaissance-Höfen aufgrund eines Ständegefälles «die Differenz zwischen Interaktion und Gesellschaft bewusst wurde».⁶⁷ Das Inventar sozialer Spielformen zwischen Intriganz und höfischem Verhaltenscodex sei spätestens im 18. Jahrhundert unter den Druck des Wertesystems eines erstarkten Bürgertums geraten, was letztlich den «endgültigen Niedergang» der europäischen Dramatik zur Folge

62 Ibid., S. 100.

63 Ibid.

64 Ibid., S. 100f.

65 Ibid., S. 122.

66 Ibid., S. 122f.

67 Ibid., S. 123.

habt hätte – mit der prominenten Ausnahme Deutschlands.⁶⁸ Dort nämlich habe sich im Gegensatz z.B. zu Frankreich erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine «nationale Öffentlichkeit» gebildet, was in Form einer «Konfrontation beider Interaktionstypen des adeligen Intriganten und des bürgerlichen Emotionalen [...] dem Theater ein Thema [lieferte]».⁶⁹ Das moderne Drama dagegen habe seinen Fortbestand trotz der europäischen Gattungsentwicklung sichern können, indem es einen radikalen Perspektivenwechsel vollzogen habe und sich darauf verlegte, aufzuzeigen, wie «Interaktion [in der modernen Gesellschaft] irrelevant und trivial geworden» sei, wodurch es im Grunde «ein neues Thema in der Beschäftigung mit der eigenen Krise» gewonnen habe.⁷⁰

68 Ibid., S. 126.

69 Ibid., S. 127.

70 Ibid., S. 128.

4. Codierung, Performanz und Gattung

4.1 Politik und Religion

Die Methodenskizze der vorangegangenen Seiten legt den etwas irritierenden Schluss nahe, dass die Übernahme systemtheoretischer (und das meint in der vorliegenden Arbeit ausschliesslich Luhmannscher) Theoreme in die Literaturwissenschaft – mindestens was die Germanistik anbelangt – seit den Anfängen weitestgehend mit Literatursoziologie gleichgesetzt worden ist; für irritierend halte ich das insofern, als deren Wert für das hermeneutische Verständnis spezifischer Textwelten berechtigterweise in Zweifel gezogen werden kann, auch wenn die systemtheoretisch inspirierte Literaturwissenschaft – wie etwa im Fall Siegfried J. Schmidts – für sich bisweilen sogar die Nähe zu einer sogenannten «Empirie» beansprucht hat.⁷¹ Dass systemtheoretische Methodik offenbar weitgehend der Literatursoziologie überlassen worden ist, scheint mir eine Reduktion, die für die Literaturwissenschaft insgesamt nur beschränkt produktive Folgen haben kann. Vor diesem Hintergrund halte ich den Versuch für umso aussichtsreicher, nachfolgend ein gezielt hermeneutisches Vorgehen vorzuschlagen, das sich das Modell strukturell-funktionaler Systeme und dessen konzise Terminologie zwar zunutze macht, um ästhetische (d.h. zunächst narrative) Konstellationen zu beschreiben – dafür die Gefahr auf sich nimmt, Luhmanns Vorstellung von Literatur als sozialem Subsystem aussenvorzulassen oder diese gegebenenfalls zu durchkreuzen.

Als ersten Schritt dazu möchte ich, um nun endgültig auf Goldschmidts *Rabbi-Dramen* zu sprechen zu kommen, die Frage nach der Differenzbildung stellen, die bereits in der Eröffnungsszene von *Rabbi'en og Ridderen* virulent wird, deren Anfang Goldschmidt wörtlich von *Rabbi Eliezer* übernommen hatte. Darin tritt der Ratsgehilfe Melchior Brock auf, um der aufgebrachten Volksmenge eine vielsagende Botschaft des Bürgermeisters zu überbringen:

Vi, velagtede og høilovlige Borgemester og Raad i den agtbare Stad Andernach, gjøre vitterligt for alle agtbare, troe og christelige Borgere af bemeldte agtbare Stad, samt for deres dydige Hustruer og Børn og Tyende, samt for Alle og Enhver, der have deres Glæde i Christo og hans Stridsmænd, at for os haver anmeldt den høiædle og mægtige Ridder Eberhard von Hochberg, denne agtbare Stads velbyrdige og høiædle Beskytter og Forbundsfølge, at til ham er kommet Ilbud med Melding om, at den udsøgte og tappe Skare Junkere og Svende og Troskarle og andre Stridsmænd, som ere uddragne herfra for at erhverve sig Salighed og udødelige Ære i Krigen mod de Vantroende og som troe Vasaller hjælpe vor stormægtige Keiser, efter store og navnkundige Bedrifter i mange og blodige Slag vender hjem med Ære og Berømmelse og hver Time kan ventes. Dette til Underretning for alle Borgere og deres Hustruer, for Forældre og Børn, Slægt, Venner, Tyende af de Overlevende og de Faldne, som vor Herre Christus har forundt Martyrdøden. Love alle Gud!⁷²

Wir, der wohlgeachtete und rechtmässige Bürgermeister und Rat in der achtbaren Stadt Andernach, machen allen achtbaren, treuen und christlichen Bürgern besagter Stadt, mitsamt deren tugendhaften Ehefrauen, Kindern und Gesinde, samt allen und jeden, die ihre Freude in Christo und dessen Kriegern haben, bekannt, dass uns der hochedle und mächtige Ritter Eberhard von Hochberg, dieser wohlgeborene und hochedle Beschützer und Bundesgenosse dieser achtbaren Stadt, verkündet hat, dass ihn ein Eilbote mit der Meldung erreicht habe, dass die auserlesene und tapfere Schar Junker und Gesellen und Trossknechte

71 Vgl. z.B. Siegfried J. Schmidt. «System» und «Beobachter»: Zwei wichtige Konzepte in der (künftigen) literaturwissenschaftlichen Forschung». In: *Systemtheorie der Literatur*. Hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München: Wilhelm Fink 1996 (UTB 1929), S. 106–133, hier insbes. S. 106ff.

72 Goldschmidt. *Rabbi'en og Ridderen*, S. 6f. – Zitate aus dieser Ausgabe fortan unter der Sigle ROR im Text. Für Zitate aus *Rabbi Eliezer* verwende ich die Sigle RE.

und andere Krieger, die hiervon ausgezogen sind, um sich Seligkeit und unsterbliche Ehre im Krieg gegen die Ungläubigen zu erwerben und als treue Vasallen unserem grossmächtigen Kaiser zu helfen, nach grossen und berühmten Taten in vielen und blutigen Schlachten mit Ruhm und Ehre nach Hause kommen und stündlich erwartet werden können. Dies zur Benachrichtigung aller Bürger und deren Hausfrauen, aller Eltern und Kinder, Sippen, Freunde, Gesinde der Überlebenden und Gefallenen, denen unser Herr Christus den Märtyrertod vergönnt hat. Gott sei gelobt!

Rhetorisch bis zur Unverständlichkeit hochstilisiert, übersteigt die Ankündigung der baldigen Rückkehr des Kreuzrittertrupps ihre eigentliche Mitteilungsfunktion zugunsten einer Exposition *in nuce* der lokalen Gegebenheiten der Dramenhandlung, indem ein genaues Bild der Machtverhältnisse Andernachs gezeichnet wird, das sich vor dem Hintergrund vielschichtiger Differenzbildung als Komposition zwischen politisch motiviertem Klassendenken und religiös legitimiertem Gleichheitsanspruch erweist. Denn von der politischen Obrigkeit und dem Klerus abgesehen, wird das soziale Gefüge der Stadt zwar vom erwartbaren Ständegefälle zwischen Bürgerschaft und Gesinde durchzogen, dem jedoch zugleich eine identitätsstiftende Tendenz entgegenläuft, zumal der Kreis der Angesprochenen vom Bürgermeister zuletzt auf alle erweitert wird, «der have deres Glæde i Christo og hans Strids-mænd» («welche ihre Freude in Christo und dessen Kriegern haben»; ROR, 6). Allerdings braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, dass die ostentative Betonung der in sich zwar heterogenen christlichen Bevölkerung hinfällig wäre, koexistierte daneben nicht eine andere Gesellschaft, die mit der Bekanntmachung des Rats der Stadt im selben Atemzug vom öffentlichen Leben auf Distanz gehalten wird. Für die anwesenden Bürger Andernachs besteht in *Rabbi'en og Ridderen* (im Gegensatz zu *Rabbi Eliezer*, wo die Passage stark abgeschwächt ist) denn auch kein Zweifel darüber, wer gemeint ist, wie sie einem Pater gegenüber zu verstehen geben:

MÆNGDEN: Lovet alle Gud!

PATER AMBROSIUS: *Te deum laudamus!* Til Kirken, mine Børn! Lovsynger Herren, der gjør vor Arm stærk mod hans Fjender!

FRA MÆNGDEN: Død over Jøderne!

PATER AMBROSIUS: Mine Venner! Jøderne ere visselig vor Herre Christi Fjender; men de af dem, som boe her, ere vor naadige Herre, Ridder Eberhards Venner; han har taget dem under sin Beskyttelse. Glemmer ikke dette; giver Gud, hvad Guds er, og Keiseren, jeg mener Hs. Naade Ridder Eberhard, hvad hans er, og gaaer til Kirken, mine Børn. (ROR, 7f.)

MENGE: Gelobt sei Gott!

PATER AMBROSIUS: *Te deum laudamus!* In die Kirche, meine Kinder! Lobsingt den Herrn, der unseren Arm stark macht gegen unsere Feinde!

AUS DER MENGE: Tod über die Juden!

PATER AMBROSIUS: Meine Freunde! Die Juden sind fürwahr unseres Herrn Christus Feinde. Aber jene, die hier leben, sind unseres gnädigen Herrn, Ritter Eberhards, Freunde. Er hat sie in seinen Schutz genommen. Vergisst nicht, gebt Gott, was Gottes ist, und dem Kaiser – ich meine: Seiner Gnade Ritter Eberhard –, was ihm ist. Und geht zur Kirche, meine Kinder.

Durch diese explizite Äusserung der antijüdischen Stimmung in der Andernacher Bevölkerung erhält die Schraube der Differenzbildung eine neue Drehung, wenn sie sich auch nach wie vor innerhalb desselben religiösen und politischen Rahmens bewegt wie zuvor schon die Bekanntmachung des Magistraten. Nicht nur, dass sich ein Graben zwischen dem christlichen und dem jüdischen Bevölkerungsanteil auftut, den Pater Ambrosius befördert und in seiner Eigenschaft als Vertreter der katholischen Kirche ideologisch unterfüttert, kennzeichnet sich die politische Macht selbst, zu deren erweitertem Kreis im Klassensystem des

Mittelalters ja auch der Priester selbst zählt, durch eine kaum überwindbare Differenz: Während der Bürgermeister und Pater Ambrosius die Juden am liebsten aus der Gesellschaft verbannt wüssten, gewährt ihnen Ritter Eberhard seinen besonderen Schutz und auch dies gewiss nicht aus humanistischem Empfinden, wie sich bald zeigen wird.

Nimmt nun die systemtheoretisch orientierte Lektüre, wie sie hier unternommen wird, Luhmanns gesellschaftstheoretisches Modell ernst, muss sie konsequenterweise nach den Kommunikationsformen fragen, mit denen die vielfältigen Differenzen, die sich allein am Dramenanfang ausmachen lassen, nicht nur weitergegeben, sondern im Sinn einer autopoietischen Operation aufrecht erhalten werden. Das lässt sich für die Differenz zwischen Christentum und Judentum am Beispiel der Anfangsszene von *Rabbi'en og Ridderen* genau nachvollziehen. So bedient sich Pater Ambrosius im Versuch, religiöse und weltliche Machtansprüche in Einklang zu bringen, eines formelhaften Codes, der sich aus jener vielzitierten Stelle der synoptischen Evangelien speist, der zufolge dem Kaiser zu geben sei, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist (vgl. Mt 22,21; Mk 12,17; Lk 20,25). «Religiös» im soziologischen Sinn Luhmanns ist Pater Ambrosius' Kommunikation deshalb zu bezeichnen, weil sie «Immanentes unter dem Gesichtspunkt der Transzendenz betrachtet.»⁷³ Aus diesen Beobachtungen lassen sich nun einige für den Dramenverlauf wegweisende Schlüsse ziehen: Zunächst wird anhand spezifisch religiöser Kommunikationsstrategien das religiöse Subsystem «Christentum» etabliert, das wiederum durch kirchliche Strukturen institutionalisiert ist. Die Tatsache, dass sich die religiösen Denk- und Kommunikationsmuster Pater Ambrosius' aus dem Neuen Testament speisen, lässt bereits an diesem Punkt vermuten, dass strukturelle Koppelungen zwischen System und Umwelt unwahrscheinlich oder – anders formuliert – Kommunikationsschwierigkeiten zwischen christlichen und jüdischen Figuren über den Kanal des Religiösen zu erwarten sind, weil die Codierung ausschliesslich der einen, nämlich der christlichen Seite zugänglich ist. Ganz ähnliche Kommunikationsformen hatten sich – nebenbei bemerkt – bereits in der ästhetischen Debatte in *Hjemløs* manifestiert.

Gleichzeitig – und dies halte ich auch hinsichtlich methodischer Überlegungen für erwähnenswert, weil sich allmählich zu zeigen beginnt, wie facettenreich das soziale System auf Goldschmidts Bühne konstruiert ist – bezieht Pater Ambrosius in seiner Ermahnung der Bevölkerung eben nicht nur aus einer religiösen, sondern v.a. auch aus einer (macht-)politischen Position Stellung, zumal er sich zwar dezidiert religiöser Kommunikationsformen bedient, dabei aber keine spezifischen Heilsvorstellungen vermittelt. Es scheint aus diesem Grund nicht weniger plausibel, die Bekanntmachung des Bürgermeisters ebenso wie Pater Ambrosius' Worte an die Volksmenge auch unter dem Gesichtspunkt politischer Kommunikation zu lesen, die sich im Anschluss an Luhmann ja durch den binären Code «Macht/keine Macht» strukturiert. Dass sich auf der Grundlage spezifisch politisch codierter Kommunikation dem sozialen Subsystem «Religion» ein Teilsystem «Politik» zur Seite stellt, ist angesichts der narrativen Disposition des Dramas wenig verwunderlich. Für ungewöhnlicher halte ich dagegen, dass sich die Subsysteme der Andernacher Gesellschaft

73 Niklas Luhmann. *Die Religion der Gesellschaft*. Hg. von André Kieserling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (stw 1581), S. 77. – *En passant* sei hier erwähnt, dass sich religiöse Kommunikation freilich nicht nur auf die Figur Pater Ambrosius' beschränkt. Auch der Bürgermeister legt die Folie der Transzendenz über das immanente Dasein, wenn er für die gefallenen Kreuzritter ein «Weiterleben» im Martyrium vorsieht (ROR, 7 resp. RE, 3).

dahingehend vielfältig überblenden, dass deren eigentliche Protagonisten durchwegs eigentümliche Doppelfunktionen einnehmen, die ihnen – etwas naiv gesagt – gesellschaftstheoretisch nicht unbedingt zustünden: So äussert sich der Bürgermeister in einem religiös determinierten Code zum Märtyrertod, um damit gleichsam zum autopoietischen Fortbestand des Teilsystems ›Religion‹ beizutragen, dessen Vertreter er jedoch nicht ist. Gleichzeitig übernimmt Pater Ambrosius Aufgaben politischer Kommunikation, indem er an die Aufrechterhaltung von Gesellschaftsordnung und Machtverhältnis appelliert.⁷⁴

4.2 Wirtschaft

Die auf komplexe Differenzierung angelegte Kommunikation innerhalb des christlich geprägten, heterogenen sozialen Systems ›Andernach‹, das sich auf unterschiedliche Weise von seiner jüdischen ›Umwelt‹ abzuheben versucht, kommt letztlich einer Machtfrage gleich, die nach der Formel ›je gefestigter die politische Autorität, desto liberaler der Umgang mit der jüdischen Bevölkerung‹ verläuft; ein Prozess, der sich etwa am Beispiel der Unterhaltung des Dorfbewohners Kaspars mit Melchior Brock beobachten lässt. Auf die Verlautbarung des Bürgermeisters folgend, werden dabei Kaspars Motive freigelegt, die ihn dazu bringen, dem Ratsdiener Brock sein letztes Schwein zu versprechen, wenn er ihm nur verrät, ob sein Neffe Stephan unter den Gefallenen ist oder ob mit dessen baldigem Einzug in Andernach zu rechnen sei. Melchior Brock sollte sich jedoch auch gegenüber Kaspar standhaft zeigen, nachdem ihm zuvor bereits Ilse in Sorge um ihren Sohn Christel mit dem Hinweis auf Bestände besonders guten Weins den Handel ›Gewissheit gegen Bezahlung‹ im Wortsinn schmackhaft zu machen versuchte (vgl. ROR, 8 resp. RE, 3).

MELCHIOR BROCK: Hvad seer I helst, Kaspar? Det bliver en slem Dag, naar Stephan skal have sin Fædrearv, som I har pantsat til Jøderne og drukket op. Kanskee var det Jer, der gjorde Spektaklerne hos dem forledige Nat?

