

GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER · Salzburg

## Von jüdischen Tänzerinnen in Salzburg und der Welt

Die folgenden Ausführungen sind drei österreichischen Tänzerinnen gewidmet, denen es gelang, in Max Reinhardts künstlerischem Wirken für Salzburg eine Rolle zu spielen. Sie standen auch dem Privatmann Reinhardt, daher auch dem Schloss Leopoldskron<sup>1</sup> nahe. Die drei Tänzerinnen sind: Maria Ley, Tilly Losch und Margarete Wallmann. Ausgehend von Reinhardts theatralischem Sinn für den Aufbau eines Theaterabends, sei hier mit einem kleinen Vorspiel begonnen, das dazu dienen soll, auf Ereignisse hinzuweisen, die, einer mitlaufenden Folie gleich, als eine Art zweite Ebene meiner Schilderungen dienen sollen:

Am 18. September 1936, also kurz nachdem die sommerlichen Festspiele beendet waren, kam es in Salzburg, genauer in Leopoldskron, zu einem mehr als denkwürdigen Ereignis. Max Reinhardt, noch Hausherr eines alten Salzburger Anwesens, das er in neuem Glanz hatte erstrahlen lassen, empfing jenen Theatermann, der jahrzehntelang sein Antipode gewesen war. Er begrüßte diese Persönlichkeit, die ihm, dem gefeierten Magier, der schon seit geraumer Zeit nicht nur den deutschen Theaterraum dominierte, mit einer völlig anderen Art des Theaters die Stirn geboten hatte. Die Rede ist von Erwin Piscator. Die Begegnung kann aus vielerlei Gründen denkwürdig genannt werden (im Grunde ist sie eines eigenen Theaterstückes würdig). Doch hier soll nicht von den völlig verschiedenen gedanklichen Welten der beiden Theatermacher die Rede sein, auch nicht von den konträren Kulturkreisen, aus denen die beiden stammten (und aus denen heraus sich die jeweilige Lebensauffassung wahrscheinlich entwickelt hatte – bei Reinhardt war es das Judentum, bei Piscator die Welt des Protestantismus). Von alledem soll hier nicht die Rede sein,

---

<sup>1</sup> Die Ausführungen nehmen unter anderem auch deswegen immer wieder auf Leopoldskron Bezug, weil sie auf einem Vortrag basieren, der auf Einladung des Zentrums für Jüdische Kulturgeschichte in Salzburg im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Entartete Kunst“ am 21. August 2006 in Leopoldskron gehalten wurde.

denn nun, 1936, hatte sich die persönliche und künstlerische Situation beider wesentlich geändert. Reinhardt und Piscator war mit einem Male etwas gemeinsam: Jene Männer, die jahrzehntlang den deutschen kulturellen Raum mitbestimmt und mitgeformt hatten, waren nun aus eben diesem Raum verjagt worden, Reinhardt seines Judentums, Piscator seiner politischen Überzeugung wegen. Nicht nur die äußere Macht beider war gebrochen, beide waren in den Grundfesten ihres Seins getroffen, eine Erschütterung, von der sich beide – trotz vieler folgender Aktivitäten – wahrscheinlich nie mehr erholten.

Rücken wir aber die beiden einander begehenden Männer beiseite und konzentrieren uns im Folgenden auf jenen Menschen, der nun zum Vorschein kommt, der hinter dieser Begegnung steht, diese wahrscheinlich initiiert hatte. Es war dies eine Frau, eine Künstlerin, genauer die Tänzerin Maria Ley. Ley, zu diesem Zeitpunkt schon über 15 Jahre mit Reinhardt bekannt, hatte Piscator 1936 in Paris, wo die Wienerin seit geraumer Zeit lebte, kennen gelernt. Die beiden heirateten 1937 und gingen 1939 gemeinsam in die Emigration.

### **„Das letzte Wiener Bouquet“ (Alfred Kerr)**

„Wienerisch“ und „Das letzte Wiener Bouquet“, diese schmückenden Charakteristika gab man Maria Ley sogleich nachdem sie als Tänzerin debütiert hatte, doch es muss – falls überhaupt präzisiert werden kann, was unter „wienerisch“ zu verstehen ist – bezweifelt werden, ob dies dem wirklichen Wesen dieser faszinierenden Frau gerecht wird. Von blendender Schönheit und ebensolcher Intelligenz, wusste sich Maria Ley mit einer geheimnisvoll schwebenden Aura zu umhüllen. Obwohl sie einige Bücher schrieb, über sich selbst, ihre Arbeit, ihren dritten Mann Erwin Piscator und seine Arbeit, entzieht sich ihre Persönlichkeit auf geheimnisvolle Weise wirklichen Zugriffs. Im Leben wie in den Büchern der Maria Ley nämlich verschränkten sich reale und irrealer Welten, flossen ständig Traum und Wirklichkeit ineinander.

Als Friederike von Czada 1898 in Wien geboren, hatte sie klassisches Ballett studiert,<sup>2</sup> trotz dieses klassischen Fundaments aber, das sie später in Paris noch vervollkommnete, zählte man sie seit ihrem Wiener Debüt 1919 den

<sup>2</sup> Die Tochter eines Architekten und einer Pianistin hatte bei Cécilie Cerri, Primaballerina der Wiener Hofoper, studiert.



*Abb.1 Maria Ley (Quelle: Derra de Moroda Dance Archives)*



Abb.2 Maria Ley (Quelle: Derra de Moroda Dance Archives)

„modernen“ Tänzerinnen zu. Als solche vertrat sie, wie schon erwähnt, ein „Wiener Genre“, das durch kostbare Kostüme, sowie durch außerordentliche Musikalität Eigenart erhielt.<sup>3</sup>

Doch bevor weiter von Maria Ley die Rede ist, soll dreierlei präzisiert werden:

1. Von was für einer Art des Tanzes ist denn hier überhaupt die Rede?

2. Was für eine Rolle spielt die Frau in dieser Art des Tanzes?

und vor allem:

3. Was für eine Rolle spielt die jüdische Frau in dieser Art des Tanzes?

Wenn im Folgenden vorrangig auf die zweite Frage eingegangen, die erste gleichsam mitbehandelt wird, so deswegen, weil sie leicht und eindeutig zu beantworten ist: In dieser stilistischen Art des Tanzes – die Rede ist also vom „Modernen Tanz“,<sup>4</sup> der sich ab der Jahrhundertwende durchaus als Kampfansage gegen den klassischen Tanz zu entwickeln begonnen hatte, spielten Frauen nicht nur eine bedeutende Rolle, sie sind weit mehr noch – trotz einiger wichtiger Männer-Theoretiker<sup>5</sup> – die eigentlichen Träger dieser Bewegung. Vielleicht ist hier einzuwenden, dass es tanzende Frauen, auch österreichische Tänzerinnen, immer schon gab. Fanny Elßler etwa wäre da schnell zu nennen, dies waren aber Tänzerinnen, die etwas ausführten, was Männer ihnen einstudiert oder für sie kreiert hatten. Ein wesentliches Charakteristikum des neuen, des Modernen Tanzes war, dass eine Tänzerin, ein Tänzer, „Schöpfer“ und „Interpret“ zugleich war, sie oder er etwas für sich selbst, für die eigene Persönlichkeit und aus dieser Persönlichkeit heraus kreierte, ein wesentlicher Unterschied also zu dem, was bislang im Bühnentanz üblich war.

Frauen als Trägerinnen des neuen Tanzes, diese Novität kann in allen Städten Mitteleuropas, daher auch in Wien, beobachtet werden, eine Stadt, auf de-

---

<sup>3</sup> Ihre Choreographien glichen „Realisationen“ im Sinne von Émile Jaques-Dalcroze. Ley bezeichnet den Jaques-Dalcroze-Schüler Ernst Ferand als ihren Mentor. Sie blieb mit ihm auch weiter verbunden und holte ihn, der gezwungen war zu emigrieren, an jene Schauspielschule, die sie mit Piscator in New York gegründet hatte.

<sup>4</sup> Ich verwende die Begriffe „Moderner Tanz“, „Freier Tanz“ und „Ausdruckstanz“ als Synonyme.

<sup>5</sup> Etwa: Laban und Jaques-Dalcroze als Theoretiker, Harald Kreutzberg oder Kurt Jooss als Praktiker.

ren Tanzaktivitäten ich mich, neben Salzburg, konzentrieren möchte. Schon seit den Auftritten der Isadora Duncan, dieser Impulsgeberin des neuen Tanzes,<sup>6</sup> hatte sich die Stadt zu einem Zentrum dieser Bewegung entwickelt. Die Duncan war es, die, neben vielem Anderen, besonders für den in dieser Zeit stattfindenden Prozess einer Bewusstseinsbildung der Frau eine entscheidende Rolle gespielt hatte. Durch ihr Beispiel nämlich hatte sie nicht nur dem Tanz neue Publikumsschichten gewonnen, sondern auch jene ermutigt, die willens waren, eigene – freie – künstlerische Wege zu gehen.

Im Sog der Duncan begann eine ganze Reihe von Wienerinnen eine Karriere als moderne Tänzerin: Die wichtigsten von ihnen seien aufgezählt:

Grete Wiesenthal debütierte 1908 mit ihren Schwestern Elsa und Berta; in ihrem Sog trat Lucy Kieselhausen auf, die ebenfalls eine „wienerische“ Linie pflegte. 1919 debütierten weitere wesentliche Tänzerpersönlichkeiten: die schon erwähnte Loe (Maria) Ley, Elsie Altmann, die zweite Frau von Adolf Loos, sowie Gertrud Bodenwieser.<sup>7</sup> Dazu kamen Gertrud Kraus und Tilly Losch.

Kann es ein Zufall sein – und damit komme ich zu der Frage: Was für eine Rolle spielten jüdische Frauen in dieser Art des Tanzes? –, dass zwei Drittel der Genannten (nämlich Ley, Altmann, Bodenwieser und Kraus, Tilly Losch und Margarete Wallmann, deren Karriere in Berlin begann) Jüdinnen waren?

Im Zusammenhang mit dieser Frage, sei folgende These entwickelt:

Geht man den Biographien der genannten Tänzerinnen nach, so kristallisieren sich zwei gesellschaftliche Schichten heraus, aus denen die Tänzerinnen stammen: erstens aus dem jüdischen Großbürgertum Wiens und zweitens aus einer kleinbürgerlichen Schicht, die politisch bereits in der zu dieser Zeit noch jungen Sozialdemokratie verankert ist. Beide Schichten werden in der Folge zu Reservoirs, aus denen nachkommende Tänzerinnengenerationen wuchsen.

Als Träger des kulturellen Wiens unterstützte das jüdische Großbürgertum den Modernen Tanz dadurch, dass es ihm nicht nur Auftrittsorte überließ, sondern auch selbst den neuen Tanz rezipierte. Aus diesen Rezipienten wiederum

---

<sup>6</sup> In Wien hatte Duncan 1902, 1903 und 1904 getanzt.

<sup>7</sup> Mit Bodenwieser etablierte sich die neue Kunstform ab 1920 an der Wiener Staatsakademie.

rekrutierte sich die erste Generation von Tänzerinnen, allen voran Gertrud Bodenwieser.

Die junge Sozialdemokratie, um zum zweiten Reservoir zu kommen, hatte nicht nur die freie Entfaltungsmöglichkeit der Frau auf ihre Fahnen geheftet, sie bot – später, in den zwanziger und dreißiger Jahren – den Vertretern der neuen Richtung des Tanzes in den zahlreichen Kulturhäusern der Bezirke sowohl Betätigungsorte wie Auftrittsmöglichkeiten für den künstlerischen Tanz und trug so wesentlich zur Popularisierung der neuen Kunst bei.

Eine Antwort auf die Frage, warum es gerade diese beiden Schichten sind, aus denen die „neuen“, „modernen“ Frauen kommen, ist:

Das jüdische Großbürgertum gibt mit seiner liberalen Haltung seinen Töchtern die Möglichkeit, das zu tun, was diese wünschen. Die unteren Schichten hingegen hatten entweder kein Interesse oder keine Chance, ihren Töchtern eine Ausbildung zukommen zu lassen, diese konnten daher, wenn sie Kraft hatten, eigene Wege gehen, selbst wählen. Die Töchter aller anderen Schichten wurden – salopp gesprochen – noch im Elternhaus festgehalten, wobei das Klavierspiel noch für geraume Zeit die einzige Chance blieb, sich künstlerisch zu betätigen. (Aus solch kleinbürgerlichen Wiener Kreisen stammte auch Wilhelmine Charlotte Blamauer. Auf die gebürtige Wienerin, ebenfalls Jüdin, ebenfalls Tänzerin, die unter dem Namen Lotte Lenya weltberühmt werden soll, wird später eingegangen.)

Um diesen Gedanken zu resümieren: Frauen waren die Träger des neuen Tanzes, der bis 1933 (in Deutschland), beziehungsweise 1938 (in Österreich), eine ungeheure Popularität erzielte. Er spielte, von eigenständigen, denkenden Frauen getragen, auch innerhalb des Gefüges der Künste eine bestimmende Rolle, wurde von den anderen Künsten mit einem Male als gleichrangig erachtet und rezipiert.<sup>8</sup> Aber nicht nur innerhalb der Künste spielte der Moderne Tanz eine bedeutende Rolle, er tat dies sogar im täglichen Leben, denn der seriöse künstlerische Tanz war im Bewusstsein des kulturellen Lebens. Gerade dieser Umstand muss auch ins Kalkül gezogen werden, wenn man die ab 1933 von den Nationalsozialisten propagierte Ästhetik betrachtet: Ganz abge-

---

<sup>8</sup> In welchem hohem Maß bildende Künstler sich vom neuen Tanz inspirieren ließen, bezeugt auch ein Salzburger Beispiel. Die 1926 vollendeten Faistauer-Fresken im Foyer der Festspielhäuser muten wie eine Anthologie von „Stellungen“ des modernen Tanzes an.

sehen davon, dass man vielleicht zwei Drittel aller österreichischen modernen Tänzerinnen vertrieb und damit eine der erfolgreichsten Bewegung der mitteleuropäischen Theatergeschichte auslöschte, wurde nun auch ein schon längst überholt geglaubtes Frauenbild wieder etabliert: zwei Goebbels-Zitate mögen dies illustrieren:

„Tanz muß beschwingt sein und schöne Frauenkörper zeigen“ [Joseph Goebbels, Tagebücher, Eintragung 27. Juni 1937]. Und:

„Der Tanz muß die Sinne und nicht das Gehirn ansprechen. Sonst ist es kein Tanz mehr, sondern Philosophie. Dann aber lese ich lieber Schopenhauer, als ins Theater zu gehen“ [Joseph Goebbels, Tagebücher, Eintragung 11. Oktober 1940].

Geht man von diesen Aussprüchen aus, so ist bereits ein wichtiges Kriterium des ungemein schwer zu beantwortenden Fragenkomplexes „Was ist entarteter Tanz?“ gefunden.

Tanz ist, der Meinung der Nationalsozialisten nach, „entartet“, wenn er „intellektuell“ ist, Tanz ist vor allem dann „entartet“, wenn er von einer intellektuellen Frau getanzt wird. Und „intellektuell“ – bekanntlich ein Reizwort für die Nationalsozialisten – ist ein Tanz dann, wenn er sich bestimmten Themenkreisen, beziehungsweise der Form selbst zuwendet. Tanz ist auch „entartet“, wenn er von Männern getanzt wird (es sei denn, es handelt sich um Volkstanz oder kriegerische Tänze). In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich zu beobachten, wie Tänzerinnen, die in Nazi-Deutschland weiterarbeiteten, sich diesbezüglich verhielten. Künstlerinnen, die sich ursprünglich in ihren Arbeiten in der Hauptsache formalen Inhalten zugewandt hatten, griffen nun plötzlich Themen wie „Mutterschaft“, historische oder mythologische Frauenfiguren beziehungsweise Themen des Lebens- und Jahreszyklus auf.

Bevor wir wieder zu Maria Ley zurückkehren, sei – ebenfalls ganz kurz – auf Max Reinhardts Beziehung zu „Tanz und Bewegung“ eingegangen.

## **Bewegung bei Max Reinhardt**

Bewegung, bewegte, tänzerische Bühnenaktion, ein erstes Qualitätsmerkmal von Regie der zwanziger und dreißiger Jahre, war bei Reinhardt oft in Zusammenarbeit mit jüdischen Tänzerinnen entstanden. Bewegte Regie aber wurde



in der Folge auch der „entarteten Kunst“ zugerechnet und dementsprechend von nationalsozialistischen „Tugenden“ wie Pathos ersetzt. Dieses fast militante Pathos drückte sich körperlich gesehen durch Bewegungslosigkeit und Schwere aus.

Künstlerisch geformte Bewegung<sup>9</sup> war allgegenwärtig, wo immer Max Reinhardt tätig war, sie wurde, wie Oscar Bie in seinem Nachdenken über die *Grüne Flöte*, eine Produktion, auf die später eingegangen wird, es formuliert, „... von einer bestimmten Zeit an [wurde die Bewegung] System, Bekenntnis. Sie wurde Verdienst und Tat Max Reinhardts, Ausdruck seiner Persönlichkeit.“<sup>10</sup> Wo immer Reinhardt tätig war, in Berlin, München, Wien, London, Hollywood oder New York, stets hatte auch die Bewegung ihren Platz. Die Salzburger Festspiele widerspiegeln diese Tatsache: solange Reinhardt für die Festspiele verantwortlich war, war gestaltete Bewegung Teil des Salzburger Angebots.<sup>11</sup> Die Vielfalt dieses Angebots, die völlig verschiedenen „bewegten“ Gattungen und Erscheinungsformen waren Resultat von Reinhardts lebenslanger Auseinandersetzung mit der gestalteten Bewegung, die sich auf mehreren Ebenen vollzog.

Zu unterscheiden ist zwischen Reinhardts Bewegungsregie, für die eine durchgehende Rhythmisierung kennzeichnend war<sup>12</sup> und die bei Großraumin szenierungen die „Masse“ als Darstellungsmittel mit einbezog. Die durch-

---

<sup>9</sup> Ein Grund, in dem Leopoldskroner Vortrag über Reinhardt sowie über Bewegungsregie zu sprechen, war der im Sommer 2006 gerade aktuelle Film über die Salzburger Festspiele (*The Salzburg Festival*, A/GB 2006, Regie: Tony Palmer), der, meines Erachtens, zu einem vollkommen irreführenden Bild führte. Auf Grund des Filmes musste man nämlich den Eindruck gewinnen, Reinhardt hätte in Salzburg nichts anderes als den *Jedermann* herausgebracht. Zudem stand Bewegungsregie an sich, etwa angesichts der aktuellen Inszenierung *Le nozze di Figaro*, in diesem Sommer einmal mehr zur Debatte.

<sup>10</sup> Bie, *Ballette*, S. 1.

<sup>11</sup> Zum Tanz bei den Salzburger Festspielen siehe auch: Schroedter, *Der Tanz bei den Salzburger Festspielen*, S. 425–474. Zur Thematik Hofmannsthal/Pantomime/Tanz siehe vor allem: Thiemer, *Ballettdichtungen*; Fiedler, „*Die grüne Flöte*“, S. 113–144; ders., *Prolog zur „Grünen Flöte*“, S. 145–147; Mauser, „*Der Triumph der Zeit*“, S. 141–148; Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache*.

<sup>12</sup> Etwa: *Das alte Spiel von Jedermann*, zuerst Berlin 1913, *Der Diener zweier Herren*, Wien 1924.

gehende Rhythmisierung betraf auch Reinhardts Operetteninszenierungen.<sup>13</sup> In dem Bestreben, den Tanz nach antikem und barockem Vorbild wieder in die theatralische Aufführungspraxis zurückzuführen, baute Reinhardt getanzte Passagen in Sprechstücke ein.<sup>14</sup> Die von Reinhardt gepflegte Gattung der Pantomime verstand sich als Alternative zum zeitgenössischen Ballett in Mitteleuropa. Sie war literarisch bestimmt, die Darstellungsmittel ganzkörperlich.<sup>15</sup> Um das Vakuum zu füllen, das sich durch die kriegsbedingte Absenz der Ballets Russes in Deutschland gebildet hatte, wandte sich Reinhardt – zusammen mit Hugo von Hofmannstahl als Librettisten, Gyda Christensen<sup>16</sup> als Choreographin und Lillebil Christensen<sup>17</sup> als Ballerina – dem Ballett zu: Zu dieser Form zählte neben dem Werk *Ballett* (auch *Die Schäferinnen*, Musik: Jean-Philippe Rameau, Berlin 1916) und *Prima Ballerina* (Musik: Jacques Offenbach, Göteborg 1917) auch *Die grüne Flöte* (Musik: Wolfgang Amadeus Mozart, Berlin 1916).