KASPAR: Herren forbande dem, saa lidt som jeg altid har faaet af dem! I veed, det store udskaarne Egeskab, som er sine tyve Gylden værdt mellem Brødre, hvad fik jeg derfor? Fem lumpne Gylden. Kommer Stephan hjem, er han nok Man for at skaffe sig Ret over de Blodsuere... (ROR, 9f. resp. RE, 5)

MELCHIOR BROCK: Was würdet Ihr lieber sehen, Kaspar? Es wird ein übler Tag, wenn Stephan einst das Erbe seines Vaters bekommen soll, das Ihr bei den Juden verpfändet und sofften habt. Vielleicht wart Ihr es ja, der heute Nacht bei denen Spektakel gemacht hat.

KASPAR: Gott verbanne sie, bei dem wenigen, das ich von denen jeweils bekommen habe. Ihr wisst, der grosse geschnitzte Eichenschrank, der seine zwanzig Gulden wert ist zwischen Brüdern, was ich dafür bekommen habe? Fünf lumpige Gulden! Kommt Stephan erst nach Hause, ist er Manns genug, sich Recht zu verschaffen gegen diese Blutsauger...

74 Aus systemtheoretischer Warte betrachtet, ist der Umstand, dass Instanzen sich zu einem Sachverhalt äussern, der grundsätzlich ausserhalb ihres ›Kompetenzbereichs‹ liegt, nicht etwa aufgrund einer ethischen Wertung, sondern hinsichtlich der autopoietischen Organisation des Systems problematisch. Gerade für Systeme wie Wissenschaft und Religion, in denen ›sensible‹ Inhalte verhandelt werden, ist es entscheidend, dass interne Kriterien bestimmt werden, die festlegen, *wem* es obliegt, *worüber* zu kommunizieren. Mit Blick auf Religion spricht Luhmann diesbezüglich von einem Schutz vor der Trivialisierung des Geheimnisses, der verhindern soll, dass jedermann religiös relevante Aussagen machen kann, die den Fortbestand des entsprechenden Subsystems möglicherweise gefährdeten. Vgl. z.B. Luhmann. *Die Religion der Gesellschaft*, S. 60ff.

Wie im vergangenen Abschnitt angesprochen, meint ›liberaler‹ Umgang mit der ortsansässigen jüdischen Bevölkerung im Fall Andernachs gewiss keine Geisteshaltung, sondern vielmehr ein unterschiedlich grosses Handlungspotential, das sich durch die gegenseitigen (volks-)wirtschaftlichen Verstrickungen von jüdischen und christlichen Figuren ergibt. Wenn Melchior Brock Kaspar des gewaltsamen Übergriffs auf Ritter Eberhards «Skytsjøder» («Schutzjuden») bezichtigt, nachdem dieser dem Alkohol verfallen und in finanzielle Notlage geraten war, worauf er sich genötigt sah, ein Erbe zu verpfänden, das ihm gar nicht zustand, wird deutlich, dass die Aggression gegen das Andere in der Gesellschaft – sprich: das Jüdische – mit abnehmender politischer Macht zunimmt. Während die erste Szene des Eröffnungsakts noch dazu gedient hat, die vielfältigen Differenzen des sozialen Gefüges der Dramenwelt zu verdeutlichen, gewährt das darauffolgende Bild den Blick auf die Umwelt dieses Systems, wobei *auch* klar wird, weshalb Eberhard wenig anderes übrig blieb, als dem Kaiser zu folgen und den Juden in seinem Herrschaftsgebiet Wohnrecht zu gewähren und Schutz zu bieten. Als Dreh- und Angelpunkt des Warenflusses zwischen dem Frankenreich und den Niederlanden, für den der Rhein als treffende Metapher herangezogen wird, sind sie neben der als verarmt und perspektivenlos dargestellten Lokalbevölkerung die einzige Instanz, die sich wirtschaftlich überlebensfähig zeigt, was sie für das Staatsgefüge letzten Endes vital macht. Gleichwohl wäre es verfehlt, die jüdische Bevölkerung als homogene Masse abzutun, zumal ein Gespräch zwischen den beiden Kaufleuten Abraham und Bendix eine diametral unterschiedliche Bewertung der eigenen Lebensgrundlage offenlegt:

ABRAHAM: Ved Enden af Floden boe Hollænderne og modtage vort Gods nedad Strømmen, og ved dens Begyndelse boe Frankerne og tage imod, hvad vi sende opad, og Alle give gode Ting i Bytte. Vi og Brødrene i Mainz sidde i Midten og udskrække vor Haand og gjøre os Floden underdanig, som skrevet staaer.

BENDIX: Nu! Nu! Flyv ikke for høit!

ABRAHAM: Jeg vil ikke flyve lavt. Jeg har Keiserens Skytsbrev, og Ridderen deroppe er en velsindet og forstandig Mand af en Christen at være. Jeg vil flyve høit og samle meget Guld og laane Keiseren det, paa gode Vilkaar, at han kan slaae Tyrkerne og befrie Kanaans Land, paa det at vort Afkom, om ikke vi selv, maa komme tilbage, saasart det er Guds Villie at lade Prøvelsens Tid ophøre – skjøndt, naar er det ikke Prøvelsens Tid her paa Jorden? – Altid – det siger mig min Fornuft.

BENDIX: Visselig. Men de Ord om Tyrkerne lyde godt. Skade at ingen Christen hører dem! De raabe jo altid paa, at vi i vore Hjerter holde med Tyrkerne... [...] (ROR, 14f., resp. RE, 8f.)

ABRAHAM: Am Ende des Stroms wohnen die Holländer und empfangen unsere Güter flussabwärts und an dessen Anfang wohnen die Franken und nehmen ab, was wir hinaufschicken, und alle geben gute Ware im Tausch. Wir und unsere Brüder in Mainz sitzen in der Mitte und strecken unsere Hand aus und machen uns den Fluss Untertan, wie geschrieben steht.

BENDIX: Nun! Nun! Flieg nicht zu hoch!

ABRAHAM: Ich will nicht tieffliegen. Ich habe einen kaiserlichen Schutzbrief und der Ritter dort oben ist ein wohlgesinnter und kluger Mann, wie es ein Christ nur sein kann. Ich will hochfliegen und viel Gold sammeln, um es dem Kaiser zu guten Bedingungen auszuleihen, damit er die Türken schlagen und das Land Kanaan befreien möge, dass unsere Nachkommenschaft, wenn nicht wir selbst, zurückkehren, sobald es Gottes Wille ist, die Zeit der Prüfung zu beenden – obwohl, wann ist es eigentlich nicht Zeit der Prüfung hier auf Erden? – Immer, das sagt mir meine Vernunft.

BENDIX: Wahrlich! Aber die Worte über die Türken klingen gut. Schade nur, dass kein Christ sie zu hören bekommt. Die rufen ja nur immer, in unseren Herzen seien wir auf der Seite der Türken. [...]

Der Zahlungsverkehr jedoch, daraus macht Abraham keinen Hehl, übersteigt den Austausch von Konsumgütern auf folgenreiche Weise. Denn systemtheoretisch gefasst folgt auf die eine Zahlung – will heissen: die quasi konjunkturfördernde Präsenz der Juden im

Wirtschaftssystem Andernachs – die nächste in Form von Eberhards Schutzversprechen, so unzuverlässig dieses sich gelegentlich auch erweisen mag. Das Schema ‹Zahlung folgt auf Zahlung› setzt sich weiter fort, indem Abraham das Kapital, das er in Andernach erwirtschaften kann, für ein zionistisches Projekt *avant la lettre* einsetzt will – gedenkt er doch, den Kaiser im Unterfangen zu unterstützen, die Türken aus dem Land ‹Kanaan› zu vertreiben, worunter seit der späteren Antike nicht nur die biblische Region im Südwesten Syriens, sondern auch Palästina im Allgemeinen verstanden wird. Existierte der Zionismus in den Köpfen des mittelalterlichen Milieus im Drama zweifellos noch nicht, dürfte im Theater der späten 1860er Jahre fraglos klar geworden sein, auf welches im Entstehen begriffene Projekt Abraham anspricht.

Wenn spätestens an diesem Punkt kein Zweifel mehr darüber bestehen dürfte, dass die sozialen Strukturen der Dramenhandlung neben einem politischen und einem religiösen auch ein wirtschaftliches Subsystem beinhalten, scheint es sich hier erstmals auszuzahlen, zuvor die System/Umwelt-Bedingungen von *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* ausführlich seziert zu haben, weil damit nun ein Kontrastmittel zur Verfügung steht, das einen fundamentalen drameninternen Unterschied zwischen wirtschaftlich determinierter und politischer oder religiöser Kommunikation beobachtbar macht. Ergibt sich für Luhmann die Kommunikation des Wirtschaftssystems als autopoietische Operation durch die Binarität ‹Zahlung/keine Zahlung›,⁷⁵ bedeutet das bei Goldschmidt für die soziale Struktur des Dramas, dass die jüdischen Figuren erstmals nicht Umwelt, sondern aktiver Bestandteil des Systems sind. Bevor ich nachfolgend analysieren möchte, wie es aus sozialwissenschaftlicher und narrativer Perspektive zu dieser signifikanten Konstellation kommen kann, halte ich es für unvermeidlich, an dieser Stelle kurz auf die Kommunikationsstrukturen der drei ‹Schutzjuden› einzugehen, zumal sich die Tendenz, das jeweils Andere der Gesellschaft in Differenz zum eigenen sozialen Umfeld zu setzen, die sich vorher bereits für eine Reihe christlicher Figuren nachweisen liess, auch für Abraham, Bendix und Joel zutrifft.

In ähnlicher Weise wie Pater Ambrosius betrachtet beispielsweise auch Abraham die Welt zunächst einmal durch die Brille der auf die Ebene der Transzendenz verweisenden göttlichen Überlieferung, wobei sich auch in seinem Fall subsystemübergreifende Überblendungen ausmachen lassen. Der an der schriftlichen Offenbarung geschulte Code – ‹og gjøre os Floden underdanig, som skrevet staaer› (‹und machen uns den Fluss Untertan, wie geschrieben steht›) – z.B. gereicht Abraham nicht etwa zu theologischen Reflexionen als vielmehr zur Legitimation einer handfesten wirtschaftlichen ‹Expansionspolitik›.⁷⁶ Der Prozess, biblische Konstellationen auf die aktuelle Lebensrealität zu übertragen, lässt sich bei Abraham auch an anderer Stelle nachweisen. So lobt er Andernach trotz aller Widrigkeiten als ‹guten

75 Vgl. Niklas Luhmann. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (stw 1152), z.B. S. 54ff.

76 Auf welche Stelle der biblischen Überlieferung Abraham Bezug nimmt, lässt sich im Gegensatz zu Pater Ambrosius m.E. nicht abschliessend beurteilen. Denkbar ist es, dass er auf den Bund zwischen Gott und Abraham (!) anspricht, von dem das 15. Kapitel des 1. Buch Mose berichtet: ‹An jenem Tag / schloß ER mit Abram einen Bund, / sprechend: Deinem Samen habe ich dieses Land gegeben / vom Strom Ägyptens bis an den großen Strom, den Strom / Euphrat, / den Keniter, den Knisiter, den Kadomniter, / den Chetiter, den Prisiter, die Refaer, / den Amoriter, den Kanaaniter, den Gargaschiter, den Jebufsiter.› (*Die fünf Bücher der Weisung. Fünf Bücher des Moses*. Verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. 3., verb. Aufl. Köln, Olten: Jakob Hegner 1968, S. 42).

Ort»: «Vi have valgt vel. Denne Flod er som Pison og bringer Guld. Og her er Bedellion og den Sten Onyx. [...] Det er et godt land.»⁷⁷ Indem er ein dichtes Verweisznetz auf den paradiesischen Garten Eden spannt, erhält Abraham solchermassen gleichsam den jüdischen Habitus am Leben, die Wirkungsstätten in der sogenannten «Galut» – der jüdischen Diaspora, die mit der Eroberung des Reichs Juda im 6. Jahrhundert v.u.Z. begann – unter Rückgriff auf biblische Orts- und Personennamen zu bezeichnen.⁷⁸

Unabhängig von diesen spezifisch jüdischen Denktraditionen, kennzeichnet sich der Sprachgebrauch der drei Figuren auch sonst durch eine elaborierte Bildhaftigkeit, die vermuten lässt, dass Verständigungsprobleme *innerhalb* dieses sozialen Systems nicht erwartbar sind, während sich nach dem Auftritt Rabbi Eliezers herausstellen wird, dass genau darin eine entscheidende Differenzbildung zur aus jüdischer Sicht christlich geprägten Umwelt zu suchen ist, mit der eine sprachliche Kommunikation durchwegs scheitert. Dass dies freilich auf Gegenseitigkeit beruht, wurde im letzten Kapitel bereits am Beispiel Pater Ambrosius' deutlich. In diesem Kontext ist der Umstand, dass den jüdischen Figuren der Zugang zum sozialen System des Dramas offenbar nur durch die ökonomische Hintertür gewährt wird, eng an die Kommunikationsbedingungen des Wirtschaftssystems geknüpft. Im deutlichen Gegensatz zu beispielsweise religiösen oder politischen Funktionssystemen zeichnet sich wirtschaftliche codierte Kommunikation nämlich insbesondere dadurch aus, dass sie nicht an sprachliche Ausdrucksformen gebunden ist, weil sie – so Luhmann – allein über das Kommunikationsmedium von Geldzahlungen funktioniert.⁷⁹

4.3 Verständigungsprobleme in der Endlosschleife

Auch wenn es keinesfalls die Absicht einer systemtheoretisch interessierten Lektüre, wie sie hier beabsichtigt wird, sein kann, weder zu analysieren, wie genau M.A. Goldschmidt eine spezifische Gesellschaftstheorie auf den ästhetischen Raum des Theaters adaptierte (was für die Systemtheorie schlechterdings in hohem Mass anachronistisch wäre), noch Luhmanns

77 «Wir haben gut gewählt. Dieser Fluss ist wie Pison und bringt Gold. Und hier ist Bedellion und der Stein Onyx. [...] Es ist ein gutes Land.» (ROR, 13).

78 In derselben Tradition stehen – nebenbei bemerkt – auch die Bezeichnungen für die beiden grossen Gruppen des jüdischen Volkes: Sephardim und Aschkenasim. Als mittelalterliche Bezeichnung für die iberische Halbinsel ist «Sephadar» dem 20. Vers des Propheten Obadja entnommen, wo der Ort als Siedlungsgebiet der Verlorenen Stämme Israels dargestellt wird. «Aschkenas» dagegen ist ein Personenne aus der Genesis, der auch beim Propheten Jeremia vorkommt. Unter welchen Umständen die Assoziation mit den ursprünglich in Deutschland siedelnden Juden zustande kam, lässt sich nicht restlos klären, denkbar ist die lautliche Affinität zwischen «Gomer», dessen Sohn Aschkenas war, und «Germania» (vgl. z.B. Georg Bosson. *Die Sepharden. Geschichte und Kultur der spanischen Juden*. München: C.H. Beck 2008, S. 13).

79 Das Kommunikationsmedium «Geld» ist bei Luhmann eng an eine Erwartungshaltung gekoppelt: «Geld gibt es nur, wenn dies in einem Umfang geschieht, der ausreicht, um Zahlungserwartungen zu ermöglichen und anhand solcher Erwartungen Geldverwendung zu institutionalisieren. Nur so wird die Bereitschaft, Geld zu zahlen, durch die Bereitschaft, Geld anzunehmen, honoriert; denn nur so kann der Annehmer damit rechnen, das Geld für Ziele, die er selbst bestimmt, wieder ausgeben zu können.» (Luhmann. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, S. 131). Geld steht in diesem Sinn am Beginn eines systematisierten, kommunikationsgebundenen Kreislaufs, in dem auch andere «knappe Ressourcen» gehandelt werden: «In dem Maße, wie wirtschaftliches Verhalten sich an Geldzahlungen orientiert, kann man deshalb von einem funktional ausdifferenzierten Wirtschaftssystem sprechen, das von den Zahlungen her dann auch nicht-zahlendes Verhalten, zum Beispiel Arbeit, Übereignung von Gütern, exklusive Besitznutzungen usw., ordnet.» (ibid., S. 14).

Theoriegebäude dem (freilich fingierten) Prüfstein eines sozialen Gefüges auf der Bühne auszusetzen, scheint mir eine Feststellung, die zunächst in diese Richtung deuten mag, dennoch wichtig: Dabei geht es um die bemerkenswerte Zielsicherheit und Beharrlichkeit, mit der sowohl *Rabbi Eliezer*, als auch *Rabbi'en og Ridderen* auf ein scheinbar geschlossenes soziales System hinweisen, das die Differenzen zu seiner jüdischen Umwelt nach allen Regeln der Kunst politischer und religiöser Kommunikation aufrechterhält, um die Juden im nächsten Augenblick zurück ins Boot des Wirtschaftslebens zurückzuholen. Diese Konstellation, die nicht zuletzt an die Geschichte der Juden in Dänemark denken lässt, ist m.E. besonders deshalb beachtlich, weil Goldschmidt damit einen Grundpfeiler der ästhetischen Disposition seiner «jüdischen» Dramen errichtet, der kontinuierlich auf die Pointe der zentralen Krise der beiden Stücke hinarbeitet.