Reinhardts Interesse am Tanz manifestierte sich darüber hinaus auch darin, dass er seine Bühnen zu einer Art Plattform für die Tanz-Moderne werden ließ. Von 1907 bis 1937 gastierte bei Reinhardt die Elite des neuen Tanzes mit eigenen Abenden.<sup>18</sup>

Nach diesen Exkursen, die auch deswegen getan wurden, weil sie die Folie für alles Weitere sind, sei wieder zu den eingangs erwähnten drei Tänzerinnen und nach Salzburg zurückgegangen. Die drei Biographien – von Maria Ley,

---

<sup>13</sup> Etwa: *Die Fledermaus*, zuerst Berlin 1929.

<sup>14</sup> Etwa: *Ein Sommernachtstraum*, zuerst Berlin 1905; *Lysistrata*, Berlin 1908; *Der Bürger als Edelmann*, Stuttgart, 1912. Zu den wichtigsten Choreographen, die für Reinhardt arbeiteten, gehörten: Grete Wiesenthal, Bronislava Nijinska, Léonide Massine, Margarete Wallmann, Michail Fokin und George Balanchine.

<sup>15</sup> Etwa: *Sumurûn* (Libretto: Friedrich Freksa, Musik: Victor Hollaender, Choreographie: Grete Wiesenthal, zuerst Berlin 1910), *The Miracle* (Libretto: Karl Gustav Vollmoeller, Musik: Engelbert Humperdinck, zuerst London 1911). Protagonisten dieser Aufführungen waren Wiesenthal und Natascha Trouhanowa, sowie Pantomimendarstellerinnen wie Maria Carmi und Diana Manners.

<sup>16</sup> Gyda Christensen (1872–1964), norwegische Tänzerin und Choreographin.

<sup>17</sup> Lillebil Christensen (1899–1989), später Lillebil Ibsen, Tochter von Gyda Christensen.

<sup>18</sup> Es waren dies unter anderen: Isadora Duncan, Maud Allan, Grete, Elsa und Berta Wiesenthal, Clothilde von Derp, Mary Wigman, Valeska Gert, Niddy Impekoven, Harald Kreutzberg und Rosalia Chladek.

von Tilly Losch und von Margarete Wallmann – sollen dabei mit dem politischen Geschehen überblendet werden.

Seit dem Wien-Debüt 1919 spricht man von Leys<sup>19</sup> Anmut und Schönheit, der vornehmen Gestaltung, den Wiener Typen, ihrer Charakterisierungskunst.<sup>20</sup> Schon 1920 debütiert Maria Ley in Berlin, selbstredend ist es Reinhardt, der einlädt und sie auch zur Mitarbeit in Salzburg und Wien verpflichtet, im August 1923 ist sie in Salzburg Choreographin für die Tänze in *Der eingebildete Kranke* (eine Voraufführung findet in Halle und Saal des Schlosses Leopoldskron statt, tags darauf die Aufführung im Stadttheater). 1925 choreographiert sie für das Theater in der Josefstadt die Tänze in *Ein Sommernachts Traum* und tanzt auch die Partie der Elfe.

Analog zum sehr weit gesteckten Verständnis der Zeit von Tanz, ist auch Maria Ley bestrebt, immer wieder in andere theatralische Künste hinüber zu wechseln.<sup>21</sup> Dem brillanten Karl Farkas gelingt es, Ley für seine Revue *Was Frauen träumen* (Kammerspiele 1924) zu gewinnen, im Jahr darauf wird sie

---

<sup>19</sup> Ley gibt im Mittleren Konzertsaal ihr Wien-Debüt, der zweite Tanzabend findet bereits im Großen Konzertsaal statt. In Kostümen von Remigius Geyling tanzt sie neben *Geschichten aus dem Wienerwald* und *Künstlerleben* die *Redowa* von Meyerbeer. Der Dirigent des Abends ist Oskar Nedbal.

<sup>20</sup> Der beste Tanz sei die *Die Klatschbase* (Musik: Schubert), dann ein Bacchantenstück, das sie mit Leo Dubois tanzt.

<sup>21</sup> Ein Abend mit Tänzern und Schauspielern, *Das tanzende Märchen* (Herbst 1922) mit Ernst Walt und Hans Thimig, ist ein Beispiel, Märchen von Oscar Wilde und Andersen werden hier dargeboten. Immer wieder widmet sich Maria Ley Fanny Elßler; sie präsentiert schließlich ein Programm, in dem sie als Tänzerin wie als Schauspielerin auftritt. In dem Sprechstück *Fanny Elßler und Gentz* von Jakob Wassermann spielt sie zunächst die Rolle der Fanny, nach der Pause tritt sie als Tänzerin auf. Leys Witz kommt besonders bei einem Tanzabend (1924) zum Ausdruck, den sie mit Willy Fränzl, Hans Thimig und Reinhold Häußermann bestreitet. An diesem Abend zeigt Ley nicht nur Tänze aus früheren Jahrhunderten, sondern auch Parodien zeitgenössischer Tänzer wie Wigman, Impekoven, Leontjew und Bodenwieser. Im Oktober 1923 kommt es zu einem denkwürdigen Ereignis im Konzerthaus. Der Abend der „Modernen Tanzfestspiele“, den sie sich mit Sascha Leontjew und Claire Bauroff teilt, findet unmittelbar vor der Veranstaltungsserie der „Tage der modernen Musik“ statt, in deren Rahmen auch die Schule Hellerau mit ihrem Bartók/Milhaud-Programm auftrat. Es ist Maria Ley, die die Übersiedelung der in finanzielle Not geratenen Schule nach Laxenburg in die Wege leitet. Dafür verantwortlich wird schließlich Leys Ehemann Franz Deutsch.

Star seiner *Reise in die Halb-Welt in 120 Minuten* (Neue Wiener Bühne) und im selben Jahr wirkt sie in *Frauenträume um Mitternacht* im Carl-Theater mit. In Fritz Grünbaums *Hallo! Hier Grünbaum tut Ley* (1927 im Boulevardtheater) einen weiteren Seitenschritt zur Revue. Daneben tanzt sie auch in Paris (im Casino de Paris und im Olympia), in Nizza, Monte Carlo, New York und auch in Buenos Aires. 1934 schließt sie ein Literaturstudium an der Sorbonne mit einer Dissertation über Victor Hugo ab. Am Pariser Théâtre de la Madeleine wird ihr Stück *Le Chien dangéreux* aufgeführt, Artikel von ihr erscheinen in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* und in der *Dame*.

Paris 1934. Das ist bereits Fluchtort, im Laufe des Jahres 1933 haben die Nationalsozialisten die entsprechenden Direktiven gegeben. Maria Ley geht, wie schon erwähnt, 1939 mit Piscator nach New York, wo sie mit ihm den Dramatic Workshop an der New School for Social Research gründet, sie unterrichtet selbst auch Bewegung für Schauspieler (unter den zahlreichen Absolventen finden sich Marlon Brando, Tony Curtis und Walter Matthau, zu Seminarteilnehmern gehören Tennessee Williams und Arthur Miller). Rückblickend, so will es scheinen, hat Maria Ley seitdem ihr eigenes Leben ganz Piscator anheim gestellt. Sie begleitete ihn jedoch nicht, als er nach dem Krieg wieder nach Deutschland zurückkehrt, vertrat aber in New York weiterhin seine Interessen und tat dies beinahe bis zu ihrem Lebensende im Jahr 1999.<sup>22</sup>

## Tilly Losch

Bewegte sich Tilly Losch auf anderen Bahnen oder an anderen Orten? War sie eine von diesen Künstlerinnen, die nur an sich und ihrem Weg interessiert waren?

1903 in Wien geboren, war Tilly Losch<sup>23</sup> rasch (1924) zur Solistin des Staatsopernballetts aufgestiegen. Sie war erotisch, kapriziös und sprunghaft,

<sup>22</sup> Auch ihre Bücher konzentrieren sich ganz auf Piscator und seine Arbeit, so in *The Piscator Experiment*, New York 1967, auch in den *Mirror People*, New York 1987 (deutsch: *Der Tanz im Spiegel*, 1989). In ihrem ersten Buch *Das Tanzende Ich*, Wien 1924, schreibt Maria Ley auch über andere Tänzerinnen, zum Beispiel über die etwa gleichaltrige Elsie Altmann.

<sup>23</sup> Losch hatte an der Ballettschule der Wiener Hofoper studiert und war 1918 in das Corps de ballet

der Staatsoper aufgenommen worden.

bisweilen auch böse, schön, nie süß, von äußerster künstlerischer Intelligenz. Auf klassischer Basis bauend, mit außergewöhnlicher Bein- und Schwungtechnik, wurden beide Techniken jedoch völlig von einer ganzkörperlichen, plastischen Expressivität dominiert. Ihr ungemein modern anmutender Körper eignete sich – wie es sich bald erweisen sollte – ausgezeichnet, modelliert und fotografiert zu werden. Zwei Augarten-Porzellantstatuetten sind Beweis für das eine, fotografische Porträts von Künstlern wie Cecil Beaton für das andere.

Tilly Loschs Karriere ist ebenso bedeutend wie spektakulär. Noch als Mitglied des Staatsopernballetts hatte sie 1924 unter anderem eine Hauptrolle in der Uraufführung von Richard Strauss' Ballett *Schlagobers* kreiert.<sup>24</sup> Den Erfolg des Modernen Tanzes vor Augen, der sich nun schon außerhalb der Institution Oper etabliert hat, erkennt Losch sofort, welche (Karriere-)Chancen außerhalb der Staatsoper liegen.<sup>25</sup>

Tillys begehrrlichen Blicken nach den Salzburger Festspielen folgen Einladungen. Max Reinhardt hatte die Gründung einer eigenen „Pantomimengesellschaft“ unterstützt. Diesem Ensemble, das in der Folge europaweit gastierte, gesellte sich Tilly Losch hinzu. *Die grüne Flöte*, ein Hofmannsthalsches Werk, 1925 in Salzburg aufgeführt, wurde zu einem der wichtigsten Stücke dieser Gesellschaft. Aus Loschs Arbeiten für Reinhardt in Salzburg und Berlin – vor allem ihr choreographischer Beitrag zum *Sommernachtstraum* (Salzburg 1927, Berlin 1930) – entstehen neue Kontakte und Partnerschaften. Zunächst ist da Harald Kreutzberg, mit dem Losch 1927 in Salzburg Tanzabende gibt.<sup>26</sup> Dann aber meldet sich eines der berühmtesten Unternehmen des damaligen Show Business, die Londoner Cochran-Revue. 1928 wird Tilly Losch in Noël Cowards *This Year of Grace* „erprobt“, 1929 ist sie Star von Cole Porters *Wake up and dream* in London.<sup>27</sup> Tilly und Toni Birkmeyer tanzen *What is the thing*

<sup>24</sup> Die Prinzessin Teeblüte. Bereits 1919 engagiert Grete Wiesenthal, mittlerweile zu einer Wiener Institution geworden, Tilly Losch für einen Abend im Konzerthaus. Toni Birkmeyer wird ihr Partner, mit einem für das Konzerthaus von Heinrich Kröllner 1923 erarbeiteten Programm reisen die beiden, Höhepunkt dieser Partnerschaft ist das Auftreten im Pariser Théâtre des Champs-Élysées.

<sup>25</sup> Sie studiert mit Hedy Pfundmayr bei Mary Wigman in Dresden.

<sup>26</sup> An dem Abend war auch Hedy Pfundmayr beteiligt.

<sup>27</sup> Zusammen mit Birkmeyer tanzt sie eine Choreographie, die ihr selbst zugeschrieben wird,



*Abb. 3 Tilly Losch (Quelle: Derra de Moroda Dance Archives)*



Abb. 4 Tilly Losch als Prinzessin Fay-yen in *Die Grüne Flöte*, Salzburger Festspiele 1925  
(Photo Ellinger)

*called love*, eine Nummer, die zu einem auch heute noch bekannten Schlager wird. Dem Wiener Staatsopernballett hat sie nach einer weiteren Rollen-

---

die jedoch von George Balanchine stammt, der zu dieser Zeit (nach dem Tod Diaghilews) gerade ohne Engagement ist.

kreation in Franz Salmhofers *Das lockende Phantom* (1927) mittlerweile den Rücken gekehrt.

Durch Tilly Loschs Heirat mit einem der reichsten Männer Englands, der darüber hinaus ein („linker“) Enkel Edward II. war, gehört sie nun der fashionablen internationalen Gesellschaft an. Selbstverständlich tanzt sie weiter, die Exzentrik ihres Mannes, er ist Schriftsteller und Kunstsammler, erhöht den eigenen Wert. Doch Tilly Losch hat die Kraft, ihr Niveau noch zu steigern. Vor Mary Wigman ist sie es nämlich, die 1928, zusammen mit Harald Kreutzberg, in einer Matinee New York erstmals mit mitteleuropäischem modernen Tanz bekannt macht. Ende 1929 übersiedelt *Wake up and dream* an den Broadway, 1931 tanzt Tilly Losch als Star der Revue *The Bandwagon*. In einer Nummer, *The Beggar's Waltz*, tritt Tilly als Partnerin von Fred Astaire auf. Die Choreographie dazu stammte von der Wienerin Albertina Rasch, die als Revue-Choreographin vor allem in Hollywood Karriere machte.

Reinhardt seinerseits nutzt nun den Bekanntheitsgrad Tillys und besetzt sie 1932 in seiner Aufsehen erregenden *Miracle*-Inszenierung in London.<sup>28</sup> Von Coco Chanel angeregt, beginnt Edward James, noch Tillys Ehemann, ein zunächst sonderbar anmutendes Unternehmen. Mit dem Hintergedanken, seine eigene Frau optimal zu präsentieren, engagiert er ein kleines Ensemble, dazu Künstler, die zu dieser Zeit entweder arbeitslos oder aber bereits vertrieben sind. Zu diesen Künstlern gehört George Balanchine, aber auch Kurt Weill, Bert Brecht und Caspar Neher. Das wohl bekannteste Werk, das für das Losch-Ensemble *Les Ballets 1933* entstand, war *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, in dem Tilly Losch an der Seite von Lotte Lenya (Karoline Wilhelmine Charlotte Blamauer) die Anna II kreierte.<sup>29</sup>

Ein Aufsehen erregender Scheidungsprozess, eine spektakuläre zweite Ehe geben Tilly Losch nun endgültig die Aura einer lockenden Verführerin, eine Rolle, die sie wahrscheinlich am erfolgreichsten in der Hollywoodverfilmung von Pearl S. Bucks *The good Earth* (1937) verkörpert. Die Qualität von Tillys

---

<sup>28</sup> Losch verkörperte die Nonne, Maud Allan die Äbtissin, die Choreographie stammte von Léonide Massine.

<sup>29</sup> Andere Künstler, die für die Truppe arbeiteten, waren Christian Bérard, Pawel Tschelitschew, Darius Milhaud sowie Henri Sauguet, zu den Tänzern zählte auch Diana Gould, die spätere Frau Yehudi Menuhins.



Tanz kann in weiteren Filmen – *The Garden of Allah* (1936), *Duel in the Sun* (1947) – auch heute noch überprüft werden: Tilly Losch widmet sich aber ab den späten vierziger Jahren vor allem der Malerei. 1950 kommt sie nach Europa, nach Salzburg zurück, als Gast choreographiert sie Tänze im *Verschwen-der*. In den weiteren Jahren hält sie Kontakt mit Wien. Das was man nach ihrem Tod 1975 hört, ist ebenso Aufsehen erregend wie ihre Karriere: Bei Sotheby's in New York werden ihre Juwelen versteigert.

## Margarete Wallmann

„Kann man in unserer Zeit (gemeint ist das Jahr 1931) noch mit einem Drama vom „Jüngsten Gericht“ kommen?“

Selbstverständlich ist es nicht Tilly Losch, die solcherart fragt, sondern Margarete Wallmann und man erkennt mit diesem Satz sofort den ganz anderen gedanklichen Horizont dieser Tänzerin und Choreographin, von der abschließend die Rede sein soll. In einer programmatischen Erklärung, die sie zu ihrem 1931 für die Salzburger Festspiele entstandenen „chorischen Bewegungs-drama“ *Das jüngste Gericht* niederlegt, erklärt sie weiter:

„Nun, vielleicht braucht diese fast zerbrechende Zeit wieder den Glauben, dass es – trotz aller Nöte der Umwelt – die Menschen selber sind, die sich ihre eigene Verdammnis und Erlösung bereiten. Und dass man durch die Hölle gehen muß, um in höchster tätiger Kraft – ein Stück des Himmels erschaffen zu können.“<sup>30</sup>

Dank der künstlerischen Phantasie von Margarete Wallmann,<sup>31</sup> dieser für Salzburg zweifellos wichtigsten Tänzer- und Choreographenpersönlichkeit, gelang es, das schriftlich Niedergelegte im *Jüngsten Gericht* – ein Auftragswerk der Salzburger Festspiele – auch auf der Bühne sichtbar zu machen. Konzipiert als moralisierende Parabel, ließ sie zunächst die Masse nach einem genauen Raumplan auf den verschiedensten Ebenen agieren. Danach lenkte Wallmann von der Masse, die von den Grenzen des Raums zurückgeworfen worden war, weg auf das Individuum und sein Schicksal. Unschwer kann diese

---

<sup>30</sup> Zitiert aus: Schrödter, *Der Tanz bei den Salzburger Festspielen*, S. 429.

<sup>31</sup> Wallmann, geb. wahrscheinlich 22. Juni 1901 in Berlin, gest. 2. Mai 1992 in Monte Carlo.



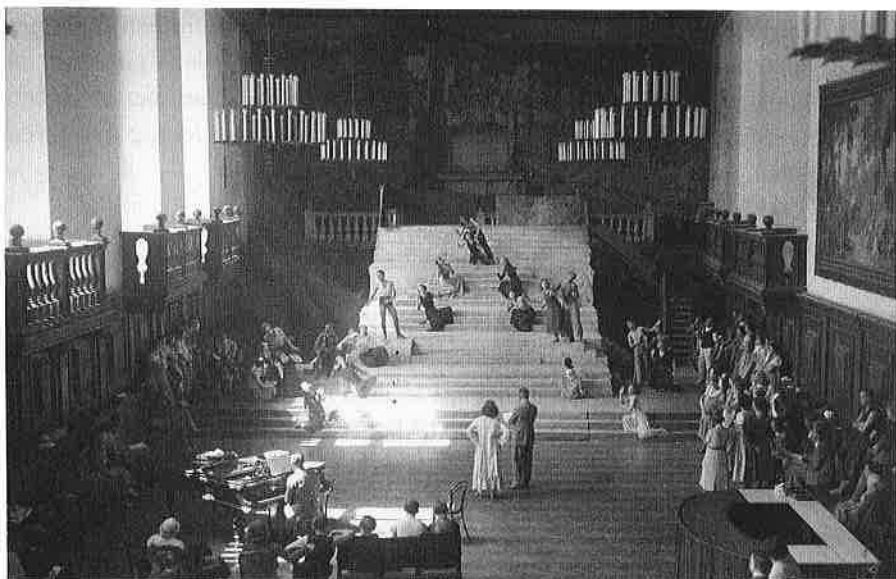
*Abb. 5 Margarete Wallmann als Gnade in Das jüngste Gericht, Salzburger Festspiele 1931, Photo: Becker & Maass*

choreographische Aktion als symbolhaft für kommende Ereignisse verstanden werden.

1933, als Wallmann dann für Reinhardts *Faust*-Inszenierung die Choreographie schuf, war sie bereits Emigrantin. Wallmann hatte schon Berlin, wo sie sich als Größe etabliert hatte, verlassen müssen.