Um dieser These im Folgenden nachzugehen, nehme ich den Faden der Dramenhandlung dort wieder auf, wo ich ihn zuletzt fallen gelassen habe: am Ende der zweiten Szene des Anfangsakts, wo Abraham, Bendix und Joel die ökonomische und politische Lage ihrer neuen Heimat am Rhein erörtern. Als wenig später Rabbi Eliezer mit seinem Pflegesohn Benjamin hinzutritt, entfacht sich innert kürzester Zeit ein Wettstreit um die Gunst des mysteriösen, weitgereisten Mannes, in dem Abraham so weit geht, dem Gelehrten aus Breslau, der, wie er selbst sagt, ursprünglich aus «Jocelyn i Frankernes land» («aus Jocelyn im Land der Franken»; ROR, 17 resp. RE, 11) stamme, ein Zehrgeld zu versprechen, wenn er in seinem Haus die eminent wichtige Tradition des Sabbatmahls einnehme. Spätestens an diesem Punkt dürfte darüber hinaus auch deutlich geworden sein, dass Goldschmidts Dramenwelt die strukturelle Koppelungsfähigkeit psychischer und sozialer Systeme aus wirtschaftlichem Opportunismus beileibe nicht auf eine bestimmte Einzelgruppe des sozialen Gefüges beschränkt hat.

Unter dem Gesang von Mönchen und Chorknaben hält derweil der siegreiche Junker Bertrand mit seinen Gefolgsleuten Einzug in die Stadt Andernach, wo er auf Isabella, die Tochter des Regenten, trifft, die ihn nach der standesgemässen Bezeugung höfischer Tugendhaftigkeit unumwunden des Wortbruchs bezichtigt; ein Vorwurf, den der Junker indessen weit von sich weist.⁸⁰ Isabella führt an, sie habe ihn beim letzten «Urlaub» aufgefordert, «*ukjendelig*» («*unerkennbar*») zurückzukehren.⁸¹ Das Versprechen, insistiert Bertrand, habe vielmehr darin bestanden, beim nächsten Wiedersehen «*unerkennbar*», aber gleichsam «*uforandret*» («*unverändert*») vor sie zu treten.⁸² Von seinen Gefolgsleuten erhält er die rettende Schützenhilfe, indem sie ihn im Chor als «Ridder Bertrand von der Hilf» hochleben lassen. Tatsächlich wurde der, den Isabella als «Junker Bertrand von Jocelyn» kannte, im Feldzug gegen die Ungläubigen zum «Ritter von der Hilf» geschlagen – der Madonna von der Hilf zu Ehren,

80 «Velan, Hr. Junker, I har brudd Jert Ord! / Mensvoren vender I hjem fra Striden.» («Wohlan, Herr Junker, Ihr habt Euer Wort gebrochen. / Meineidig kehrt ihr vom Kampf nach Hause.»; ROR, 21 resp. RE, 15). Darauf Bertrand: «Har jeg begaaet en Brøde saa stor, / Skjøn Jomfru, da var det uden min Viden.» («Habe ich ein so grossen Vergehen begangen / Schöne Jungfrau, dann war es ohne mein Wissen.»; *ibid.*).

81 «Saa har I glemt: Da Orlov I tog, / Jeg bød Jer *ukjendelig* komme tilbage?» («So habt Ihr vergessen: Als Ihr Urlaub nahmt / Bat ich Euch *unerkennbar* zurückzukehren?»; ROR, 21 resp. RE, 15).

82 «I plukked af Egen et lidet Blad / Og sagde: Naar atter i Borgens Sale / Vi mødes, Hr. Junker, *ukjendelig* / Men *uforandret* I stande for mig.» («Ihr habt ein kleines Eichenblatt gepflückt / Und gesagt: Wenn wir uns in den Sälen der Burg / Wieder sehen, Herr Junker, *unerkennbar* / Aber *unverändert* steht Ihr vor mir.»; ROR, 22 resp. RE, 16).

die er sich erworben hatte, als er den Sohn des ungarischen Königs vor dem sicheren Tod bewahrte. Weil Bertrand auf diese Weise ein unerwarteter Aufstieg in der Machthierarchie gelingt, braucht er seine Liebe zu Isabella folgerichtig auch nicht mehr unter Verschluss zu halten – einer kleinen, aber signifikanten Namensänderung sei Dank.

Dass Isabella und der junge Ritter Bertrand gegen erhebliche Verständigungsprobleme ankämpfen, kommt in Anbetracht des bisher Gesagten gewissermassen der Erfüllung einer Rezeptionserwartung gleich, stellt die Herkunftsbezeichnung «von Jocelyn» doch eine unmissverständliche genealogische Verbindung zwischen dem Rabbiner aus Breslau und dem ruhmreichen Ritter her und hat die Kommunikation zwischen jüdischen und christlichen Figuren – wie gezeigt wurde – ausschliesslich unter der Bedingung Erfolg, dass sie an ökonomische Parameter geknüpft ist. Die Kommunikation zwischen der jüdischen und der christlichen Figur scheiterte am Beispiel Isabellas und Bertrands aus dieser Warte betrachtet allein schon an unterschiedlichen Denktraditionen, auf die ich im nächsten Abschnitt genauer eingehen werde.

Zuvor sei hier bereits jetzt darauf verwiesen, dass sich mir gerade in der ungleichen Verbindung zwischen Bertrand und Isabella eines der eigentümlichen Druckverhältnisse der beiden Stücke aufzubauen scheint, das die zeitgenössische Kritik an Goldschmidts Bühnenwerk womöglich deshalb für einen Mangel an dramatischer Qualität hielt, weil sich die gesamte Konstruktion des sozialen Organismus auf der Bühne weniger über eigentliche «Handlungen» als über subtile Kommunikationsakte konstituiert. Aus systemtheoretischer Perspektive betrachtet täuscht ein solches Urteil allerdings zu stark über das ästhetische Potential und die inhaltliche Sprengkraft dieser sozialen Konstellation hinweg, zumal Goldschmidt bei allem narrativen Aufwand zur Bildung von Alteritäten zwischen Juden und Christen die Standesbarrieren zwischen Isabella und Bertrand bezeichnenderweise trotz allem aus dem Weg räumt, um eine Hochzeit zu ermöglichen, welche die Dramenexposition in ihrer Differenzbetonung eigentlich *a priori* verunmöglicht hat. Dadurch wird die Differenz, an der die beiden Dramen so nachdrücklich arbeiten, letztlich dergestalt *ad absurdum* geführt, dass *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* in aller Deutlichkeit vorführen, dass soziale Unterschiede nur dann aufrechterhalten werden können, wenn auch das Wissen darum vorhanden ist. Oder etwas pointierter ausgedrückt: Isabella und Bertrand mögen noch so lange aneinander vorbeireden, ihre Verbindung ist bis zu dem Zeitpunkt eine beschlossene Sache, als sie erfahren, worin der eigentliche Grund ihrer Differenz liegt – erst dann scheitert die Kommunikation vollends, weil der Wille, diese aufrechtzuerhalten, aufgrund sozialer Konventionen erlischt. Würde der «Störfaktor» Rabbi Eliezer nicht auftauchen und käme es nicht kurz vor der Vermählung zwischen Isabella und Bertrand zu Unruhen im jüdischen Viertel, stünden die Chancen gut, dass die Andernacher in absehbarer Zeit von einem derer regiert würden, gegen die sie sich mit viel Anstrengung abzuheben versuchten – und zwar aus dem einfachen Grund, dass weder der Regent *in spe* noch das Volk davon wüsste, dass er qua seines jüdischen Hintergrunds faktisch nicht ins System, sondern in dessen Umwelt gehörte.

Die Vorahnung, dass Goldschmidt mit der Konstruktion sozialer Differenz ein Art subversiven Theaters spielt, erhärtet sich im weiteren Verlauf des Dramengeschehens. Nachdem sich Isabella und Bertrand verlobt haben und Eberhard, der gegenwärtige Machthaber, bei Tumulten zwischen Juden und Christen schwer verwundet wird, erhält der designierte

Regent den Auftrag, mit aller Härte die Ruhe und Ordnung in Andernach wiederherzustellen. Auf einmal hadert der noch vor kurzem so tapfere Bertrand nun aber beim Gedanken, mit Gewalt gegen die Juden vorzugehen und lässt wenigstens Frauen und Kinder verschonen. Unterdessen nimmt Stephan, Bertrands treuer Geselle, Rabbi Eliezer fest, den der Ritter noch vor seiner anstehenden Hochzeit zu vernehmen gedenkt. Im Verlauf des Verhörs eröffnet der Rabbiner dem Ritter, bei einem Pogrom Frau und Sohn verloren zu haben. Umgehend erkennt Bertrand, dass es sich beim entführten Rabbinersohn Berthold, der zum Zeitpunkt des Pogroms dreizehnjährig und somit aus religiöser Sicht mündig war, um seine Person handeln muss. Vor die Wahl gestellt, sein Leben als Teil der katholisch geprägten Machtstruktur fortzusetzen oder zum Vater zurückzukehren, um eine Existenz im Zeichen der jüdischen Religion zu führen, kommt es zur Klimax der Dramenhandlung: Rabbi Eliezer verdammt seinen Sohn, der sich weigert, sich zum Judentum zu bekennen. Bertrand alias Berthold seinerseits lässt Milde walten und den Vater durch einen Geheimgang entkommen, an dessen Ende er auf Ilse trifft, die um ihren totgeglaubten Sohn trauert:

ILSE: Naa, saa kan I dog forstaae! ... Men I kan aldrig rigtig forstaae; thi I har ikke seet ham – den smukkeste Karl i vor By, det sagde Alle. Og saa god imod mig, og saa glad og munter, og saadanne velsignede, trofaste Øine – og ham have de [= de Vantroende; JH] stukket ihjel! Ham have de dræbt uden Barmhjertighed. O, at jeg ikke døer, naar jeg tænker mig ham mellem de Umennesker! Christel, Christel, min arme Christel!

ELIEZER: Solen har seet paa værre Ting.

ILSE: Tal ikke saa, eller jeg kvæler Jer med mine Hænder!

ELIEZER: Tænk Jer, at han istedenfor at falde i Krigen var blevet Tyrk.

ILSE: Hva siger I? Skulde det være muligt?

ELIEZER: Jeg kjendte ikke Eders Søn og vil ikke haane Eder. Men tænk Jer det!

ILSE: O, hvorfor vilde I friste mig med en Tanke, der bragte mig til at svimle af Henrykkelse?

ELIEZER: Og tænk Jer saa, at han havde giftet sig med en Hedningepige!

ILSE: Velsignet skulde hun være, min Svigerdatter! – O, hvorfor vil I tale og blænde mig saa?

ELIEZER: Og tænk Jer saa, at han ikke vilde kjendes ved Eder!

ILSE: Christel ikke kjendes ved mig? Hvorfor skulde han ikke det? [...] (ROR, 84ff.)

ILSE: Wenn Ihr nur verstehen könntet! ... Aber Ihr werdet nie richtig verstehen können, weil Ihr ihn nicht gesehen habt – den hübschesten Knecht in unserer Stadt, das sagten alle. Und so gut mir gegenüber, und so fröhlich und munter, mit so gesegneten, treuen Augen – und ihn haben sie [= die Ungläubigen; JH] erschlagen! Ihn haben sie ohne Barmherzigkeit getötet. Oh, ich sterbe, wenn ich ihn mir nur zwischen diesen Unmenschen denke! Christel! Christel, mein armer Christel!

ELIEZER: Die Sonne hat auf schlimmere Dinge gesehen.

ILSE: Spricht nicht so, oder ich quäle Euch mit meinen Händen.

ELIEZER: Denkt Euch, er wäre Türke geworden, anstatt im Krieg zu fallen.

ILSE: Was sagt Ihr? Soll das etwa möglich sein?

ELIEZER: Ich kannte Euren Sohn nicht und will Euch nicht verhöhnen. Aber denkt es Euch bloss!

ILSE: Oh, warum wollt Ihr mich mit einem Gedanken verseuchen, der mich dazu bringt, vor Verückung in Ohnmacht zu fallen?

ELIEZER: Und denkt Euch dann, dass er sich mit einem Heidenmädchen verheiratet hat.

ILSE: Gesegnet soll sie sein, meine Schwiegertochter! – Oh, warum spricht Ihr so und blendet mich?

ELIEZER: Und dann stellt Euch vor, er wolle sich nicht zu Euch bekennen!

ILSE: Christel sich nicht zu mir bekennen? Warum sollte er das nicht tun?

Wenn Ilse wenig später kapitulierend zu Eliezer sagen sollte: «Jeg bryder mig ikke om, hvad der staaer skrevet!» (ROR, 87), ist die scheiternde Kommunikation in der sonderbaren Unterhaltung zwischen dem Rabbi und der verzweifelten Mutter über die Systemgrenzen hinweg zur Komödie geworden, in der sich just jene zwei, deren Leid eigentlich verbinden müsste, *partout* nicht verstehen können. Dass dem so ist, liesse sich systemtheoretisch schliessen,

vermag angesichts der Tatsache, dass kein Funktionssystem mehr zur Verfügung steht, das ihre elementaren Verständigungsprobleme aus dem Weg räumte, kaum mehr zu überraschen: Religion scheidet aus, Politik griffe zwischen Eliezer und Ilse zu kurz und um Wirtschaft geht es für einmal nicht. Was übrig bleibt, ist Eliezers an Modellen geschultes Denken, das Ilse mehr Rätsel auferlegt, als es ihr Einsicht gewährte.

Die Subversion der Differenz besteht in *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* aber nicht allein darin, dass Goldschmidt durchwegs die Frage nach den Folgen stellt, die sich ergeben, wenn sich eine Gesellschaft – aus welchen Gründen auch immer – nicht mehr so verhalten kann, wie es mindestens aus der Sicht einer modernen soziologischen Theorie zu erwarten wäre – etwa wenn ein Jude dabei ist, in einem von antijüdischer Stimmung geprägten christlichen Milieu (vorerst) unerkannt nach der politischen Macht zu greifen. Wenn sich, wie anfangs am Beispiel der Verlautbarung des Bürgermeisters oder Pater Ambrosius' Ermahnung der aufgebrachten Volksmenge gezeigt wurde, Figuren in Codes zu verständigen versuchen, die den Erwartungshorizont ihrer sozialen Funktionen übersteigen, haben die beiden Dramen die Subversion der Differenz zudem zum ästhetischen Paradigma erhoben, das sich über die mikrostrukturelle Textebene hinaus festmachen lässt. So hat Goldschmidt z.B. einen der Kerntopoi, mit denen das soziale Funktionssystem des Christentums anhand seiner schriftlichen Überlieferung religiös relevante Inhalte vermittelt – das Gleichnis vom verlorenen Sohn (vgl. Lk, 15,11–32) – auf seine Weise zu einem ›jüdischen‹ Drama umgeschrieben.

4.4 Dramen- und theatergeschichtliche Dimensionen

Wenn in den vergangenen drei Abschnitten versucht wurde, die Funktionalisierung von Differenz und deren Codierung auf der Basis der soziologischen Systemtheorie primär auf inhaltlicher Ebene nachzuvollziehen, besteht das Ziel der beiden folgenden Analyseschritte dezidiert darin, die ästhetischen Dimension dieses Kommunikationsmodells zu erfassen, wobei ich mich zuerst auf historische, dann v.a. auf performanztheoretische Konstellationen konzentrieren werde. Was die dramen- und theaterhistorische Dimension angeht, möchte ich noch einmal kurz auf Eliezers rhetorischen Strategie zurückkommen, Inhalte, die aus unterschiedlichen Gründen nicht weitergegeben werden *können* bzw. *dürfen*, dennoch so zu kommunizieren, dass sie an ein Modell ausgelagert und auf diese Weise gerade in der *Differenz* darstellbar gemacht werden. So lässt der Rabbi dem Umstand zum Trotz, seinen Sohn auf ewig verdammt zu haben, die Machtstruktur Andernachs in dem Sinn unangetastet, dass er davon absieht, Ilse in die Vorgänge auf der Burg Hochberg einzuweißen, ohne aber ganz darauf zu verzichten, die ›dramatischen‹ Ereignisse, denen er durch den Geheimgang entfliehen konnte, zu kommunizieren, indem er sie in Stephans Schicksal imaginiert. Mit derselben rhetorischen Strategie hatte Eliezer bereits Bertrand dazu gebracht, seine jüdische Herkunft zu erkennen, zumal er den vor ihm stehenden Ritter zur Projektionsfläche für einen Gleichaltrigen machte und dadurch eine Differenz provozierte, die gleichzeitig auf eine Similarität hindeutete und sich allein schon durch die lautliche Affinität der Namen Bertrand und Berthold verdächtig machte:

ELIEZER: Hvad var det? Hvilken Stemme! Israels evige, eneste Gud! Hr. Ridder! (*Gaaer nærmere og stirrer Betrand i Ansigtet.*) Det er Dig! Berthold! Det er Dig! – Ak, Hr. Ridder, tilgiv mig! Jeg havde en Søn, smuk og stærk, som I har været, da I var paa hans Alder. Bliv ikke vred, I er Ridder, og han var kun en Jødedreng; men han lignede Jer alligevel. – Berthold, det er Dig! Er det ikke? – Ak, tilgiv! Jeg

seer, I er dog et Menneske, I har Medlidenhed med min Feiltagelse. Lad mig troe det blot et Øieblik. Han var tretten Aar gammel, saa kom Fjenden. Dagen efter fandt jeg hans Moders Lig, men ikke hans. De sagde, at han var bleven ført bort af Ryttere. Det er nu fjorten Aar siden; forten Aar! (ROR, S. 41)

ELIEZER: Was ist das? Was für eine Stimme? Israels ewiger, einziger Gott! Herr Ritter! (*Geht näher und starrt Bertrand ins Gesicht.*) Du bist es! Berthold! Du bist es! Ach, Herr Ritter, vergebt mir! Ich hatte einen Sohn, hübsch und stark, wie Ihr es wart, als Ihr in seinem Alter wart. Zürnt mir nicht, Ihr seid Ritter, und er war bloss ein Judenknabe; aber er sah Euch trotzdem ähnlich. – Berthold, Du bist es! Oder etwa nicht? – Ach, vergebt mir! Ich sehe, Ihr seid doch ein Mensch und habt Mitleid mit meinem Irrtum. Lasst mich bloss einen Augenblick lang daran glauben. Er war dreizehn Jahre alt, als der Feind kam. Am Tag danach fand ich die Leiche seiner Mutter, seine aber nicht. Sie sagten, dass er von Rittern fortgeführt worden sei. Das ist nun vierzehn Jahre her, vierzehn Jahre!