Wallmann hatte ursprünglich klassischen Tanz an der Ballettschule der

Berliner Königlichen Oper studiert,<sup>32</sup> hatte dann eigene Tanzabende, unter anderem 1921 in Berlin an Max Reinhardts Kammerspielen des Deutschen Theaters gegeben. Die Zeichen der Zeit erkennend, hatte sie sich dann bei Mary Wigman in Dresden weitergebildet, war Mitglied der Wigman-Tanzgruppe geworden und zur Leiterin der Berliner Wigman-Schule (1927–1932) aufgestiegen und unterrichtete in dieser Eigenschaft auch in den USA. Noch vor 1933 hatte Wallmann ein eigenes Ensemble aufgebaut, das von 1931 bis 1933 unter anderem bei den Salzburger Festspielen auftrat. Die Basis für die große Wertschätzung, die man ihr in Salzburg entgegenbrachte, hatte sie 1931 mit ihrer Choreographie zu der *Orpheus und Eurydike*-Produktion gelegt, bei der Karl Heinz Martin Regie führte und Bruno Walter dirigierte.<sup>33</sup>



*Abb. 6 Margarete Wallmann mit Bruno Walter bei einer Probe zu Glucks Orpheus und Eurydike im Stadtsaal, Salzburger Festspiel 1931*

<sup>32</sup> Wallmann hatte zusätzlich bei Eugenia Eduardowa (in Berlin) und Heinrich Kröllner (in München) studiert.

<sup>33</sup> Ab 1933 war Wallmann auch für die Regie dieser Produktion verantwortlich.

Auf Grund der Salzburger Erfolge war sie von 1934 bis 1938 Ballettmeisterin der Wiener Staatsoper. In Salzburg hatte sie bis 1937 de facto die Position einer Chefchoreographin bei den Festspielen inne. In dieser Zeit arbeitete sie auch in London, Mailand und Florenz sowie als Filmchoreographin in Hollywood.

Nach ihrer Emigration nach Argentinien war sie bis 1948 Choreographin und mehrere Jahre auch Ballettdirektorin am Teatro Colón. Zurückgekehrt nach Europa, choreographierte sie in Rom, für die Mailänder Scala, an der sie auch Ballettdirektorin war. 1954 und 1955 gestaltete sie Ballettabende für die Salzburger Festspiele, 1960 inszenierte sie im Großen Festspielhaus die Uraufführung von Frank Martins *Mysterium von der Geburt des Herrn*. Nachdem sie bereits in den dreißiger Jahren Opernregie bei den Salzburger Festspielen und an der Wiener Staatsoper geführt hatte, wandte sie sich in den fünfziger Jahren ganz diesem Metier zu. Wallmann wirkte bis in die siebziger Jahre an den wichtigsten Opernhäusern der Welt, an der Wiener Staatsoper zwischen 1958 und 1962.<sup>34</sup> (An der Staatsoper steht noch ihre Inszenierung der *Tosca* am Spielplan, sie erlebte 2006 ihre 500. Aufführung.)

### *Salzburg, im Sommer 1925*

Weder das gesellschaftliche Ereignis der Salzburger Festspiele an sich noch der große Erfolg, den die Reinhardtproduktionen 1925<sup>35</sup> erzielten, konnten jenen Krawall zum Verstummen bringen, von dem die Stadt bereits im Sommer 1925 widerhallte. Der Berliner Journalist Manfred Georg gibt davon in einem Bericht im Berliner *8 Uhr Abendblatt* Zeugnis. Drei Arten von Menschen hätten, so Georg, 1925 die Stadt Salzburg beherrscht: Menschen, Zufällige und Hakenkreuzler. Und er schreibt: „Um von letzteren zuerst und nicht wieder zu sprechen, sie haben in den Tagen, da der Ruf dieser Stadt zu einem guten Teil durch Künstler jüdischer Rasse in die Welt tönt, Mauern und Plakate be-

---

<sup>34</sup> Wallmanns Autobiographie: *Les Balcons du ciel*, Paris 1976.

<sup>35</sup> Es war dies neben der *Grünen Flöte* eine Wiederaufnahme von Hugo von Hofmannsthal *Das Salzburger große Welttheater*, sowie Max Mells *Das Apostelspiel* und Karl Vollmoellers *Das Mirakel*.

klebt, in denen sie unter dem Hinweis, daß sie zweitausend Jahre hier säßen, die anwesenden Juden um gutes Benehmen bitten.“<sup>36</sup>

Dieser Spruch ist als historische Realität hinzunehmen, sein Inhalt muss aber auch als zeitgenössische Möglichkeit, als etwas, was keineswegs abgeschlossen ist, mitgedacht werden.

Historisch abgeschlossen sind Leben und Karrieren der drei vorgestellten Tänzerinnen. Einer von ihnen – Tilly Losch – war es ein Anliegen, über ihren Tod hinaus mit Salzburg und Leopoldskron verbunden zu sein. Hinter einer Hecke im Leopoldskroner Park befindet sich eine Gedenktafel: Auf dieser ist zu lesen:

„Tilly Losch, Dancer – Actress – Painter“. Eingemeißelt ist zudem ein Relief, das Losch in einer ihrer erfolgreichsten Reinhardt-Rollen zeigt: Die Nonne in *Das Mirakel*.

### Literaturverzeichnis

Bie, Oscar: *Die Ballette des Deutschen Theaters*. Zwölf Originallithographien von Ernst Stern, Berlin 1918, S. 1.

Fiedler, Leonhard M.: *Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“*. Zu verschiedenen Fassungen des Librettos, in: Hofmannsthal-Blätter, Heft 8/9 1972, S. 113–144.

Fiedler, Leonhard M.: *Ein anonymer Prolog zur „Grünen Flöte“*. Mitgeteilt von Leonhard M. Fiedler, in: Hofmannsthal-Blätter, Heft 8/9 1972, S. 145–147.

Mauser, Wolfram: *Hofmannsthals „Der Triumph der Zeit“*. Zur Bedeutung seiner Ballett- und Pantomimenlibretti, in: Mausер, Wolfram (Hg.), Hofmannsthal und das Theater (=Hofmannsthal Forschung 6), Wien 1981, S. 141–148.

Rutsch, Bettina: *Leiblichkeit der Sprache Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hofmannsthal*, Frankfurt/Main 1998.

Schroedter, Stephanie: *Der Tanz bei den Salzburger Festspielen. Zufälle, Zwischenfälle und glückliche Fügungen*, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild/

---

<sup>36</sup> 8 Uhr Abendblatt, 1. September 1925.

Brandenburg, Daniel/Woitas, Monika (Hg.), *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, Würzburg 2004, S. 425–474.

Thiemer, Horst: *Hugo von Hofmannsthals Ballettdichtungen*, Diss. Rostock 1957.

Wallmann, Margarete: *Les Balcons du ciel*, Paris 1976.

URSULA ZELLER · Zürich

## Who ever heard of an Irish Jew? Zur Mehrdeutigkeit jüdischer Identität und Einäugigkeit des irischen Nationalismus in James Joyces *Ulysses*

Jüdisches bei James Joyce?

Diese Verbindung löst oft erstaunte Reaktionen aus, ist Joyce als Ire doch bekanntermaßen erzkatholisch erzogen. Da ist seine Mutter, die den jungen Erwachsenen noch auf dem Sterbebett in die Knie und zum Beten zu zwingen versuchte – man kennt die Szene aus dem *Ulysses*, vielleicht literarisch zugespitzt; da sind seine jesuitischen Internatslehrer und Priester, und überhaupt der allgegenwärtige Einfluss der katholischen Kirche. Dieser manifestiert sich denn auch stark in seinem ganzen Werk, wenngleich Joyce persönlich den Katholizismus „verkehrt herum eingepfift“ bekommen hatte.

„Juden-Jesuit“<sup>1</sup> nennt eine Figur im *Ulysses* einmal das fiktionale Alter Ego von Joyce. Parallelen, Verwandtschaften scheint es für Joyce also durchaus zu geben, etwa in der Intellektualität, der Vorliebe für komplexe Argumentation, geistige Spitzfindigkeiten. Andererseits sah Joyce auch Gemeinsamkeiten zwischen Juden und Iren: in deren angeblicher Impulsivität, ihrer beider Hang zu Fantasie und assoziativem Denken.<sup>2</sup> Ja, was denn nun: analytisch oder impulsiv? Wir stecken schon knietief in Vorurteilen, die sich in ihrer Widersprüchlichkeit gegenseitig demontieren. Auch Joyce, der große Dekonstruierer von Clichés, war also persönlich nicht gefeit vor Stereotypen. Auch in seiner Vorstellung figurieren Juden als ambivalente Verkörperung von Gegensätzen.

Doch da sind noch andere, weniger essentialistische Gemeinsamkeiten. Joyce betonte wiederholt die großen Ähnlichkeiten zwischen der irischen und

<sup>1</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 14 bzw. S. 302.

<sup>2</sup> Ellmann, *Joyce*, S. 407.

der jüdischen Geschichte: Armut, Unterdrückung, Verfolgung, ja Dämonisierung, und Diaspora bestimmen diese auf beiden Seiten. Dies war denn auch ein zentraler Faktor, weshalb sich Joyce so sehr für die Juden interessierte und sich sogar ein Stück weit auch mit ihnen identifizierte.

Jedenfalls, das Feld jüdischer Themen bei Joyce ist in der Tat sehr weit. Da ist zum einen das Biographische und Zeitgeschichtliche; Joyces Exil-Existenz in verschiedenen Ländern Europas, sein Gefühl von Heimatlosigkeit und Marginalität, seine zahlreichen jüdischen Freunde, die ihm Auskunft und Inspiration boten; da ist sein (allerdings skeptisches) Interesse für den Zionismus, der damals erstarkte, aber auch seine Auseinandersetzung mit weiteren jüdischen Themen, wie seine Privatbibliothek belegt.<sup>3</sup>

Da sind andererseits jüdische Figuren in seinem Schreiben, wobei das semitische Andere zunächst in weiblicher Gestalt erscheint, so bereits in seinem ersten Prosabuch, *Dubliners*, dann auch in seinem *Giacomo Joyce*, welches Joyces Faible für dunkle, *jüdisch* aussehende Frauen, seine orientalisierten Musen, widerspiegelt.

Und da ist drittens die sogenannte *jüdische* Ästhetik oder Poetik, die LiteraturwissenschaftlerInnen bei Joyce ausmachen und die v.a. sein letztes Werk, *Finnegans Wake*, strukturell mit Talmud und Midrasch vergleichen sowie dessen interpretatorische Unendlichkeit mit der kabbalistischen Hermeneutik in Verbindung bringen.

Hier soll es nun um Joyces Roman *Ulysses* gehen, sein für diese Thematik wohl ergiebigstes Werk, und zwar in einem ersten Teil um die mehrfach umstrittene jüdische Identität der Hauptfigur Leopold Bloom. Danach soll, in Erweiterung dieses figuralen Aspekts, Joyces Umgang mit jüdischen Stereotypen, seine Darstellung antisemitischer Diskurse anhand eines längeren Beispiels diskutiert werden, um konkreter zu zeigen, welche Rolle Blooms Jüdischkeit im Roman unter anderem erfüllt.

Doch zunächst, zur Erinnerung: worum geht es im *Ulysses* überhaupt? Eine Zusammenfassung ist an sich schnell gemacht, da nicht viel Außergewöhn-

---

<sup>3</sup> In seiner Bibliothek in Triest hatte Joyce dazu hauptsächlich Bücher zu Fragen von Rasse, Nationalismus, Zionismus und Antisemitismus, aber auch zu anderen Themen, wie etwa eine Einführung in den Talmud oder Eugène Sues *Le juif errant*. Siehe dazu Gillespie, *James Joyce's Trieste Library*.



liches geschieht – und sie ist fast unmöglich, eben weil fast nichts passiert auf den über 600 Seiten (auf Deutsch gar über 1000). Joyce legt das literarische Schwergewicht nicht auf das Was, den Plot, sondern zum einen auf das sprachlich-stilistische Wie, was sich naturgemäß nicht so leicht zusammenfassen lässt. Seine Stilvielfalt reicht vom Realismus und Surrealismus bis zur filmischen Montage und zum assoziativen *stream of consciousness* seiner Figuren. Dieses Innenleben der Protagonisten, ihre Gedanken, Gefühle und Reflexe, die inneren Monologe, ist das zweite zentrale Element, sowie die soziale Interaktion, Dialoge kreuz und quer.

Der Roman erzählt das Geschehen an einem einzigen alltäglichen Tag im Dublin von 1904, dem berühmten Bloomsday, und fokussiert dieses Geschehen auf drei Hauptfiguren: Da ist zuvorderst Leopold Bloom, ein Zeitungsreklamenverkäufer (damals ein ziemlich neuer Beruf), der an diesem einen Tag durch die Stadt mäandert. Dazu kommt Frau Molly Bloom, eine attraktive Frau, Mutter einer 15jährigen Tochter und nebenbei Sängerin; sie verbringt den Tag zu Hause und empfängt ihren Konzertmanager. Und da ist schließlich der junge angehende Schriftsteller Stephen Dedalus, Joyces alter Ego, der auch den ganzen Tag unterwegs ist, allerdings in ganz andern sozialen Kreisen, im Studenten- und Künstlermilieu, so dass sich ihre Wege nur gelegentlich, aber doch bedeutsam kreuzen.

Um diese drei herum zirkuliert halb Dublin in zahllosen Nebenfiguren, manche von ihnen der Realität bzw. dem Dubliner Telefonbuch von 1904 abgekupfert, die insgesamt ein lebhaftes soziales Umfeld aus verschiedenen Schichten bilden: so entsteht auch das Zeit- und Gesellschaftsportrait einer Provinzmetropole unter britischer Herrschaft, die geprägt ist von Katholizismus, Nationalismus und einer kulturellen „irischen Renaissance“. Der urbane Kosmos Dublin ist gewissermaßen die vierte Hauptfigur des Romans, die bei aller experimentellen Kühnheit der Sprache so wirklichkeitsnah abgebildet ist, dass sie, wie Joyce einmal scherzte, geradezu den Masterplan liefern könnte, um die Stadt wieder aufzubauen, sollte sie je zerstört werden.

Gleichzeitig ist dieses unverwechselbare Dublin aber auch so gezeichnet, dass es irgendeine Großstadt an der Schwelle zur Moderne sein könnte: Hermann Broch nannte *Ulysses* denn auch den „Weltalltag der Epoche“.

So beobachten wir diese Dubliner beim Aufstehen, beim Essen und Trin-

ken, sowie auch bei dessen Gegenteil, den Verrichtungen auf einem Plumpsklo, wir folgen ihnen, wenn sie Einkaufen oder ein Bad nehmen gehen (wer konnte sich damals schon ein privates Badezimmer leisten); wir sind dabei, wenn sie eine katholische Morgenmesse oder ein Pub besuchen, wenn sie ihre Toten begraben oder am Strand spazieren, wir hören sie diskutieren, streiten und musizieren, erleben mit, wie eine Zeitung entsteht und wie ein Kind geboren wird, wir lesen von amourösen Verstrickungen, einem Ehebruch, und sehen schließlich, wie sie wieder müde werden und ins Bett sinken.

So unspektakulär, ja banal diese Tätigkeiten und auch das Innenleben der Figuren an sich sein mögen, so bilden sie doch das Prisma, in dem sich – oft nebenher und unaufdringlich – die großen Themen des menschlichen Lebens spiegeln: Liebe und Sehnsucht, Glaube und Kunst, aber auch Verrat, Fremdenhass und Tod. Dazu durchzieht ein symbolisches Geflecht den Roman. Joyce schreibt anspielungsreich, wobei man aber getrost auch einiges verpassen darf, ohne sich um den Lesespaß zu bringen. Am auffälligsten sind die homerischen Bezüge, die bereits der Romantitel signalisiert. Die Hauptfiguren werden so auch zum Trio Odysseus (der Stadtwanderer Bloom), Penelope (seine Frau Molly, die das Haus hütet, allerdings nicht ganz so treu ergeben wie ihr homerisches Vorbild) und der Sohn Telemach (Blooms symbolischer Sohn Stephen Dedalus). In dieser Perspektive wird beispielsweise das Begräbnis zu einem Abstieg in den Hades, oder die Bordell-Episode zu einem Besuch bei der so gefährlichen wie verführerischen Zirze.

Joyce stellt seine Figuren und Handlungen also in den Resonanzraum unserer europäischen Kultur, und vor diesem klassisch mythologischen Hintergrund erscheinen sie, oft ironisch gebrochen, als Reinkarnation und verfremdeter Spiegel von etwas Altbekanntem. Besonders irritierend wirkte nun aber auf seine Zeitgenossen, dass Joyce seinen Repräsentanten dieser abendländischen, christlich-hellenistischen Kultur, den *Griechen* Odysseus, den er ins *katholische* Irland verpflanzte, zu einem Juden machte.

Durch die frei fließenden Gedankenströme seiner Hauptfiguren gewährt Joyce uns eine damals unerhört intime unzensurierte Innensicht der Charaktere, allen voran auf Bloom, der uns im Laufe dieses einen Tages, aber effektiv natürlich über manche Lesewochen hinweg, vertraut und vielleicht sogar lieb wird. Manche, v.a. frühe Leser, wandten sich jedoch degoutiert von ihm ab,

diesem so ganz und gar unheroischen anti-Odysseus, diesem schüchternen, voyeuristischen, etwas linkischen, viel zu sensiblen, wenig erfolgreichen, bei Kumpanen nicht allzu beliebten, Guinness-abstinenten, etwas masochistisch-passiven, ja sogar *weiblichen* Mann und gehörnten Ehemann, von diesem allseits interessierten, wachen, freundlichen, hilfsbereiten, komischen, phantasievollen, empathischen, völlig unvoreingenommenen, rundum halbgebildeten, agnostischen – also eminent durchschnittlichen Zeitgenossen, den Joyce für uns auch physisch, bis in seine Eingeweide hinein, durchsichtig gemacht hat.

Solch eine Gestalt war offenbar damals, 1922, als der Roman erschien, und noch weit darüber hinaus, gewöhnungsbedürftig; es mangelte ihr an literaturtauglicher Statur und Würde, an eindeutiger moralischer Größe. Viele frühe Leser scheinen nun diese charakterliche Mängelliste mit der jüdischen Herkunft der Hauptfigur verbunden zu haben – und beides zusammen mit einem rassistischen Autor. Vom Antihelden Bloom zum Antisemiten Joyce.

Die Debatten um Leopold Blooms jüdische Identität werden in der Sekundärliteratur teils recht emotional und natürlich auch immer implizit ideologisch geführt: *Wie* ist Bloom jüdisch, und wie *jüdischist* er überhaupt – oder allgemein gefragt: Was ist denn ein Jude? Lange Zeit jedoch dominierte jene Frage, ob Blooms Jüdischkeit positiv oder negativ dargestellt wird. Oder eben: war Joyce Antisemit oder Philosemit, oder vielmehr beides? Die Ansichten hierzu gingen und gehen manchmal noch immer auseinander.

## Die Rezeptionsgeschichte von Blooms Jüdischkeit

Doch insgesamt hat der Jude Bloom im Laufe von 85 Jahren Literaturkritik eine erstaunliche Karriere durchgemacht. Er wandelte sich von einem kleinen, miesen, jämmerlichen und unanständigen, unterwürfigen und sich selbst hassenden Juden, einem entwurzelten, traditionslosen, als eben ,typisch jüdisch, verschrieenen Großstadtmenschen bis zu einem potentiellen *Lamedvavnik* (also einer der 36 Gerechten der jüdischen Tradition) bzw. zu einer jüdischen Paradefigur, mit der sich moderne säkulare Juden leichter und lieber identifizieren als etwa mit Saul Bellows und Bernard Malamuds jüdischen Protagonisten. Bloom sei das größte, authentischste, und auch das sympathischste Porträt eines Juden, das ein moderner Autor, sei der nun jüdisch oder nicht, je geschaffen

haben. Indem sich jüdische Leser in Leopold Bloom wieder erkennen, machen sie sich das Fremdbild eines irischen Autors zu eigen, quasi zur Innensicht. Joyce seinerseits wandelte sich gleichzeitig in den Augen seiner Leser- und Kritikerschaft von einem abgrundtiefen, erbarmungslosen, bis zum Wahnsinn hassenden Antisemiten in einen jüdischen Kopf, der, ohne einen Tropfen jüdisches Blut in sich zu haben, „jüdischer, sei als etwa Kafka oder Proust.“<sup>4</sup> Dem ehemaligen Antisemiten Joyce wird also auf einmal die Ehrenmitgliedschaft in der jüdischen intellektuellen Gemeinde verliehen. Und selbst die prominente amerikanisch-jüdische Literaturwissenschaftlerin und Jiddischistin Ruth Wisse, die aus konservativer Warte Joyces antizionistischen, im Grunde einfach unideologischen, für sie jedenfalls ungebührlich assimilierten Diaspora-Juden ablehnt, selbst sie nimmt Joyce als einen von bloß zwei nichtjüdischen Autoren auf in ihren jüdischen Kanon, ihren ambitionierten *Modern Jewish Canon* aus dem Jahr 2000. Man kommt offenbar in diesem Zusammenhang am unbequemen Joyce nicht vorbei.