Mit einem Setting, das unübersehbar an Kierkegaards Wiederholungs- und Freuds Witztheorie denken lässt, gelingt es der Dramenarchitektur dieser beiden «jüdischen» Stücke Goldschmidts, gerade durch die vielschichtigen Verkleidungs- und Verschiebungsstrategien ihrer Differenzbildung – z.B. in Form des höfischen Milieus im späten Mittelalter –, an dezidiert zeitgenössischen Debatten teilzunehmen, die auch über ästhetische Überlegungen hinaus Diskursfelder wie die jüdische Diaspora in der dänischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts oder die Vorstellung der «dannelse» miteinschliessen. Wenn das Unterfangen, diesen zeitgeschichtlichen Verstrickungen auf den Grund zu gehen, zweifellos vielversprechend anmutet, möchte ich mich im Folgenden schwerpunktmässig einer etwas anderen Differenz zuwenden, die mir für die Ästhetik von *Rabbi Eliezer* und *Rabbi'en og Ridderen* fundamental scheint: Bühnengeschichtlich betrachtet fiel die Erstveröffentlichung der beiden Stücke in den 1860er Jahren gewiss noch längstens in eine Zeit, in der jüdische Figuren in weiten Teilen des Theaters vornehmlich in stereotypisierter und stark negativ behafteter Form bekannt waren; eine Entwicklung, deren Ursprung Hans-Peter Bayerdörfer u.a. im «Rückzug in die überschaubare Enge, ins Lokale» als Folge der Wirren um die «Veränderungen der politischen Landkarte in den Jahren 1789–1815» verortete.⁸³ Im deutschen Sprachraum habe der Vormärz Anlass zu einer Differenzierung «des Rollenfachs der komischen Bühnenjuden» gegeben, die jedoch vornehmlich in eine «Erweiterung der Klischeeserien» mündete:

Die Bewegung verläuft vom einfachen Handelsjuden zum Börsenjuden, von der Bildungsjüdin der Assimilationszeit zum Intellektuellen mit hybriden Ansprüchen. [...] Zwar stehen diesen Traditionssträngen Versuche der Real- oder Idealzeichnung von Juden gegenüber [...]. Dennoch dürfte insgesamt die Negativreihe auf den Bühnen stärker sein [...]. Jedenfalls reicht die negative Klischeezuweisung über das Jahr 1848 hinaus, in der Weise, daß nun auch Wucherer erscheinen, die sich auf die Emanzipationsgesetze [...] berufen und die proklamierte neue Rechtslage zu ihrem Profit auszunutzen suchen.⁸⁴

Es ist davon auszugehen, dass dieser Befund auch auf die dänische Bühne zutrifft, wo der Nachhall des von Ludvig Holberg geprägten Bühnenjuden noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu spüren war.⁸⁵ Mit dieser theaterhistorischen Konstellation wiederum räumt Goldschmidt auf geradezu radikale Weise auf, indem er ein – wie die vorangegangene

83 Hans-Peter Bayerdörfer. ««Lokalformel» und «Bürgerpatent». Ausgrenzung und Zugehörigkeit in der Posse zwischen 1815 und 1860». In: *Theaterverhältnisse im Vormärz*. Hg. von Maria Pormann und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Forum Vormärz Forschung 7), S. 139–173, hier S. 139.

84 Bayerdörfer. *Lokalformel und Bürgerpatent*, S. 160f.

85 Vgl. Räthel. *Wie viel Bart darf sein?*, insb. S. 207ff.

Analyse gezeigt hat – jüdisches Figureninventar schafft, dass sich bei gleichzeitiger Individualisierung der psychischen Einzelsysteme (Abraham z.B., der sich im Gegensatz zu Joel und Bendix die Ehre des Rabbiners zu erkaufen trachtet) als soziales Gesamtsystem mit spezifischen Denk- und Kommunikationsgewohnheiten konstituiert und in dieser Eigenschaft in einer deutlichen Differenz zu den jüdischen Figuren der Possentradition steht, die sich allenfalls durch deutsches Wortmaterial und an vermeintliches Jiddisch erinnernde Syntax von ihrer Umwelt abzuheben vermochten. Wenig erstaunlich, könnte man mit Blick auf die zeitgenössische Kritik polemisch anführen, provozierte Goldschmidts Bühnenwerk zunächst einmal die Frage nach der dramaturgischen ‹Aufführbarkeit›. Performativität!

4.5 Gelingen oder Scheitern?

Bevor ich mich im Anschluss kurz damit auseinandersetzen werde, inwiefern Performativität und Theatralität der beiden *Rabbi*-Dramen von der Gattungsfrage abhängen, d.h. ob und inwiefern es aus literaturwissenschaftlicher Perspektive einen Unterschied macht, ob das entsprechende Drama auf stille Lektüre oder für eine Bühneninszenierung ausgelegt ist, möchte ich den Fokus in diesem letzten Analyseschritt zur Kommunikation auf die systemtheoretische Bewertung von deren Performativität richten. Diese Vorgehensweise hängt v.a. damit zusammen, dass die im nächsten Abschnitt zu beurteilende Frage, wie sich unterschiedliche Rezeptionsmodalitäten auf die Wahrnehmung von Performativität in den beiden Texten auswirken, – wenigstens auf den ersten Blick – von einer theoretisch anscheinend nur schwer überbrückbaren Differenz abhängen: Hat die systemtheoretische Analyse zuvor das Bild einer wenn nicht dysfunktionalen, so doch von einer Vielzahl an Störfaktoren geprägten Kommunikation zwischen den einzelnen Figuren der beiden Dramentexte entstehen lassen, war im Gegenzug insbesondere John L. Austin stets an den Gelingensbedingungen performativer Äusserungen interessiert. Angesichts meiner These der bei Goldschmidt in ihrer Funktion performativ ausgestellten Kommunikation heisst die Frage dieses Abschnitts also – auf den Punkt gebracht – unter welchen Bedingungen die Performanz einer Kommunikation gelingen kann, die aber (systemtheoretisch betrachtet) scheitert.

Nun könnte man dafür argumentieren, dass die Pointe der Sprachakttheorie gerade darin bestehe, dass Performativität zunächst einmal schlicht bedeute, dass eine Äusserung eben nicht nur etwas konstituieren, sondern gleichsam eine Handlung vollführen könne. Auf *Rabbi Eliezer* bzw. *Rabbi'en og Ridderen* übertragen, müsste das konsequenterweise bedeuten, dass diese Handlung bereits darin besteht, das Scheitern von Kommunikation beobachtbar gemacht zu machen, wobei sich die Frage stellte, durch welche ‹Autorität› dieser Akt legitimiert wäre. Es liegt auf der Hand, dass diese Autorität nicht aus der zeitgenössischen Kritik bestehen kann, denn dann würde nebst der Kommunikation der Figuren auch die Performativität von deren Kommunikationsproblemen scheitern – wie die Rezeptionsgeschichte der Dramen beweist – und die These wäre dringend revisionsbedürftig.

Hilfreich scheint in dieser Beziehung eine Differenz, die Luhmann von Paul de Man übernimmt und im Aufsatz ‹Metamorphosen des Staates› signifikanterweise in einem Umfeld politischen Sprechens platziert. Konkret geht es dabei um den Unterschied ‹performativer› und ‹konstativer Sprechakte›, die Urs Stäheli wiederum als Differenz von ‹Information›

und «Mitteilung» akzentuiert hat.⁸⁶ Geht es Luhmann damit aber noch hauptsächlich darum, eine Polemik gegen die Dekonstruktion zu führen, scheint mir entscheidender, festzuhalten, dass die Informations-/Mitteilungsdifferenz primär die drängende Frage nach der jeweiligen Rezeptionsebene aufwirft. Hat sich diese Arbeit bislang v.a. für figureninterne Kommunikation interessiert, bietet es sich an, die Vorstellung scheiternder Kommunikationsabläufe abschliessend wenigstens versuchsweise auch auf hermeneutische Prozesse zu übertragen, zumal es absehbar ist, dass zwischen Sender (also der Dramenfigur bzw. deren Verkörperung durch einen Schauspieler oder eine Schauspielerin) und Empfänger zu Interferenzen kommt, sprich: dass der Mitteilungs- und Informationscharakter der entsprechenden Sprechakte bisweilen schwer voneinander zu unterscheiden sind. Mit Blick auf Goldschmidts Dramatik kommt die Schwierigkeit hinzu, dass in performativen Zusammenhängen die beteiligten Instanzen einerseits generell insofern austauschbar sind, als auch Akteure zu Zuschauern werden können und umgekehrt, und sich der Autor mindestens von *Rabbi Eliezer* im Vorwort andererseits explizit an eine Leserschaft (vgl. RE, IV) wendet, sich der Text also als Lesedrama ausgibt.

Ohne die Diskussion – erst recht im Wissen um die lange Gattungstradition des Lesedramas – allzu voreilig abbrechen zu wollen, scheint der Unterschied zwischen der Bühnenproduktion und dem Rezeptionsmodus des stillen Lesens doch relativ offensichtlich: Wurde in den vergangenen Jahren wiederholt *auch* auf die Performativität des Lesens verwiesen,⁸⁷ stellt sich hier viel eher das Problem, das Alexander Kluge – so Hans-Thies Lehmann in einem Vortrag – so beschrieben haben soll: Fernsehaufzeichnungen von Theaterproduktionen schaue er sich nicht an. Da sei ja schliesslich keine Interaktion mit dem Publikum möglich. Angesichts ihres Innovationspotentials für die dänische Bühnenliteratur dürfte es Goldschmidts Dramatik nur umso schwieriger gehabt haben, wenn ihre Abweichung von der Norm allen voran im Akt des Lesens wahrgenommen werden sollte.

⁸⁶ Vgl. Niels Werber. «Vor dem Vertrag. Probleme des Performanzbegriffs aus systemtheoretischer Sicht». In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (stw 1575), S. 366–382, hier S. 378f.

⁸⁷ Vgl. z.B. Erika Fischer-Lichte. *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2012 (Edition Kulturwissenschaft), S. 135–145.

VI. Schlussbetrachtungen

1. Fazit

Diese Arbeit hat sich ein dreifaches Ziel gesetzt, das ich nachfolgend in aller gebotenen Kürze rekapitulieren möchte: Erstens sollte das Werk Meir Aron Goldschmidts erstmals umfassend, d.h. insbesondere über die verschiedenen Gattungsgrenzen hinweg, textimmanent neugelesen werden. Zweitens sollte versucht werden, sich dieses grosse und heterogene Werk durch einen dezidiert theoretischen Zugang zu erschliessen, der sich zwischen den beiden Polen ›Performativität‹ und ›Theatralität‹ bewegt. Damit sollte drittens nicht nur die propagierte Aktualität und Modernität von Goldschmidts ›realistischem‹ Projekt betont, sondern gleichsam für einen neuen Realismusbegriff plädiert werden, der sich entgegen vor-eiliger Schlüsse gerade durch seine Beziehung zum Theater ergibt. Theoretisch wurde dementsprechend ein Feld gewählt, das seinerseits weitverzweigt genug ist, um der Heterogenität Goldschmidts beizukommen. Aus naheliegenden Gründen wurde zudem bewusst darauf verzichtet, von *einer* Performativität oder *einer* Theatralität Goldschmidts, sondern von einem theatralen Dispositiv zu sprechen, das sich als Netz über unterschiedliche Knotenpunkte erstreckt, ohne dabei einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können.

Das Ziel des ersten Analysekapitels bestand zunächst einmal darin, Goldschmidts gross-angelegtes Romanprojekt *Hjemløs* weder als Kondensationskern einer Nemesislehre, noch als klassischen Bildungsroman zu lesen, wie es die Rezeptionstradition in der Regel will. Dem Gattungsbruch liegt die Diagnose eines in die Krise geratenen Theaters zur Jahrhundertmitte zugrunde, die es ihrerseits mit sich bringt, dass dem klassischen Bildungsweg ein wichtiger Referenzpunkt abhandengekommen ist. Anhand der drei Diskurse Ästhetik, Politik und Liebe habe ich in der Folge zu zeigen versucht, dass die Erzählung trotz des defizitären Theaters eine Art Theatralisierungsschub erhalten hat, indem theatrale Erzählmodi den Text narrativ strukturieren, ohne dabei notwendigerweise *über* das Theater zu sprechen. Diese Erzählformen sind – wie gezeigt werden konnte – ihrerseits theatral, insofern sie auf Aspekte der Inszenierung, der Performanz und der Wahrnehmung fokussieren, die beispielsweise in Fischer-Lichtes Vorstellung konstitutiv für Phänomene der Theatralität sind.¹

Im nächsten Kapitel wurde Goldschmidts theatrales Dispositiv dadurch zu erweitern versucht, dass ins Zentrum des Interesses die medialen und technischen Grundbedingungen theatraler Wahrnehmung und Darstellung gerückt wurden. Damit sollte gleichsam Gerhard Neumanns Postulat eines «Paradigmawechsel[s] [sic] auch im Feld der optischen Wahrnehmungs-Muster und der solche Wahrnehmung ermöglichenden Medien, wie aber auch ihrer sich verändernden medialen Bedingungen» entsprochen werden.² Im Gegensatz zum *Hjemløs*-Kapitel ging es hier bereits nur noch am Rande darum, das Theater auch in seiner institutionellen Funktion zu betrachten, sondern einen Theatralisierungsschub in der Kultur in den Blick zu nehmen, auf den Goldschmidts Texte, wie ich hauptsächlich unter Rekurs auf medientechnische- bzw. medienhistorische Entwicklungen zeigen konnte, mit dem ›ur-performativen‹ Modus der Selbstreferentialität reagieren. Die untersuchten Texte sind – mit

1 Fischer-Lichte. *Grenzgänge und Tauschhandel*, S. 299.

2 Gerhard Neumann. *Einleitung*, S. 20.

anderen Worten – vielfach dann performativ strukturiert, wenn sie über Phänomene sprechen, die ihrerseits einen performativen Charakter haben, was besonders häufig an topographischen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen beobachtet werden konnte.

Im Schlusskapitel konnte ich die Folie des krisenhaften Theaters mit der Dramatik auf eine Gattung legen, die zwar selbst in hohem Mass von performativen Funktionsweisen lebt, an die sich – im Fall Goldschmidts – aber paradoxerweise stets ein Vorwurf der performativen Dysfunktionalität gerichtet hat. Mit der Konzentration auf unterschiedlichen Formen der Kommunikation, die fortan mit systemtheoretischen Modellen konfrontiert wurden, konnte nicht nur gezeigt werden, dass es Goldschmidt auch in der Dramatik darum zu tun war, Erzählweisen performativ nach aussen zu kehren, sondern gleichsam ein Theater unter realistischen Vorzeichen zu skizzieren, das Kommunikation nicht mehr in einer idealisierten oder ästhetisierten Form, sondern als Modell präsentiert, das auch Scheitern auf vielfache Weise miteinschliesst.

Wichtiger noch als dieses Fazit scheint mir der nachstehende Blick nach vorn, zumal sich angesichts der nicht immer gleich durchschaubaren methodischen und theoretischen Struktur dieser Arbeit gleich eine ganze Reihe von Fragen eröffnet, die zukünftige Projekte mit ähnlichem Erkenntnisinteresse anzugehen hätten.

2. Ausblick

Mit der vorliegenden Studie habe ich mich bewusst dafür entschieden, auf das Werk eines einzelnen Autors zu fokussieren. Ob ein solches Vorgehen zeitgemäss ist, kann berechtigterweise in Zweifel gezogen werden – oder auch nicht. Jedenfalls wurden während der Arbeit an diesem Projekt Argumente dafür und dagegen ins Feld geführt, die sich in ihrer Zahl in etwa die Waage hielten, während sie gleichsam die disziplinäre Herkunft der jeweiligen Kritiker verrieten, wobei es nicht allzu viel Geistesreichtum voraussetzt, herauszufinden, welches Lager tendenziell germanistisch, welches skandinavistisch und welches hauptsächlich komparatistisch besetzt ist. Gleichwohl fällt es einigermaßen schwer, sich mit einem solchen arithmetischen Unentschieden zufrieden zu geben, wenn es darum geht, zu beurteilen, ob sich die Konzentration auf M.A. Goldschmidt – so sehr dessen Schreiben immer wieder literaturhistorisch möglichst breit zu kontextualisieren versucht wurde – als produktiv erwiesen hat oder nicht. Abhängig ist die Antwort letztlich davon, welches der vielen Ziele, die sich diese Studie gesteckt hat, priorisiert werden soll. Mit Blick auf die intendierte Neulektüre Goldschmidts in Bezug auf die über die Gesamtheit des Werks hinweg enthaltene Heterogenität der Gattungen, Produktions- und Publikationsbedingungen hat sich der eingeschlagene Pfad gewiss nicht als gänzlich ungeeignet erwiesen, um einige Leerstellen der Forschung zu besetzen. Was hingegen die literaturhistorische Globalperspektive angeht, ist es hinfällig, zu betonen, dass die Proklamation eines theatralen Realismus – quasi ein performativer Akt! – nachhaltig nur gelingen könnte, wenn damit ein Feld besetzt würde, das gleichzeitig von unterschiedlichen Autorschaften, zu unterschiedlichen Epochen und auf unterschiedliche narrative Weise beackert worden ist. Dies wiederum ist vielleicht der einzige Ort, wo das Argument, dass dies in einer Studie schlicht nicht zu leisten ist, eine gewisse Gültigkeit hat.

Was die eher literaturtheoretische Perspektive dieser Arbeit betrifft, hat sich deren methodologische Ausrichtung nicht selten als Möglichkeitsraum erwiesen, der – um es positiv zu formulieren – ein gewisses produktives Hadern erlaubte. Um es dagegen weder positiv noch negativ, sondern im Sinn einer zukünftigen Aufgabenstellung zu fassen, müsste das Ziel einer nachfolgenden Studie zweifelsfrei darin bestehen, im Hause des theatralen Realismus Ordnung einkehren zu lassen, sprich: das theaterrealistische Schreiben in ihrer Wirksamkeit auf Felder wie Rhetorik, Narratologie, Semiotik, Hermeneutik etc. zu differenzieren; dies aber im Wissen, dass das Fundament dieses Hauses mit seiner literaturhistorischen Diagnose m.E. durchaus tragfähig ist. Das mag auch mit meinem allerletzten Sprechakt in diesem Rahmen zu tun haben: Es sei mir erlaubt, hier abschliessend nochmals und mit etwas Pathos das zu tun, was ich auf den vergangenen Seiten immer wieder versucht habe; nämlich darauf hinzuweisen, dass es Goldschmidts Texten zu wünschen wäre, auch abgesehen von dieser Arbeit gelegentlich neu- und wiederentdeckt zu werden.

Anhang

A. Literatur

1. Siglenverzeichnis

- B Lessing, G.E. *Werke und Briefe*. Hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen et al. 12 Bde. Frankfurt a.M.: DKV 1985–2003. [Band und Seitenzahl]
- DHA Heine, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr. Hoffmann und Campe: Hamburg 1973–1997. [Band und Seitenzahl]
- DL Baggesen, Jens. *Das Labyrinth, oder Reise durch Deutschland in die Schweiz 1789*. Übertragen und hg. von Gisela Perlet. München: C.H. Beck 1986 (Bibliothek des 18. Jahrhunderts). [Seitenzahl]
- EE1 Kierkegaard, Søren. *Skrifter*. Hg. von Niels Jørgen Cappelørn et al. Bd 2: *Enten-Eller. Første Deel*. 28 Bde. København: Gad 1997. [Seitenzahl]
- FU Goldschmidt, M.A. *Folkeudgave*. Udvalget og Tekstrevisjonen ved Raadhusbibliothekar Julius Salomon. 8 Bde. København: Gyldendal 1908–1910. [Band und Seitenzahl]
- ENG Goldschmidt, M.A. «Reise til England. Andet Afsnit. Skildringer fra London og Industriudstillingen». In: *Nord og Syd*, Syvende Bind (1851), S. 137–246. [Seitenzahl]
- HJM Goldschmidt, M.A. *Hjemløs. En Fortælling*. Tekstudgivelse of efterskrift ved Mogens Brøndsted, noter i samarbejde med Harald Jørgensen. [s.l.]: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / Borgen 1999 (Danske klassikere). [Band und Seitenzahl]
- HSA Heine, Heinrich. *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin: Akademie-Verlag / Paris: Editions du CNRS 1970–. [Band und Seitenzahl]
- LAB Baggesen, Jens. *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankrig I–II*. Tekstudgivelse, efterskrift og noter ved Henrik Blicher. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Gyldendal 2016 (Danske klassikere). [Band und Seitenzahl]
- MG Brandes, Georg. «M. Goldschmidt». In: Ders. *Samlede Skrifter*. 18 Bde. København: Gyldendal (F. Hegel & Søn) 1899–1910, hier Bd. 2, S. 447–458. [Seitenzahl]
- NED Goldschmidt, M.A. «Om Theatrets Nedgang». In: *Nord og Syd*, Ny Række, Første Bind (1858), S. 59–65 bzw. 81–87. [Seitenzahl]
- NOR Goldschmidt, M.A. «Billeder og Stemninger fra Norge» in: *Nord og Syd*, Første Bind (1849), S. 9–22 (I); S. 161–182 (II); Andet Bind (1849), S. 73–93 (III); S. 105–120 (IV) resp. S. 121–124 (V). [Seitenzahl]
- ORC Sand, George. «L’Orco». In: *Revue des Deux Mondes* 13.4 (1838), S. 584–599. [Seitenzahl]
- RE Goldschmidt, M.A. *Rabbi Eliezer*. Dramatisk Digtning. København: Otto B. Wroblewsky 1861. [Seitenzahl]
- ROM Goldschmidt, M.A. «Brudstykker af en Reise-Dagbog. Stemninger og Billeder fra Rom.». In: *Nord og Syd*, Femte Bind, 1ste Kvartal (1849), S. 50–71. [Seitenzahl]

ROR Goldschmidt, M.A. *Rabbi'en og Ridderen*. Drama i tre Acter. Kopenhagen: Chr. Steen 1869. [Seitenzahl]

2. Primärliteratur

- Andersen, H.C. «Iisjormfuen». In: *H.C. Andersens samlede værker*. Udgivet af Det Danske Sprog- og Litteraturselskab under redaktion af Klaus P. Mortensen. Bd. II: *Eventyr og historier (1852–1862)*. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Gyldendal 2003, S. 391–433.
- Baggesen, Jens. *Das Labyrinth, oder Reise durch Deutschland in die Schweiz 1789*. Übertragen und hg. von Gisela Perlet. München: C.H. Beck 1986 (Bibliothek des 18. Jahrhunderts).
- Baggesen, Jens. *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankerig I–II*. Tekststuegivelse, efterskrift og noter ved Henrik Blicher. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Gyldendal 2016 (Danske klassikere).
- Brandes, Georg Brandes. «M. Goldschmidt». In: Ders. *Samlede Skrifter*. 18 Bde. Kopenhagen: Gyldendal (F. Hegel & Søn) 1899–1910, Bd. 2, S. 447–458.
- Dürrenmatt, Friedrich. «Das Haus». In: Ders. *Turmbau. Stoffe IV–IX*. Zürich: Diogenes 1998, S. 113–187.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke*. Hg. von Friedmar Apel et al. Bd. 15.1: *Italienische Reise*. Hg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M.: DKV 1993.
- Goldschmidt, M.A. «Slottet ved Rhinen, Roman af Hauch, og De to Tidsaldere, Novelle af Forf. til «En Hverdagshistorie»». In: *Corsaren* 272 (5. Dezember 1845), Sp. 11–14.
- Goldschmidt, M.A. «Om Schweitz». In: *Nord og Syd*, Første Bind, Første Qvartal (1848), S. 97–165.
- Goldschmidt, M.A. «Venedig». In: *Nord og Syd*, Fjerde Bind, Fjerde Qvartal (1848), S. 173–203, hier S. 173.
- Goldschmidt, M.A. «Billeder og Stemninger fra Norge» in: *Nord og Syd*, Første Bind (1849), S. 9–22 (I); S. 161–182 (II); Andet Bind (1849), S. 73–93 (III); S. 105–120 (IV) resp. S. 121–124 (V).
- Goldschmidt, M.A. «Brudstykker af en Reise-Dagbog. Stemninger og Billeder fra Rom.». In: *Nord og Syd*, Femte Bind, 1ste Kvartal (1849), S. 50–71.
- Goldschmidt, M.A. «Clara Raphael. Tolv Breve udgivne af J.L. Heiberg». In: *Nord og Syd*, Sjette Bind (Januar–Marts 1851), S. 14–33.
- Goldschmidt, M.A. «Clara-Literaturen». In: *Nord og Syd*, Sjette Bind (Januar–Marts 1851), S. 321–328.
- Goldschmidt, M.A. «En Brevvexling om Kvindens Stilling i Samfundet». In: *Nord og Syd*, Sjette Bind (Januar–Marts 1851), S. 123–131 bzw. 171–178.
- Goldschmidt, M.A. «Reise til England. Andet Afsnit. Skildringer fra London og Industriudstillingen». In: *Nord og Syd*, Syvende Bind (1851), S. 137–246.
- Goldschmidt, M.A. «Hjemløs. En Fortælling». In *Nord og Syd*, Ny Række, 4de Bind (1853), S. 1–179.
- Goldschmidt, M.A. «Om Theatrets Nedgang». In: *Nord og Syd*, Ny Række, Første Bind (1858), S. 59–65 bzw. 81–87.
- Goldschmidt, M.A. *Homeless; or, a Poet's Inner Life*. London: Hurst and Blackett 1861.
- Goldschmidt, M.A. *Rabbi Eliezer. Dramatisk Digtning*. Kopenhagen: Otto B. Wroblewsky 1861.
- Goldschmidt, M.A. *Breve fra og til Meïr Goldschmidt*. Hg. von Morten Borup. 3 Bde. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1963.

- Goldschmidt, M.A. *Svedenborgs Ungdom. Dramatiseret Skildring*. Kopenhagen: Andr. Fred. Høst 1863.
- Goldschmidt, M.A. *En Skavank. En Skavank. Skuespil i tre Acter og med et Forspil*. Kopenhagen: Chr. Steen 1867.
- Goldschmidt, M.A. *I den anden Verden. Komædie i to Acter*. Kopenhagen: Chr. Steen 1869.
- Goldschmidt, M.A. *Rabbi'en og Ridderen. Drama i tre Acter*. Kopenhagen: Chr. Steen 1869.
- Goldschmidt, M.A. *Folkeudgave*. Udvalget og Tekstrevisionen ved Raadhusbibliothekar Julius Salomon. 8 Bde. Kopenhagen: Gyldendal 1908–1910.
- Goldschmidt, M.A. *Breve fra og til Meir Goldschmidt*. 3 Bde. Hg. von Morten Borup. Kopenhagen: Rosenkilde & Bagger 1963.
- Goldschmidt, M.A. *Livs Erindringer og Resultater*. Udgivet med et efterslæt ved Morten Borup. 2 Bde. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1965.
- Goldschmidt, M.A. *En Jøde*. Kopenhagen: Gyldendal 1986 (Gyldendals klassikere).
- Goldschmidt, M.A. *Hjemløs. En Fortælling*. Tekststudgivelse of efterskrift ved Mogens Brøndsted, noter i samarbejde med Harald Jørgensen. [s.l.]: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / Borgen 1999 (Danske klassikere).
- Goldschmidt, M.A. *Dagbøger*. Hg. in Zusammenarbeit mit Uffe Andreasen und Merete K. Jørgensen von Kenneth H. Ober. 2 Bde. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / C.A. Reitzel 1987.
- Heine, Heinrich. *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin: Akademie-Verlag / Paris: Editions du CNRS 1970– [= HSA].
- Heine, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr. Hoffmann und Campe: Hamburg 1973–1997 [= Düsseldorf Heine-Ausgabe (DHA)].
- Heine, Heinrich. *Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegleb. 2. Auflage. München, Wien: Hanser 1975.
- James, Henry. «Italian Hours». In: Ders. *Collected Travel Writings*. Hg. von Richard Howard. Bd. 2: *The Continent: A Little Tour in France, Italian Hours, Other Travels*. New York: Library of America 1993, S. 279–620.
- Kierkegaard, Søren. *Skrifter*. Hg. von Niels Jørgen Cappelørn et al. 28 Bde. Bd 2: *Enten-Eller. Første Deel*. Kopenhagen: Gad 1997.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Werke und Briefe*. Hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen et al. 12 Bde. Frankfurt a.M.: DKV 1985–2003.
- McCarthy, Mary. *The stones of Florence and Venice Observed*. London: Penguin 2006 (Penguin Classics).
- Ørsted, H.C. «Betragtninger over Chemiens Historie, en Forelæsning». In: *Det skandinaviske Litteraturselskabs Skrifter* 3.2 (1807).
- Ørsted, H.C. *Første Indledning til den almindelige Naturlære. Et Indbydelsesskrift til Forelæsninger over denne Vidensskab*. Kopenhagen: Johan Frederik Schultz 1811.
- Sand, George. «L'Orco». In: *Revue des Deux Mondes* 13.4 (1838), S. 584–599.
- Scribe, Eugène. *Les premières amours, ou les souvenirs d'enfance*. Comédie-vaudeville en une acte. Paris: Pollet 1825.

3. Sekundärliteratur

- Agamben, Giorgio. *Was ist ein Dispositiv?* Aus dem Italienisch von Andreas Hiepko. Zürich, Berlin: diaphanes 2008.
- Andersen, Tine und Lise Busk-Jensen. *Mathilde Fibiger – Clara Raphael. Kvindekamp og kvindebevidsthed i Danmark 1830–1870*. Kopenhagen: Medusa 1979.
- Appel, Gottfred. *En brevvæksling om kvindens stilling i samfundet*. Kopenhagen: Futura 1979
- Bach, Tine. *Exodus. Om den hjemløse erfaring i jødisk litteratur*. Hellerup: Spring 2004.
- Bachleitner, Norbert. *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Baraldi, Claudio et al. *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (stw 1226).
- Barthes, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Hg. von Jean-Loup Rivière. Paris: Editions du Seuil 2002.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. «Lokalformel» und «Bürgerpatent». Ausgrenzung und Zugehörigkeit in der Posse zwischen 1815 und 1860». In: *Theaterverhältnisse im Vormärz*. Hg. von Maria Porrmann und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Forum Vormärz Forschung 7), S. 139–173.
- Behschnitt, Wolfgang. *Wanderungen mit der Wünschelrute. Landesbeschreibende Literatur und die vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*. Würzburg: Ergon 2006 (Identitäten und Alteritäten 23).
- Behschnitt, Wolfgang. «Liminale und andere Räume. Grenzzwischenräume bei M.A. Goldschmidt und Annette von Droste-Hülshoff». In: *Grenzzwischenräume der Schrift*. Hg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld: transcript 2008 (Literatur und Liminalität 2), S. 77–94.
- Behschnitt, Wolfgang. «Jutland and the West Coast as liminal spaces in Danish literature». In: *Nordic Literature. A comparative history*. Bd. I: *Spatial nodes*. Hg. von Thomas A. DuBois und Dan Ringgaard. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins 2017, S. 80–94.
- de Berg, Henk. «Die Ereignishaftigkeit des Textes». In: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur und Kunstwissenschaft*. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 32–52.
- Best, Michael (Hg.). *Der Frankfurter Börseplatz. Zur Archäologie eines politischen Konflikts*. Frankfurt a.M.: Fischer 1988.
- Blatchford, Ian. «Symbolism and discovery: eclipses in the art». In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 374.2077 (2016), S. 1–26.
- Blättel, Richard. *Das Geheimnis der Wiederholung. Sören Kierkegaard passiert jüdisches Denken*. Bielefeld: transcript 2016.
- Blödorn, Andreas. ««Bei mir ist immer etwas dahinter». Jüdisches Leben und poetische Wirklichkeiten in Meir Aron Goldschmidts abgründig ironischem Realismus». In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 55 (2006), S. 65–77.
- Blom, Philipp. *Eine italienische Reise. Auf den Spuren des Auswanderers, der vor 300 Jahren meine Geige baute*. München: dtv 2020.
- Blumenberg, Hans. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966.
- Bondebjerg, Ib. «Den hjemløse myte – en idologikritisk analyse. Om dannelsesromanen og Goldschmidts Hjemløs». In: *Kritik* 23 (1972), S. 5–24.
- Bossong, Georg. *Die Sepharden. Geschichte und Kultur der spanischen Juden*. München: C.H. Beck 2008.
- Brandenburg, Florian. «Ökononemesis und der maßlose Wert der Literatur. Zu Figuren des Ökonomischen in Carsten Hauchs *Slottet ved Rhinen* (1845)». In: *Wechselkurse des Vertrauens*.