Die Rezeptionsgeschichte, gerade auch jüdischerseits, wäre ein spannendes Thema für sich. Doch schon dieses kleine Schlaglicht zeigt, wie relativ bzw. historisch bedingt solche Urteile sind. Heute tendiert man dazu, einerseits die sogenannten negativen, peinlichen oder allzumenschlichen Seiten Blooms nicht automatisch als „jüdische, Zuschreibungen zu lesen und andererseits Aspekte von Blooms Judentum nicht 1:1 als unmittelbaren Ausdruck von Joyces Vorurteilen über Juden, sondern als deren kritische Bloßstellung durch Joyce zu verstehen. Nehmen wir beispielsweise Blooms sogenannte weibliche, masochistisch-passive Seite: da wird einer von seiner Frau mit einem so virilen wie banalen Mann betrogen, wobei er dies auch noch weiß, ohne dass er etwas dagegen unternimmt; während seine eigenen erotischen Aktivitäten am Bloomsday gerade mal darin bestehen, dass er masturbiert und dass „die nagende Missachtung durch eine hübsche Nachbarin „zu schwacher Freude in seiner Brust erglüht“.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Sämtliche Charakterisierungen in diesem Absatz sind Zitate aus verschiedenen Quellen, vom Dichter und Jiddisch-Übersetzer Maurice Samuel (in einem Aufsatz von 1929, zitiert in Reizbaum, *The Jewish Connection*, S. 229), Robert Martin Adams und Sam Bluefarb, bis hin zu Gerald Goldberg und dem amerikanischen *poet laureate* Robert Pinsky.

<sup>5</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 84.

Hat diese Persönlichkeitsstruktur etwas mit Blooms Judesein zu tun? Tatsächlich kursierten damals Rassen- und Geschlechtertheorien, die den Juden im übelsten antisemitischen und misogynen Sinne als ‚weiblichen Mann, bezeichneten, am berühmtesten und erfolgreichsten in der Studie des Wiener Juden Otto Weiniger, *Geschlecht und Charakter* (1903), von dem Joyce mindestens Kenntnis hatte. Doch andererseits ist Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, der Klassiker zum männlichen sexuellen Masochismus, im *Ulysses* viel unmittelbarer präsent als Subtext. Sacher-Masoch war indes ja kein Jude, und ebenso wenig schuf er seinen Protagonisten jüdisch. Außerdem gab es bereits im Modernismus Gegenströmungen; Feministinnen, welche die angeblich femininen Qualitäten in jüdischen Männern keineswegs als Degeneration, sondern als gesellschaftlichen Fortschritt und Vorbild betrachteten (auch dies rassische Stereotype, gewiss):<sup>6</sup> Sanftheit und Bescheidenheit, Fürsorge, Geduld und häusliche Fertigkeiten – all das sind Merkmale, die auch Bloom auszeichnen, der seiner Frau Molly jeden Morgen das Frühstück ans Bett serviert.

## Joyces nichtjüdischer Jude

In die frühen Stimmen der Entrüstung mischten sich mit der Zeit jüdische Kritiker, die argumentierten, dass Bloom ja gar nicht jüdisch sei.<sup>7</sup> Der ist ja gar keiner von uns.

Ist Leopold Bloom Jude oder nicht? Wer hat die Autorität, diese Frage zu beantworten? Die erste Instanz, der Text selber, ist ambivalent. Also der Autor? Die Rabbinen? Liegt die Definitionshoheit bei Bloom selber? Oder umgekehrt bei seinen irischen Mitbürgern? All dies sind Komponenten eines komplexen, in sich widersprüchlichen Bildes.

Es gibt einen Brief von Joyce, in welchem er *Ulysses* als das „Epos zweier Rassen, Israel – Irland“, bezeichnet.<sup>8</sup> Er stellt also einen Bezug zwischen den beiden Völkern her, den er als konstitutiv für den ganzen Roman erach-

---

<sup>6</sup> Namentlich Schriftstellerinnen wie Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Jean Rhys zeichneten solche Bilder des modernen jüdischen Mannes. Siehe dazu Linett, *Judaism, Feminism, Modernism*.

<sup>7</sup> Siehe dazu etwa Steinberg, *James Joyce and the Critics Notwithstanding*.

<sup>8</sup> Brief an den Kritiker Carlo Linati, 21. September 1920, in: Joyce, *Briefe II*, S. 808.

tet. Quer durch den *Ulysses* wird dieser Bezug in einer schillernden Mischung aus kulturellen und rassistischen Parallelen und Gegensätzen von semitisch und keltisch, jüdisch und irisch usw. dargelegt. Im Gespräch mit einem Schriftsteller meinte Joyce sinngemäß, ohne eine jüdische Figur hätte sein Roman nicht funktioniert.<sup>9</sup> Er selber, egal was seine Kritiker meinten, hielt seinen Bloom also für einen Juden. So war er intendiert: als Ire mit jüdischen Wurzeln.

Zitiert man jedoch eine andere Autorität, so sieht die Sache natürlich anders aus. Und dessen war sich Joyce durchaus bewusst. Halachisch, also nach dem jüdischen Gesetz, welches Herkunft matrilinear definiert, kann Blooms Jüdischkeit nicht beglaubigt werden. Blooms Vater war zwar unzweideutig ein Jude aus einem orthodoxen Elternhaus, Blooms Mutter hingegen war eine katholische Irin. Sie hatte zwar allenfalls ihrerseits einen jüdischen Vater, nämlich einen ungarischen Immigranten mit einem ethnisch mehrdeutigen Namen (Karoly). Joyce treibt somit sein Spiel mit unserem Bedürfnis nach eindeutigen Fakten noch eine Runde weiter. Trotzdem: betrachtet man die Angelegenheit von einem rigoros rabbinischen Standpunkt aus, wie es einige Literaturkritiker insistent tun, so ist das Thema rasch erledigt.

Doch viel ist damit nicht gewonnen. Es wäre so gesehen dann auch gar nicht mehr notwendig, über lange Seiten hinweg quasi zu Blooms Ungunsten darzulegen, dass er *Tephillim* mit *Mesusah* verwechselt (also die Gebetsriemen mit den Türkapseln) oder dass er nur mehr die ersten zwei Zeilen der *Hatikva*, der zionistischen Nationalhymne, singen kann. (Bloß: welcher nicht-jüdische Ire kann nur schon die ersten zwei Wörter der *Hatikva* – und das noch auf Hebräisch . . . ?) Bloom ist obendrein protestantisch und später katholisch getauft, wobei er keine seiner Religionen praktiziert und nicht einmal beschnitten ist; auch solche diskreten Details erfahren wir in einer intimen Szene des Romans. Schon beim ersten Auftritt wird klar, wie wenig ‚koscher, Joyces Jude ist; er isst fürs Leben gerne Innereien, am Bloomsday sind das die gleich doppelt *treifen* Schweinsnierchen, die „seinem Gaumen einen feinen Beige-

---

<sup>9</sup> Joyce sagte im Gespräch mit dem Westschweizer Schriftsteller Jacques Mercanton: „Bloom, ein Jude? Ja, weil es einen Fremden brauchte. Die Juden waren damals Fremde in Dublin. Zwar wurde ihnen keine Feindseligkeit, dafür aber Verachtung entgegengebracht, denn das Unbekannte wird immer verachtet. Auch Marion [Molly] ist Halbjüdin, mütterlicherseits.“ Mercanton, *Die Stunden*, S. 15.

schmack schwachduftigen Urins vermittelten“.<sup>10</sup> Dass dies damals nicht alle jüdischen Leser goutieren mochten, ist klar, kann aber auch nur daher kommen, dass sie Bloom eben doch als irgendwie ‚jüdisch, wahrnahmen.

Von der Religion her, nach Gesetz *und* Praxis, hat Joyce seinen Bloom nicht jüdisch geschaffen. Und dennoch hat er seinen Protagonisten wohl nicht von ungefähr mit drei Religionen ausgestattet, um diese genau nicht zu praktizieren, hat ihm also jene ambivalente „Kombination von Affiliation und Abtrünnigkeit“<sup>11</sup> verliehen, die wohl ebenso so charakteristisch ist für moderne Identitäten wie der pure Säkularismus oder Atheismus.

Doch wie steht es mit Blooms ethnischem Judentum? Obwohl Blooms Herkunft auch jüdischerseits ganz europäisch, d.h. aschkenasisch ist, soll man Bloom seine Andersartigkeit auch etwas ansehen: Joyce hat ihn mit einem dunklen, für Irland atypischen olivenfarbenem Teint ausgestattet.<sup>12</sup> Bloom isst übrigens auch gerne Oliven; Oliven garnieren seine Vision von Palästina und sie werden mithin im Roman zur Chiffre für den Orient schlechthin.

Während die Juden heute eher einseitig als Volk des Westens wahrgenommen werden, so sah die öffentliche Imagination im 19. Jh. sie als Orientalen, als *Halb-Asiaten* Europas. Diese Identifikation mit den alten Israeliten aus dem orientalischen Land der Bibel sollte ihre angebliche Andersartigkeit erklären, die selbst scheinbare Akkulturation nicht überdecken konnte, und zu diesen sogenannten sichtbaren ‚semitischen, Attributen gehören bekanntlich olivenfarbene Gesichtshaut, eine große Nase, dunkles, oft lockiges Haar und starker Bartwuchs.

Blooms Aussehen fungiert also primär als physische Analogie zu seiner gesellschaftlichen Randposition. Doch seine äußere ‚Fremdheit, zeigt durchaus auch ihre angenehmen Seiten, indem er auf Frauen geheimnisvoll exotisch attraktiv wirkt, etwa auf ein romantisch veranlagtes irisches Mädchen am Strand. Seine Sprache ist getränkt vom sentimental Pathos jener Dreigroschenheftchen, welche wohl diese Fantasie beflügelt haben:

---

<sup>10</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 77.