- Zur Konzeptualisierung von *Ökonomie und Vertrauen im nordischen Idealismus (1800–1870)*. Hg. von Klaus Müller-Wille und Joachim Schiedermaier. Tübingen, Basel: A. Francke 2013 (Beiträge zur Nordischen Philologie 51), S. 165–192.
- Brandenburg, Florian. ««At Orientaleren skal tale som Orientaler...» Zur Problematik von Form und Funktion «Jüdischen Sprechens» in M.A. Goldschmidts *En Jøde (1845/52)*». In: *European Journal of Scandinavian Studies* 44.1 (2014), S. 103–126.
- Brechenmacher, Thomas. *Der Vatikan und die Juden. Geschichte einer unheiligen Beziehung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck 2005.
- Bredsdorff, Morten. «Digteren Goldschmidt og Grundtvig. Et oprør om Nationalitet og Danskhed». In: *Grundtvig Studier* 27 (1974).
- Brenner, Peter J. «Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts». In: *Der Reisebericht*. Hg. von dems. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 (stw 2097), S. 14–49.
- Brenner, Peter J. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer 1990 (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2. Sonderheft).
- Brilli, Attilio. *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die «Grand Tour»*. Aus dem Italienischen von Annette Kopetzki. Berlin: Wagenbach 2012.
- Brøndsted, Mogens. *Meir Goldschmidt*. Kopenhagen: Gyldendal 1965 (Gyldendals uglebøger 123).
- Brøndsted, Mogens. *Goldschmidts Fortællekunst*. Kopenhagen: Gyldendal 1967.
- Brøndsted, Mogens (Hg.). *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur*. Redaktion von Maria Davidsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2007 (University of Southern Denmark studies in Scandinavian language and literature 78).
- Burke, Peter. *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1987.
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1997.
- Detering, Heinrich. «Ein Grauen von alters her. Welttheater im Kleinformat: Meir Aron Goldschmidts Erzählungen.» In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 273 (24. November 2003), S. 34.
- Dilthey, Wilhelm. «Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie». In: Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1: *Die geistige Welt*. 8. Aufl. Stuttgart: Teubner / Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 139–240.
- Dünne, Jörg. *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink 2011.
- Ebel, Uwe. *Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung von Linné bis Andersen*. Frankfurt a.M.: Haag & Herchen 1981.
- Ebel, Uwe. «Die skandinavische Reisebeschreibung von Linné bis Andersen im Kontext der europäischen Literatur». In: *Neohelicon* 11 (1984), S. 301–322.
- Eco, Umberto. «Rhetoric and Ideology in Sue's *Les Mystères de Paris*. In: Ders. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press 1979 (Advances in Semiotics), S. 125–143.
- Ehrensverd, Ulla. *The History of the Nordic Map. From Myths to Reality*. Helsinki: John Nurminen Foundation 2006.
- Evreinov, Nikolaj et al. «*Sturm auf den Winterpalast*» Hg. von Inke Arns et al., übers. von Gianna Frölicher et al. Zürich, Berlin: diaphanes 2017 (DENKT KUNST).

- Evreinov, Nikolaj. *Theater für sich*. Hg. von Sylvia Sasse, übers. und komm. von Regine Kühn. Zürich, Berlin: diaphanes 2017 (DENKT KUNST).
- Fenger, Henning. *Familjen Heiberg. Peter Andreas Heiberg, Fru Gyllembourg, Johan Ludvig Heiberg og fru Heiberg*. Udgivet af Heiberg-Selskabet. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag 1992.
- Fick, Monika. *Lessing-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. 4., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: J.B. Metzler 2016.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.). *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart: J.B. Metzler 2001 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 22).
- Fischer-Lichte, Erika. «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur». In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (stw 1575), S. 277–300.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (es 2373).
- Fischer-Lichte, Erika. «Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell». In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hg. von ders. et al. Tübingen, Basel: A. Francke 2004 (Theatralität 6), S. 7–26.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2012 (Edition Kulturwissenschaft).
- Flusser, Vilém. *Zwiesgespräche. Interviews 1967–1991*. Hg. Klaus Sander. Göttingen: European Photography 1996.
- Fohrmann, Jürgen. «Vorwort». In: *Systemtheorie der Literatur*. Hg. von dems. und Harro Müller. München: Wilhelm Fink 1996 (UTB 1929), S. 7–17.
- Frankel, Jonathan. *The Damascus Affair. «Ritual Murder,» Politics, and the Jews in 1840*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1997.
- Fried, Johannes. *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*. München: C.H. Beck 2004.
- Friedrich, Hans-Edwin. «Gefälschte Erinnerung. Binjamin Wilkomirski: «Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1935–1948»». In: *Literaturskandale*. Hg. von dems. Frankfurt a.M. etc.: 2009, S. 203–216.
- Freud, Sigmund. *Unser Herz zeigt nach dem Süden. Reisebriefe 1895–1923*. Hg. von Christfried Tögel. Berlin: Aufbau 2002.
- Fröhlich, Vincent. *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld: transcript 2015 (Edition Medienwissenschaft 18).
- Garff, Joakim. *SAK. Søren Aabye Kierkegaard. En biografi*. Kopenhagen: Gads 2000.
- Ginsborg, Paul. *Daniele Manin and the Venetian Revolution of 1848–49*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1979.
- Golub, Leon und Jay M. Pasachoff. *The Solar Corona*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1997.
- Gurley, David Gantt. *Meir Aaron Goldschmidt and the Poetics of Jewish Fiction*. Syracuse: Syracuse University Press 2016 (Judaic Traditions in Literatur, Music and, Art).
- Groebner, Valentin. *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2018.
- Hansen, Aage Lærke. «Fra dannelsesroman til udviklingsroman». In: *Kritik* 8 (1968), S. 19–44.
- Helms, Eleanor. «Kierkegaard on Variation and Thought Experiment». In: *Kierkegaard Studies Yearbook* 23.1 (2018), S. 33–54.

- Höhn, Gerhard. *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. 3., überarb. und erw. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2004.
- Holm, Bent. «Unmasking the Masque by Use of the Mask. A Reading of Ludvig Holberg's *Ulysses von Ithacia* in a Performative European Perspective». In: *Kosmopolitismus und Körperlichkeit im europäischen Theater des 18. Jahrhunderts*. Hg. von Katharina Müller und Stephan Michael Schröder. München: Utz 2016 (Münchner Nordistische Studien 20), S. 13–48.
- Huber, Martin. *Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.
- Hügel, Hans-Otto. «Eugène Sues *Die Geheimnisse von Paris* wiedergelesen. Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert». In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. von Frank Kelleter. Bielefeld: transcript 2012, S. 49–73.
- Husserl, Edmund. *Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke*. Aufgrund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl-Archiv (Leuven) in Verbindung mit Rudolf Boehm unter Leitung von Samuel Ijsseling. Den Haag etc.: Nijhoff 1979.
- Ipsen, Max und Torben Nielsen. *Paradoksale konstruktioner. Læsninger i H.C. Andersens tidlige rejsefiktioner: Fodreise, Skyggebilleder og Improvisatoren*. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2005.
- Iser, Wolfgang. «Mimesis und Performanz». In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 [stw 1575], S. 243–261.
- Jacobs, Angelika. «Der Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen / Die erste Liebe. Lustspiel in einem Akt von Scribe: Die Spur des Erhabenen im Tragischen und Komischen». In: Søren Kierkegaard: *Entweder–Oder*. Hg. von Hermann Deuser und Markus Kleinert. Berlin, Boston: De Gruyter 2017 (Klassiker auslegen 67), S. 111–130.
- Jahraus, Oliver und Benjamin Marius Schmidt. «Systemtheorie und Literatur. Teil III: Modelle Systemtheoretischer Literaturwissenschaft in den 1990ern». In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 23.1 (1998), S. 66–111.
- Jameson, Frederic. *The Antimonies of Realism*. London: Verso 2013.
- Karsten, Arne. *Geschichte Venedigs*. München: C.H. Beck 2012 (Beck'sche Reihe 2756).
- Kellmann, Klaus. *Dimensionen der Mittäterschaft. Die europäische Kollaboration mit dem Dritten Reich*. Wien etc.: Böhlau 2019.
- Kittler, Friedrich. *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. 2. Aufl. Berlin: Merve 2011.
- Klotz, Volker. *Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne*. München, Wien: Hanser 1979.
- Klotz, Volker. *Radikal dramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*. Bielefeld: Aisthesis 1996.
- Kondrup, Johnny. «Meir Goldschmidt. The Cross-Eyed Hunchback». In: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries. Literature, Drama and Aesthetics*. Hg. von Jon Stewart. Aldershot: Ashgate 2009 (Kierkegaard Research. Sources, Reception and Resources 7, III), S. 105–147.
- Koshar, Rudy. ««What Ought to Be Seen». Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe». In: *Journal of Contemporary History* 33.3 (1998), S. 323–340.
- Kotte, Andreas. «Theatralität: Ein Begriff sucht seinen Gegenstand». In: *Forum modernes Theater* 2 (1998), S. 117–133.
- Kramer, Kirsten und Jörg Dünne. «Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit». In: *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Hg. von Kirsten Kramer et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 15–32.

- Kremendahl, Katja. «Vom Anderen in den Reiseberichten des Kapitän James Cook. Eine Funktionsanalyse des Tabus». In: *Die Erzählung der Aufklärung*. Hg. von Franke Berndt und Daniel Fulda. Hamburg: Meiner 2018 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 38), S. 347–355.
- Kristeva, Julia. «Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman». In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Hg. von Jens Ihwe. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 345–375.
- Kuschel, Karl-Josef. «Heines ‹Almansor› als Widerruf von Lessings ‹Nathan›? Heine und Lessing im Spannungsfeld von Judentum, Christentum und Islam». In: *Lessing-Jahrbuch 44* (2005), S. 42–62.
- Kvam, Kela et al. (Hg.). *Dansk teaterhistorie*. 2 Bde. Kopenhagen: Gyldendal 1992–1993.
- Kyrre, Hans. *M. Goldschmidt*. 2 Bde. Kopenhagen: Hagerup 1919.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.
- Luhmann, Niklas. «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst». In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 620–672.
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 (stw 666).
- Luhmann, Niklas. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992 (stw 1001).
- Luhmann, Niklas. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (stw 1152).
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (stw 1124).
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (stw 1303).
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (stw 1360).
- Luhmann, Niklas. «Vorbemerkungen zu einer Theorie sozialer Systeme.» In: Ders. *Aufsätze und Reden*. Hg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2001 (RUB 18149), S. 7–30.
- Luhmann, Niklas. *Die Religion der Gesellschaft*. Hg. von André Kieserling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (stw 1581).
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (stw 1303).
- Luhmann, Niklas. *Schriften zur Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 (stw 1872).
- Luhmann, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. 5. Auflage. Wiesbaden: Springer 2017 (Neue Bibliothek der Sozialwissenschaften).
- Lyby, Thorkild & Ole Peter Grell. «The institutionalisation of Lutheranism in Denmark and Norway». In: *The Scandinavian Reformation from evangelical movement to institutionalisation of reform*. Hg. von Ole Peter Grell. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1995, S. 114–178.
- Maissen, Thomas. *Geschichte der Schweiz*. Stuttgart: Reclam 2015.
- McInnes, Edward. «Drama und Theater». In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Begründet von Rolf Grimminger. Bd. 6: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hg. von Edward McInnes und Gerhard Plumpe. München: Hanser 1996.
- Mendelsohn, Oskar. *Jødenes historie i Norge gjennom 300 år*. Oslo etc.: Universitetsforlaget 1969–1986.

- Meyer, Priscilla. *How the Russians read the French. Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy*. Madison: The University of Wisconsin Press 2009.
- Müller Nielaba, Daniel. «Die Wahrheit des <Glanzes>. Zum Streitwert des Stils, am Beispiel von G.E. Lessings *Anti-Goeze* (1778)». In: *Engagement, Debatten, Skandale. Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen*. Hg. von Joanna Jabłkowska und Małgorzata Półtola. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2002, S. 11–21.
- Müller-Wille, Klaus. «Kierkegaard, das Vaudeville und die Posse». In: *Romantik im Norden*. Hg. von Annegret Heitmann et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 207–230.
- Müller-Wille, Klaus. «Schattenspiele. Zum Verhältnis von Theorie und Theatralität in Søren Kierkegaards *Enten-Eller*». In: *Die Literatur der Literaturtheorie*. Hg. von Boris Previšić. Bern: Lang 2010 (Variations 10), S. 117–131.
- Müller-Wille, Klaus. «Buchstabentheater. Zum Konzept einer modernen jüdischen Poetik in Meir Aron Goldschmidts *Avrohmche Nattergal* (1871)». In: *Orbis Litterarum* 68.5 (2013), S. 411–441.
- Müller-Wille, Klaus. «Presse-Theater – Thomasine Gyllembourgs *Familien Polonius* (1827) und Johan Ludvig Heibergs *Recensenten og Dyret* (1826)». In: *Diskursmimesis. Thomasine Gyllembourgs Realismus im Kontext aktueller Kulturwissenschaften*. Hg. von Joachim Schiedermaier und Klaus Müller-Wille. München: Utz 2015.
- Müller-Wille, Klaus. «Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870)». In: *Skandinavische Literaturgeschichte*. Hg. von Jürg Glauser. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2016.
- Müller-Wille, Klaus. «Overfladens afgrund. Om svimmelhedens poetik i H.C. Andersens <Iisjomfruen>». In: *Det frosne spejl. Læsninger af H.C. Andersens <Isjomfruen>*. Hg. von Jacob Bøggild et al. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2017, S. 147–163.
- Möller, Reinhard M. *Situationen des Fremden. Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert*. Paderborn: Fink 2016 (Poetik und Ästhetik des Staunens 2).
- Neuber, Wolfgang. «Zur Gattungspoetik des Reiseberichts. Skizze einer historischen Grundlegung im Horizont von Rhetorik und Topik». In: *Der Reisebericht*. Hg. von Peter J. Brenner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 (stw 2097), S. 50–67.
- Neumann, Gerhard. «Einleitung». In: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Hg. von Gerhard Neumann et al. Freiburg i.Br.: Rombach 2000 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 78), S. 11–32.
- Ober, Kenneth H. «Meir Goldschmidt as a Writer of English». In: *Orbis Litterarum* 29 (1974), S. 231–244.
- Ober, Kenneth H. «Goldschmidt's English Novel *Homeless*». In: *Orbis Litterarum* 34 (1979), S. 113–123.
- Ober, Kenneth H. *Meir Goldschmidt*. Boston: Twayne 1976 (Twayne's world author series 414).
- Ober, Kenneth H. ««Kjære Goldschmidt – Venskabeligst H. C. Andersen»». In: *Anderseniana* 1988, S. 53–76.
- Ober, Kenneth H. ««Med saadanne Følelser skriver man en Roman». Origins of Meir Goldschmidt's *En Jøde*». In: *Scandinavica* 30.1 (1991), S. 25–39.
- Ober, Kenneth H. «Meir Goldschmidt og den tysk-jødiske ghetto-fortælling». In: *Rambam. Tidsskrift for jødisk kultur og forskning* 31.1 (1991), S. 82–93.
- Ober, Kenneth H. «Meir Goldschmidt and the Main Currents in 19th-Century Judaism». In: *Nordisk Judaistik, Scandinavian Jewish Studies* 22.1 (2001), S. 7–44.

- Ober, Kenneth H. *Die Ghettoesgeschichte. Entstehung und Entwicklung einer Gattung*. Aus dem Engl. übers. und hg. von Helmut Berthold und Jürgen Stenzel unter Mitarb. von Lore Schönberg. Göttingen: Wallstein / Wolfenbüttel: Lessing-Akademie 2001 (Kleine Schriften zur Aufklärung 11).
- Ober, Kenneth H. «A View from the Parterre. Meir Goldschmidt as a Critic of German Theater». In: *Im Spiegel der Theatergeschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit*. Hg. von Paul S. Ulrich et al. Berlin: LIT 2015, S. 103–112.
- Oxfeldt, Elisabeth. *Nordic orientalism. Paris and the cosmopolitan imagination 1800–1900*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2005.
- Palm, Reinhard. «Das Glück beim Geldverdienen. Eugène Scribe und das Theater». In: Eugène Scribe. *Erste Liebe oder Erinnerungen an die Kindheit*. Aus dem Französischen von Reinhard Palm. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel 1991 (it 1369), S. 131–160.
- Perkins, Robert L. (Hg.). *The Corsair affair*. Macon, GA: Mercer 1990 (International Kierkegaard commentary 13).
- Perlet, Gisela. «Warum und wie übersetzt man Jens Baggesen im 20. Jahrhundert?». In: *Dänisch-deutsche Doppelgänger*. Hg. von Heinrich Detering et al. Göttingen: Wallstein 2001 (Grenzgänge 2), S. 108–115.
- Pfaff, Peter. «Theaterlogik. Zum Begriff einer poetischen Weisheit in Lessings Nathan der Weise.» In: *Lessing Yearbook XV* (1995), S. 95–109.
- Pfister, Manfred. «Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext». In: *Tales and ›their telling difference‹. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. Hg. von Herbert Foltinek. Heidelberg: Winter 1993, S. 109–132.
- Plumpe, Gerhard und Niels Werber. «Vorbemerkung». In: *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*. Hg. von dens. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 7–8.
- Prangel, Matthias. «Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktivismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen». In: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur und Kunstwissenschaft*. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 9–31.
- Rainwater van Suntum, Lisa A. «Creating Jewish Identity through Storytelling. The Tragedy of Jacob Bendixen.» In: *Scandinavian Studies* 73.3 (2001), S. 375–398.
- Rancière, Jacques. *Das Verfahren der Szene. Gespräche mit Adnen Jdey*. Aus dem Französischen von Thomas Laugstien. Zürich: diaphanes 2019.
- Räthel, Clemens. *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.
- Räthel, Clemens. «Beyond Shylock. Depictions of Jews in Scandinavian Theatre and Literature». In: *Antisemitism in the North. History and State of Research*. Hg. von Jonathan Adams und Cordelia Heß. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (Religious Minorities in the North 1), S. 107–123.
- Rohls, Jan. *Gott, Trinität und Geist*. 2 Bde. Tübingen: Mohr Siebeck 2014 (Ideengeschichte des Christentums III/1–2).
- Rubow, Paul V. *Goldschmidt og Nemesis*. Kopenhagen: Munksgaard 1968 (Historisk-filosofiske meddelelser 5).
- Sartre, Jean-Paul. *La reine Albemarle ou le dernier touriste. Fragments*. Hg. von Arlette Elkäim-Sartre. Paris: Gallimard 1991.
- Schäfer, Martin Jörg. *Das Theater der Erziehung. Goethes ›pädagogische Provinz‹ und die Vorgeschichte der Theatralisierung von Bildung*. Bielefeld: transcript 2016 (Theater 86).

- Schiedermaier, Joachim. «Medien des Ewigen. Zur Schnittstelle von idealistischer Ästhetik, Phrenologie und Literatur (Hegel, Otto, Goldschmidt)». In: *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*. Hg. von Helmut Hühn und Joachim Schiedermaier. Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
- Schmidgen, Henning. *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Fink 1997.
- Schmidt, Siegfried J. «*«System» und «Beobachter»: Zwei wichtige Konzepte in der (künftigen) literaturwissenschaftlichen Forschung*». In: *Systemtheorie der Literatur*. Hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München: Wilhelm Fink 1996 (UTB 1929), S. 106–133.
- Schneider, Jost. *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 1998.
- Schneider, Sabine. «Einleitung». In: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Hg. von ders. und Barbara Hunfeld. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11–24.
- von Schnurbein, Stefanie. «Darstellung von Juden in der dänischen Erzählliteratur des poetischen Realismus». In: *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Hg. von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2020 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 27), S. 25–46.
- von Schnurbein, Stefanie. «Kampf um Subjektivität. Nation, Religion und Geschlecht in zwei dänischen Romanen um 1850». In: *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Hg. von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2020 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 27), S. 215–234.
- von Schnurbein, Stefanie. «Writing from the margins. New voices in literature, social critique and the novel around 1850». In: *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Hg. von Clemens Räthel und Stefanie von Schnurbein. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2020 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 27), S. 215–234.
- Schramm, Helmar. *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag 1996 (Literaturforschung).
- Schröder, Stephan Michael. «Zum Begründungszusammenhang von Sprache und nationaler Identität bei N.F.S. Grundtvig und Georg Brandes». In: *Aneignung – Abgrenzung – Auflösung*. Hg. von Wolfgang Behschnitt. Würzburg: Ergon 2001 (Identitäten und Alteritäten 23), S. 69–100.
- Schröder, Stephan Michael. «*«Ein höchst bizarrer Einfall»: Louis Levys avantgardistischer Kriminalroman Menneskeløget Kzradock, den vaarfriske Methusalem (1908/09, 1910)*». In: *Pop-Avant. Verhandlungen zwischen Populärkultur und Avantgarde in Dänemark*. Hg. von Annegret Heitmann und S.M. Schröder. München: Utz 2012 (Münchener nordistische Studien 7), S. 89–124.
- Schwanitz, Dietrich. *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990 (WV studium 157).
- Schwarz, Jan. «*«Serving Up His Grandmother In Spicy Sauce»: Conflicting Views on Jewish Literature in Nineteenth-Century-Denmark*». In: *Speaking Jewish – Jewish Speak. Multilingualism in Western Ashkenazic Culture*. Hg. von Shlomo Berger et al. Leuven etc.: Peeters 2003 (Studia Rosenthaliana 36), S. 197–209.
- Shahar, Galili. *theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis 2007.

- de Sousa, Elisabete M. «Eugène Scribe: The Unfortunate Authorship of a Successful Author». In: *Kierkegaard Research: Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*. Bd. 5, III: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions: Literature, Drama and Music*. Hg. von Jon Stewart. London, New York: Routledge 2009, S. 169–183.
- Stuiber, Maria. *Zwischen Rom und dem Erdkreis. Die gelehrte Korrespondenz des Kardinals Stefano Borgia (1731–1804)*. Berlin: Akademie Verlag 2012.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Lezioni su Stendhal*. Mit einer Einleitung von Philippe Renard. Palermo: Sellerio 1977.
- Vilhjálmur Örn Vilhjálmsson und Bent Blüdnikow. «Rescue, Expulsion, and Collaboration: Denmark's Difficulties with its World War II Past». In: *Jewish Political Studies Review* 18.3–4 (Herbst 5767/2006), S. 3–29.
- Vogt-Moykopf, Chaim. *Buchstabenglut. Jüdisches Denken als universelles Konzept in der deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt, New York: Campus 2009.
- Volz, Dorothea. *SchauSpielPlatz Venedig. Theatrale Rezeption und performative Aneignung eines kulturellen Imaginären um 1900*. Bielefeld: transcript 2018 (Edition Kulturwissenschaft 112).
- Wechsel, Kirsten. «Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville». In: *Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800*. Hg. von Constanze Gestrich und Thomas Mohnike. Würzburg: Ergon 2007 (Identitäten und Alteritäten 25), S. 39–60.
- Wentzel, Knud. «Udvikling og påvirkning. Goldschmidts vej fra korsar til skriftklog». In: *Kritik* 10 (1969), S. 52–89.
- Werber, Niels. *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.
- Werber, Niels. «Vor dem Vertrag. Probleme des Performanzbegriffs aus systemtheoretischer Sicht». In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhr-kamp 2002 (stw 1575), S. 366–382.
- Wieckenberg, Ernst-Peter. *Johan Melchior Goeze*. Hamburg: Ellert & Richter 2007.
- Wimmer, Mario. «Dispositiv». In: *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Hg. von Ute Frietsch und Jörg Rogge. Bielefeld: transcript 2013 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 15), S. 123–128.
- Witt-Hansen, Johannes. «H. C. Ørsted, Immanuel Kant, and the Thought Experiment». In: *Danish Yearbook of Philosophy* 13 (1976), S. 48–65.
- Xander, Harald. «Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs». In: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Hg. von Erika Fischer Lichte et al. Tübingen: Gunter Narr 1994 (Forum modernes Theater 15), S. 111–124.

4. Übersicht über M.A. Goldschmidts Schriften in Übersetzung

Die nachfolgende Bibliographie verfolgt einerseits das Ziel, ein möglichst genaues Bild über Meïr Aron Goldschmidts Primärschriften zu entwerfen, welche bis 2020 in verschiedensprachiger Übersetzung erschienen sind, um damit andererseits dessen internationaler Bedeutung Ausdruck zu verleihen. Eine solcher Überblicksdarstellung ist womöglich deshalb bis heute ein Desiderat geblieben, weil die Publikationssituation im Einzelfall teils schwer überschaubar sind und dementsprechend einen Anspruch auf uneingeschränkte Vollständigkeit verunmöglichen.¹

Der Übersichtlichkeit halber wurde auf unterschiedliche Zitierweisen, die landes- bzw. sprachüblichen Traditionen gerecht würde, zugunsten eines einheitlichen, deutschsprachigen Standards verzichtet. Hingegen wird versucht, die je nach Publikation variierenden Namensschreibweisen des Autors (z.B. Meïr/Meier/Meyer; Aron/Aaron; M./M.A.) abzubilden. Anonyme bzw. Publikationen mit nicht-eruierten Verfasserangaben sind durch den Hinweis <[M.A. Goldschmidt]> entsprechend gekennzeichnet. Die Transkription der jiddischen Publikationen richtet sich i.d.R. nach dem Modell der YIVO-Transkription.² Übersetzungen in skandinavische Sprachen (namentlich Schwedisch) wurden nicht berücksichtigt.

(1) Deutsch

[Goldschmidt, M.A.]. *Das illustrierte Schleswig-Holstein und Dänemark. Humoristisches Taschenbuch vom Herausgeber des Corsaren*. Leipzig: Wilhelm Jurany 1847.

Goldsmith, M. «Die Europa-Müden. Was sollen wir in der neuen Welt anfangen?»; «Der Himmelplatz»; «Für acht Schilling Weißbrod». In: *Poetische Bilder aus der Zeit*. Ein Taschenbuch herausgegeben von Arnold Ruge. Leipzig: Verlagsbureau 1847, S. 169–178; 193–228; 229–326.

Goldschmidt, M. *Heimathlos*. Eine Erzählung von M. Goldschmidt. Aus dem Dänischen. 10 Bde. Wurzen: Verlags-Comptoir 1854–1858.

Goldschmidt, M. *Ein Jude*. Roman von M. Goldschmidt. Aus dem Dänischen übertragen von Edmund Zoller. 3 Bde. Wurzen: Verlags-Comptoir 1856.

Goldschmidt, M. «Der Rabe. Erzählung von M. Goldschmidt. Aus dem Dänischen übertragen von Wilh. Reinhard». In: *Roman-Magazin des Auslandes II* (1868), Sp. 1041–1170.

Goldschmidt, M. *Kleine Erzählungen*. 2 Bde. Aus dem Dänischen von Wilhelm Reinhardt. Bremen: Kühtmann 1874.

Goldschmidt, M. *Avrohmche Nachtigal*. Eine Erzählung. Deutsch von August W. Peters. Bremen: Kühtmann 1875.

1 Als besonders hilfreich zur Rekonstruktion von Goldschmidts eigener Übersetzertätigkeit hat sich Kenneth H. Obers Aufsatz «Jeg vil ... leve som Poet og som Oversætter.» *Meïr Goldschmidt as a Translator* (in: *Scandinavian Studies* 66 [1994], S. 23–44) erwiesen. Ferner sei in diesem Zusammenhang auf zwei weitere ÜbersichtsDarstellungen von Ober verwiesen: *A Forgotten Translation and a Forgotten Translator: Meïr Goldschmidt's «Maser» in French* (in: *Scandinavica* 32 [1993], S. 25–45) bzw. *Meïr Goldschmidt as a Writer of English* (in: *Orbis Litterarum* XXIX [1974]). Hinweise zu deutschen und englischen Goldschmidt-Übersetzungen finden sich darüber hinaus auch in Obers Monographie *Meïr Goldschmidt* (Boston: Twayne Publishers / G.K. Hall 1976 [Twayne's World Author Series; 414]).

2 In Bezug auf jiddische Goldschmidt-Übersetzungen sind Morten Things Monographie *De russiske jøder i København 1882–1943* (Kopenhagen: Gyldendal 2008) sowie sein Aufsatz *Jiddish bogfortegnelse. Jiddish tryk i Danmark*. דענעמארק אין דרוק יידישער (in: *Skrifter fra Roskilde Universitetsbibliotek* 44 [2004]), resp. in englischer Übersetzung als *Skrifter fra Roskilde Universitetsbibliotek* 47 [2007]) unverzichtbar.

- Goldschmidt, M. *Liebesgeschichten aus vielen Ländern*. Aus dem Dänischen von O. Gleiß. Bremen: Kühtmann 1879.
- Goldschmidt, M. *Der Rabe*. Erzählung. Übersetzt und eingeleitet von J.D. Ziegeler-Glücksburg. Berlin, Stuttgart: W. Spemann 1893.
- Goldschmidt, M.A. *Jüdische Erzählungen* [= *Im Postwagen, Avrohmche Nachtigall, Maser, Rabbi Raschi*]. Aus dem Dänischen übertragen und mit Erläuterungen versehen von Emil Jonas. Prag: Jakob B. Brandeis 1901 (= Jüdische Universal-Bibliothek 90).
- Goldschmidt, Mejer Aaron. *Ein Jude*. Übersetzt von Ernst Guggenheim. Berlin: Axel Juncker 1912. [Neuaufgabe: Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1992 (= Rowohlt Jahrhundert 92)].
- Goldschmidt, M. «Maßer. Aus dem Dänischen von L. von Liliencron». In: *Novellenschatz des Auslandes*. Bd. XI, hg. von Paul Heyse. München: Rudolph Oldenbourg [1874], S. 209–259. [Nachdruck in *Das Volk des Ghetto*. Unter Mitwirkung von H[ermann] Blumenthal und J[ulius] E[lias] Poritzky herausgegeben von Artur Landsberger. München: Georg Müller 1916, S. 199–236].
- Goldschmidt, Meier Aaron. *Maser*. Aus dem Dänischen übersetzt von Aage Avenstrup. Mit Zeichn. von Benno Wulfsohn. Berlin: Axel Juncker [1919]. [Beinhaltet ausserdem *Die fliegende Post, Die Rache, Berg-Nebel, Das Echo, In einem Postwagen*].
- Goldschmidt, Meier Aaron. «Maser. Erzählung. (Aus dem Dänischen)». In: *Ost und West* 3–4 (März 1921), S. 95–110; 7–8 (Juli 1921), S. 209–226; 9–10 (September 1921), S. 269–284; bzw. 1–2 (Januar 1922), S. 47–58 [= Übersetzung von Aage Avenstrup (1919)].
- Goldschmidt, Meir Aron. «Maser. Eine Episode aus dem Leben des Simon Levi» [übersetzt von Gisela Perlet]. In: *Skandinavische Erzähler. Von «Thorstein Stangenhie» bis zu August Strindberg*. Herausgegeben von Aldo Keel. Zürich: Manesse 1998/99 (= Manesse Bibliothek der Weltliteratur), S. 204–258.
- Goldschmidt, Meir Aron. *Avrohmche Nachtigall*. Erzählungen [= *Maser, Avrohmche Nachtigall, Mendel Hertz, Levi und Ibal*]. Hg., übers. und kommentiert von Gisela Perlet. Göttingen: Wallstein 2003.

(2) Englisch

- [Goldschmidt, M.A.]. *Jacob Bendixen, the Jew*. Adapted from the Danish of Goldschmidt by Mary Howitt. 3 Bde. London: Colburn 1852. [Neuaufg. in einem Band = London: Chapman & Hall 1864].
- Goldschmidt, M. *The Jew of Denmark. A Tale*. Translated from the original Danish by Mrs. [Anne S.] Bushby. London: George Routledge 1852.
- Goldschmidt, M. *Homeless; or, a Poet's inner Life*. [Aus dem Dänischen übersetzt von M.A. Goldschmidt. Korrekturgelesen von Hester Rothschild und Fredericia Rowan]. 3 Bde. London: Hurst and Blackett 1861.
- [Goldschmidt, M.A.]. «A Norwegian Musician [= Ole Bull]». In: *Cornhill Magazine* VI (1862), S. 514–527.
- [Goldschmidt, M.A.]. «On the Danube, and Among the Mountains». In: *Chamber's Journal* 448 (2. August 1862), S. 65–70.
- Goldschmidt, M. «My Uncle and his House: A Story of Danish Life». In: *Macmillan's Magazine* VII (1. November 1862), S. 461–476.
- [Goldschmidt, M.A.]. «Hebrew Legends. In Two Parts». In: *Chamber's Journal* 457 (4. Oktober), S. 212–216; 458 (11. Oktober 1862), S. 232–237. [«The Witness» nachgedruckt in: *The Jewish Chronicle and Hebrew Observer* [Nr. unbekannt] (17. Oktober 1862), S. 7].

- [Goldschmidt, M.A.]. «Aaron and Esther, or, Three Days of Rabbi Nathan Clausener's Life». In: *Chamber's Journal* [Nr. unbekannt] (24. Januar 1863), S. 53–61.
- Goldschmidt, M. «Discoveries near Rome». In: *The Athenæum* 1859 (13. Juni 1863), S. 779.
- [Goldschmidt, M.A.]. «The Elf's Ring». In: *The Victoria Magazine* [Nr. unbekannt] (Oktober 1864), S. 508–531; [Nr. unbekannt] (November 1864), S. 26–44; [Nr. unbekannt] (Dezember 1864), S. 129–137.
- Goldschmidt, M. «Social Aspects of the Danish War». In: *The Athenæum* 1907 (14. Mai 1864), S. 676f.; 1909 (28. Mai 1864), S. 741f.; 1911 (11. Juni 1864), S. 806f.; 1915 (9. Juli 1864), S. 51f.; 1916 (16. Juli 1864), S. 82f.; 1917 (23. Juli 1864), S. 116f.
- Goldschmidt, M. *The Heir*. Translated from the Danish. Bayswater: William Brunner 1865. [= Siebenseitige Broschüre, die Auszüge aus dem ersten und dem letzten Kapitel von *Arvingen* beinhaltet, möglicherweise von M.A. Goldschmidt selbst übersetzt, vgl. Kenneth H. Ober. *Meir Goldschmidt*, S. 137].
- [Goldschmidt, M.A.]. «Rabbi Akiba». In: *The Victoria Magazine* X (1868), S. 413–422.
- [Goldschmidt, M.A.]. «The Society of Virtue at Rome. Social Sketches». In: *The Victoria Magazine* X (Januar 1868), S. 216–231; [Nr. unbekannt] (Februar 1868), S. 320–338; [Nr. unbekannt] (März 1868), S. 399–422. [Die Einleitung wurde zuvor abgedruckt in: *Once A Week* 46 (17. November 1866), S. 548–550].
- Goldschmidt, M. *The Society of Virtue at Rome*. Hg. von Emily Faithfull. London: Victoria Press 1868 [= Buchausgabe der Übersetzung aus *The Victoria Magazine*].
- Goldschmidt, Meir Aron. «Rabbi Raschi: A Jewish Legend». In: *Once a Week* 70 (1. Mai 1869), S. 346–349.
- Goldschmidt, M. «The Flying Mail.». In: *The Flying Mail by M. Goldschmidt; Old Olaf by Magdalene Thoresen; The Railroad and the Churchyard by Björnstjerne Björnson*. Translated by Carl Larsen. Boston, Cambridge: Sever, Francis, & Co. 1870, S. 1–42.
- Goldschmidt, Meir Aaron. «Assar and Mirjam. From «Love Stories from Many Countries»» [übersetzt von Olga Flinch]. In: *Library of the World's Best Literature. Ancient and Modern*. Memorial Edition in Forty-Six Volumes edited by Charles Dudley Warner. New York: J.A. Hill 1896, Bd. 16, S. 6496–6500.
- Goldschmidt, M. «Henrik and Rosalie» [übersetzt von Minna Wreschner]. In: *American-Scandinavian Review* 10 (1922), S. 423–429. [Nachdruck in *Great Stories of the World*. Edited by Barrett Harper Clark and Maxim Lieber. New York: Albert & Charles Boni 1925, S. 760–766, resp. in *World-Wide Short Stories*. Edited by Roger B. Goodman. New York: Globe 1966, (Seitenangabe unbekannt)].
- Goldschmidt, Meir Aron. «Avrohmche Nightingale» [übersetzt von Lida Siboni Hanson]. In: *Denmark's Best Stories. An Introduction to Danish Fiction*. Edited by Hanna Astrup Larsen. New York: Norton 1928, S. 71–116. [Nachdruck in *The Jewish Caravan. Great Stories of Twenty-Five Centuries*. Edited by Leo Walder Schwarz. New York: Rinehart 1935, S. 458–477, resp. in den erweiterten und überarbeiteten Auflagen von 1946, 1965 und 1976 mit der jeweils selben Paginierung.]
- Goldschmidt, Meir. «Mendel Hertz» [übersetzt von J.B.C. Watkins]. In: *A Golden Treasury of Jewish Literature*. Edited by Leo W. Schwarz. New York, Toronto: Ferrar & Rinehart 1937, S. 150–156.
- [Goldschmidt, M.A.] «Paolo and Giovanna» [übersetzt von Evelyn Heepe]. In: *Lauritzen News* 17 (1951), S. 15f.

- [Goldschmidt, M.A.]. «Bewitched» [= «Bjergtagen I»; übersetzt von Kenneth H. Ober]. In: *Anthology of Danish Literature. Bilingual Edition*. Edited by F.J. Billeskov Jansen and P.M. Mitchell. Carbondale: Southern Illinois University Press 1971, S. 242–261.
- Goldschmidt, Meir. «The Battle of Marengo». In: *The Royal Guest and Other Classical Danish Narrative*. Translated and edited by P.M. Mitchell and Kenneth H. Ober. Chicago, London: The University of Chicago Press 1977, S. 25–33.
- Goldschmidt, Meir. «Maser: An Episode from Simon Levi's Life». In: *The Royal Guest and Other Classical Danish Narrative*. Translated and edited by P.M. Mitchell and Kenneth H. Ober. Chicago, London: The University of Chicago Press 1977, S. 34–76.
- Goldschmidt, Meir. *A Jew*. Translated with an afterword by Kenneth H. Ober. New York, London: Garland 1990 (= World Literature in Translation 7).
- Goldschmidt, Meir. «Nightingale». In: *Copenhagen Tales*. Stories translated by Lotte Shankland. Edited by Helen Constantine. Oxford: Oxford University Press 2014, S. 217–262.

(3) Französisch

- Goldschmidt, M. «Maaser, nouvelle juive, par M. Goldschmidt». In: *L'Univers israélite* [Nr. unbekannt] (16. Juni 1880), [Seitenangabe unbekannt]; 23/24 (16. August 1882), S. 739–742.
- Goldschmidt, M. «L'Ensorcelée. Légende danoise» [übersetzt von Yvonne Manceron]. In: *Anthologie de la littérature danoise*. Édition bilingue. Hg. von F.J. Billeskov Jansen. Paris: Aubier (Éditions Montaigne) 1964, S. 243–261.

(4) Ungarisch

- Goldschmidt, Méir Áaron. *Egy zsidósors* [Ein jüdisches Schicksal = En Jøde]. Übersetzt von János Giszkalay. 3 Bde. Cluj: Kadima 1924 (= Giszkalay könyvek 4–6).
- Goldschmidt, Méir Áaron. *Jákob Bendixen elhibázott élete* [= En Jøde]. Übersetzt von János Giszkalay. Mit einem Vorwort von Raffy Ádám. Lugoj: Kirjat Szefer 1935.

(5) Russisch

- [Goldschmidt, M.A.]. *Еврей* [Eвреј = En Jøde]. Aus dem Dänischen übersetzt von Mariya Pavlovna Blagoveshchenskaya. St. Petersburg: [keine Verlagsangabe] 1919.

(6) Hebräisch

- [Goldschmidt, M.A.]. יהודי [Yehudi = En Jøde]. Übersetzt [wahrscheinlich auf Grundlage einer deutschen oder englischen Ausgabe] von Isaac Loeb Baruch [Brocowitz]. 2 Bde. Tel Aviv: Omanut 1926 [?].

(7) Jiddisch

- [Goldschmidt, M.A.]. «Titus'es boygen (A tagebukh-blat fun Roym; 9. yanuar 1847)» [übersetzt von Simon Altschul]. In: *Vokhen blat* [Nr. unbekannt] (11. August 1916), [Seitenangabe unbekannt].
- Goldschmidt, M.A. *Der yid* [übersetzt von Y. Gornitski]. New York: Naye Welt 1919.
- [Goldschmidt, M.A.]. «Osher un Miryem» [übersetzt von Israel Cholewa]. In: *Vokhen blat* [Nrn. unbekannt] (19. und 26. Dezember 1919, resp. 2. Januar 1920), [Seitenangabe unbekannt].

- [Goldschmidt, M.A.]. *Lebens-erinerungen un rezultaten. di ershte tsvey kapitলেখ.* Herausgegeben und übersetzt von Simon Altschul. Kopenhagen: Altschul 1923.
- [Goldschmidt, M.A.]. *Maser.* Herausgegeben und übersetzt von Simon Altschul. Kopenhagen: Altschul 1924 (= Oysderveylte shriftn 1).
- [Goldschmidt, M.A.]. *Avromtshe Nakhtigal.* Herausgegeben und übersetzt von Simon Altschul. Kopenhagen: Altschul 1925 (= Oysderveylte shriftn 2).
- [Goldschmidt, M.A.]. *Aron un Ester oder a kapitel fun rov Natan Kloyzners lebn.* Herausgegeben und übersetzt von Simon Altschul. Kopenhagen: Altschul 1926. (= Oysderveylte shriftn 3).
- [Goldschmidt, M.A.]. «Dos foygl vos hot gezungen». In: *Kopenhagner tribune* [Nr. unbekannt] (1927), [Seitenangabe unbekannt].

B. Abbildungen



Abb. 1–2: Spooner's *Perspective View of the Great Exhibition*.
William Spooner, handkolorierte Lithographien
Museum of London
(<https://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/282621.html>)

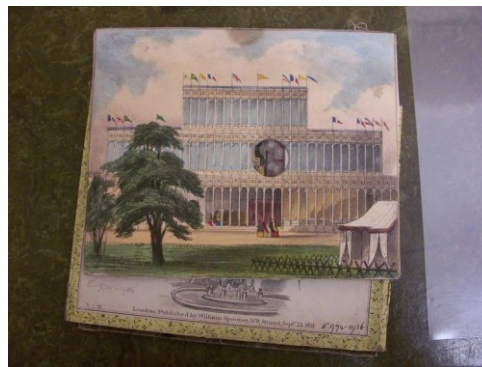
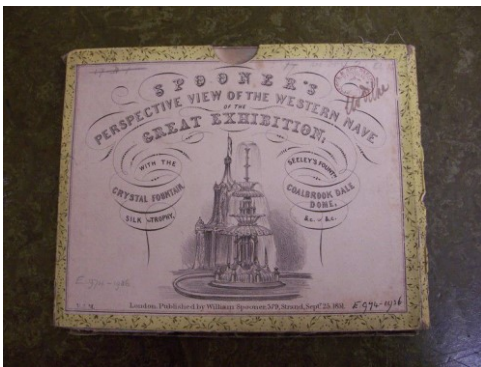


Abb. 3–5: Spooner's *Perspective View of the Western Nave of the Great Exhibition*.
William Spooner, handkolorierte Lithographien
Victoria and Albert Museum, London
(<http://collections.vam.ac.uk/item/O735680>)

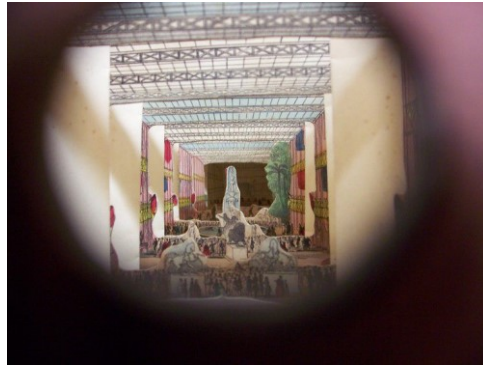


Abb. 6-7: *View of the Great Exhibition Telescopically Arranged.*

Anonym, handkolorierte Lithographien
Victoria and Albert Museum, London

(<http://collections.vam.ac.uk/item/O735683>)

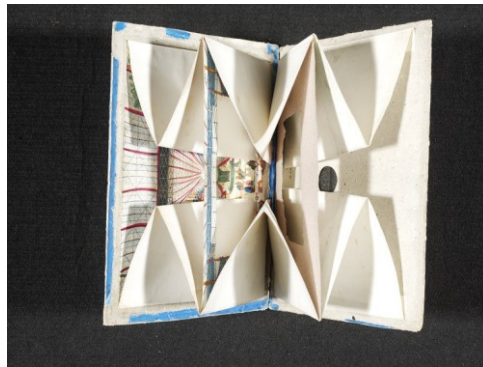


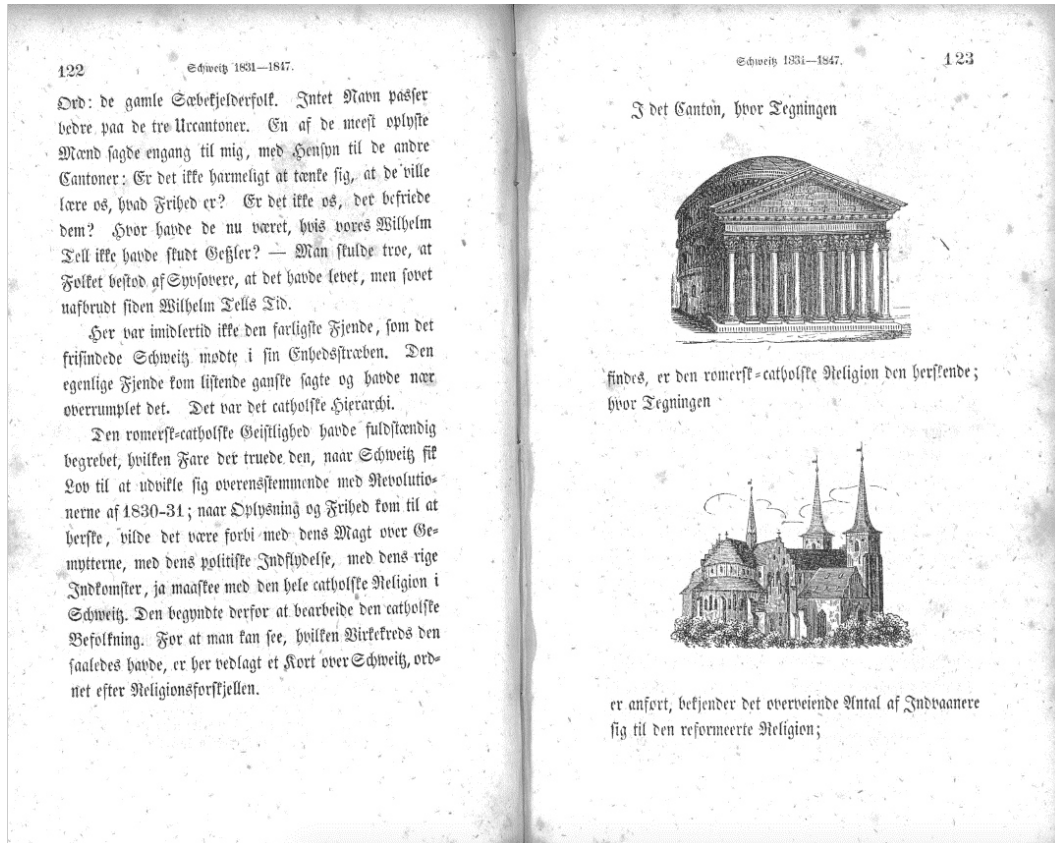
Abb. 8-10: *Das Innere des Glaspalastes in London.*

Ein Blick in das Leben und Treiben bei der großen Weltausstellung
Anonym (hergestellt in Deutschland), handkolorierte Lithographien
Victoria and Albert Museum, London

(<http://collections.vam.ac.uk/item/O735681>)



Abb. 11–12: Telescopic View of the Great Exhibition 1851.
 Thomas J. Rawlins, Farblithographien mit Leinenbändern
 Victoria and Albert Museum, London
 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O742096>)



og i endelig betyder Tegningen:



at begge Confessioner holde hinanden i Ligevægt i Cantonet.

Til Model for den romerske Kirke er valgt Panttheon i Rom, med Udeladelse af Urban d. Sdes smaa Taarne; til den anden Tegning har man benyttet Moeskilde Demkirke, der med sine smaa Spir noget ligner Münsteren i Zürich, hvor Zwingle var Præst.

Det første Sammenstød blev foranlediget af Luzern 1833. Her havde det liberale Parti fra 1830 Overvægten og søgte at danne og oplyse Befolkningen ved Oprettelsen af gode Skoler. For at befrie sig fra Geistlighedens idelige Indblanding i politiske Anliggender, bevogtede den liberale Regering de øvrige catholske Cantoner til en Conferens i Baden, hvis Hensigt var, strengt at adskille den geistlige og verdslige Magt og skaffe Schweiz en egen Erkebistrop og saaledes komme ud af den directe kirkelige Afhængighed af Rom. Men allerede 1835 fordeelte Paven denne Congress og dens Beslutninger som kætterske, og det er

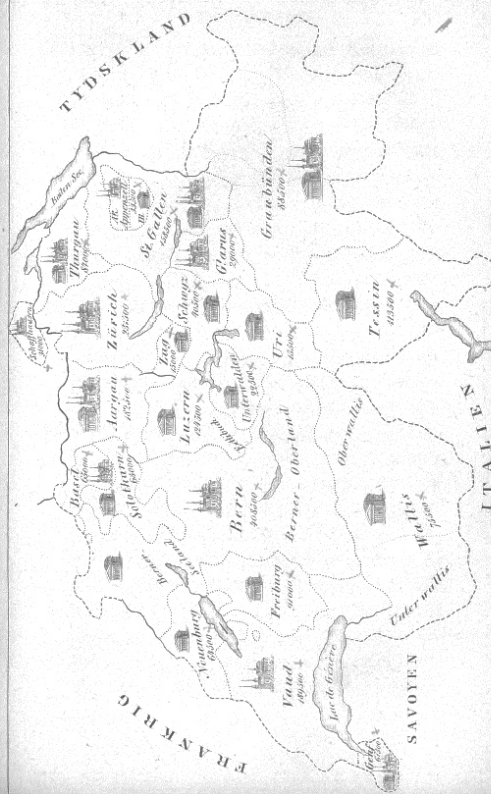


Abb. 13-14: «Schweiz 1831-1847»