<sup>11</sup> Reizbaum, *Judaic Other*, S. 4.

<sup>12</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 925.

„Sie konnte sofort an seinen dunklen Augen und seinem bleichen geistvollen Gesicht erkennen, dass er ein Fremder war, das leibhaftige Ebenbild des Photos von Martin Harvey, das sie hatte, dem *Matinée-Idol*, bis auf den Schnurrbart, was ihr aber sehr lieb war ... , aber sie konnte nicht erkennen, ob er eine Adlernase hatte oder eine leicht *retroussée* von da aus, wo sie saß. Er war in tiefer Trauer, das konnte sie sehen, und die Geschichte eines quälenden Kummers stand auf seinem Gesicht geschrieben. Welten hätte sie darum gegeben zu wissen, was es war.“<sup>13</sup>

Hier deutet sich schön die Kippmechanik semitischer, oder überhaupt ethnischer Bilder an; sie haben auch ihre philosemitische Komponente, die aber jederzeit in ein Gegenteil umschlagen kann. Wie Bloom seine Frau Molly fragt, warum sie, die Umschwärmte, ausgerechnet ihn gewählt habe, antwortet auch sie: „weil du so fremd warst, anders als die andern.“<sup>14</sup>

Während der Antisemitismus fast ausschließlich auf männlichen Stereotypen beruht, erscheint die philosemitische Komponente sehr oft in feminisierter und orientalisierter Form, man denke nur etwa an Shylock und seine Tochter Jessica, zwei ganz gegensätzliche Figurationen. Der Typus der „schönen Jüdin“ ist geprägt von einer Mischung aus erotischem Appeal und Vergeistigung (also keine klassische *femme fatale*) bzw. einer selbstaufopfernder Liebe.<sup>15</sup> Hier ist es nun jedoch Bloom, der eine tragische Heroisierung und Erotisierung erfährt, und sei es auch nur in kitschig-parodistischer Form.

Und wo liegt nun der Orient von Blooms unmittelbaren Vorfahren? Rudolph Virag, Blooms Vater, ist ein Ostjude, der von Ungarn durch halb Europa westwärts, also assimilationswärts, gewandert und schließlich in Irland gelandet ist, der da seinen ungarischen Namen Virag, zu deutsch Blume, angliert hat und zum Protestantismus übertrat. Dies war nun ein Übertritt, der im katholischen Irland fast einem *Fehltritt* gleichkam, der aber aus ökonomischer Not geschah. Blooms Vater wurde von der protestantischen Gesellschaft zur Bekehrung armer Juden „geködert“, wie Bloom es mal ausdrückt (und damit auch den Aspekt des gesellschaftlichen Tauschgeschäfts in dieser Konversion suggeriert).

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 498.

<sup>14</sup> Ebd., S. 532.

<sup>15</sup> Siehe dazu etwa Valman, *The Jewess in Nineteenth-Century*.



Einer inneren Überzeugung entsprach die neue Religion jedenfalls nicht. Vielmehr, wie bei vielen, war sie ein gesellschaftliches Entreebillet im Heineschen Sinn, und dies um den Preis beträchtlicher Schuldgefühle; Schuldgefühle, die Joyce dann auch im Traum-Kapitel als Wiederkehr des Verdrängten mehrfach inszeniert.<sup>16</sup> Denn trotz seiner Konversion feiert Blooms Vater z.B. weiterhin den *Seder*-Abend zu *Pessach*, also das Fest zur Erinnerung des Auszugs der Israeliten aus Ägypten, und er scheint so eine Art *Marrano*-Identität gelebt zu haben, nach außen hin christlich angepasst, nach innen weiterhin – irgendwie und teilweise – die jüdische Tradition pflegend. Blooms Familienleben war also durchaus von jüdischen Elementen mit geprägt.

### **Blooms kulturelles jüdisches Gedächtnis**

Und damit kommen wir zu Blooms kulturellem Wissen und jüdischem Generationen-Gedächtnis, einer weiteren identitätsbildenden Facette. Wie steht es damit? Es ist ein Wissen, das, wie könnte es anders sein, hauptsächlich aus Halb- und mehr noch aus Viertel-Wissen besteht. In der folgenden Passage erinnert er sich an die Pessach-Szenen aus seiner Kindheit. Er befindet sich in einer Zeitungsdruckerei und beobachtet den Setzer, der die Bleibuchstaben spiegelverkehrt setzen muss; dies der assoziative Auslöser des Erinnerungsbilds:

„Und da nun das Passahfest nahte

Er blieb stehen, um einem Setzer zuzuschauen, der gewandt die Lettern reihte. Liests zuerst rückwärts. Mordsfix macht er das. Muß ziemliche Übung erfordern. MangiD. kcirtaP. der arme Papa mit seinem Hagadah-Buch, wie er mir immer rückwärts vorlas mit dem Finger. Pessach. Nächstes Jahr in Jerusalem. Ach herrjeh, herrjeh! Der ganze endlose Zimt vom der uns führte aus Ägyptenland und in das Haus der Knechtschaft halleluja. *Schema Jisrael Adonai Elohenu*. Nee, das ist das andere. Dann die zwölf Brüder, Jakobs Söhne. Und dann das Lamm und die Katze und der Hund und der Stecken und das Wasser und der Metzger, und dann der Engel des Todes, der den Metzger

---

<sup>16</sup> Der Text stellt etwa auch einen Zusammenhang her zwischen der Assimilation und Konversion von Blooms Vater und dessen Selbstmord. Joyce hatte die Idee einer Wechselwirkung zwischen Assimilation und Selbstmordtendenzen sowie die Schuldgefühle der 1. Generation möglicherweise aus einem Buch, das in seiner Privatbibliothek stand, aus Maurice Fishbergs *The Jews. A Study of Race and Environment* (1911).

schlägt, und dieser schlägt den Ochs, und der Hund schlägt die Katze. Klingt ein bißchen albern alles, bis man sich's mal genauer ansieht. Soll Gerechtigkeit bedeuten, aber heißt bloß, daß alles sich frißt, immer einer den andern. So ist das Leben eben, letzten Endes.“<sup>17</sup>

Blooms Vater scheint mindestens versucht zu haben, seinem Sohn einiges von seinem jüdischen Erbe weiterzugeben: das *Chad Gadya*, das Lied „Ein Zicklein“ zum Schluss der Pessach-Erzählung, ist ihm vertraut, allerdings in lückenhafter Form, er vergisst ein paar Glieder in der Kette, außerdem macht er aus dem Zicklein ein Lamm. Doch wichtiger ist, dass der Vater ihm offenbar auch die tiefere allegorische Bedeutung dieses Lieds erklärt hat. „Soll Gerechtigkeit bedeuten“: jedes Unrecht wird von einer höheren Gerechtigkeit vergolten. Traditionellerweise wird das insbesondere gedeutet als die Reihe der Fremdherrschaften, denen die Juden ausgesetzt waren: Ägypten, Assyrien, Babylonien, Persien usw., bis schließlich zum Engel, der das Zicklein Israel vor dem Metzger rettet. Das jüdische Glaubensbekenntnis, das *Sch'ma Israel*, das kennt Bloom ebenfalls; er erinnert sich allerdings just an die letzten beiden Worte nicht mehr, die das eigentliche Bekenntnis zum Monotheismus enthalten: *Adonai Echad*. Sie fehlen aber womöglich auch deshalb, weil Bloom seinen Irrtum realisiert und sich deshalb selber gedanklich ins Wort fällt.

Signifikanter ist hier nun aber der folgende Fehler, der Bloom übrigens zweimal im Roman unterläuft: „Aus Ägyptenland und in das Haus der Knechtschaft“, statt *aus* dem Haus . . . Es ist also bestimmt kein bloßes Versehen, sondern eine bedeutungsvolle Verdrehung, eine Art Freudscher Versprecher, den Joyce ihm da in den Mund legt. Bloom nimmt gewissermaßen eine Umschreibung der Exodus-Geschichte vor, die einen historischen Kommentar abgibt: So weit her war es mit der Freiheit und Gleichheit für das Volk Israel nach dem Auszug aus Ägypten ja auch wieder nicht. Was folgte, war eine Geschichte von fortgesetzter Unterdrückung und Verfolgung, und Blooms eigene Situation, die Situation der Juden in Irland, entspricht auch nicht immer der in einem Gelobten Land, und sie tat dies immer weniger, wie noch zu sehen sein wird.

Blooms Perspektive in dieser Erinnerungsszene ist weniger die der Partizipation, sondern, wie immer bei Bloom in solchen Situationen, die eines Au-

---

<sup>17</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 172f.

Benstehenden. „Klingt ein bisschen albern alles, bis man sich's mal genauer ansieht.“ Das heißt, er distanziert sich kritisch vom *Chad Gadya*-Lied, um es dann erst zu legitimieren, indem er auf die Allegorie verweist, und es danach, typisch Bloom, gleich nochmals andersherum zu betrachten und die sogenannte ausgleichende Gerechtigkeit, von der dieses Lied singt, als fortgesetzte Gewalt wieder abzutun. „Soll Gerechtigkeit bedeuten, aber heißt bloß, dass alles sich frisst . . . So ist das Leben eben, letzten Endes“.<sup>18</sup>

Es ließe sich noch manche ähnliche Erinnerungsszene mit Blooms Vater anführen, wogegen sich seine Gedanken mit seiner irischen Mutter herzlich wenig beschäftigen. Blooms Herkunft, nennt man sie nun jüdisch oder nicht, ist subjektiv jedenfalls patrilinear.

## Blooms Selbstbild

Und was findet Bloom selber? Ist seine Selbstwahrnehmung die eines Juden? Gershom Scholem hat einmal an einer Joyce-Konferenz in Zürich David Ben-Gurion zitiert, der meinte: „Nun, die Rabbinen mögen sagen, dass Bloom kein Jude war, ich meine aber schon. Jeder, der sich selbst als Jude bezeichnet, ist einer, denn niemand würde das tun, wenn er dies nicht ‚müsste.‘<sup>19</sup> Bloom bezeichnet sich im *Ulysses* tatsächlich da und dort selber als Jude. Allerdings fragt sich: wie freiwillig tut dies Bloom? Und gerade in seinem leidenschaftlichsten Bekenntnis zum Judentum tut er es nicht durchwegs von sich aus. Und auch sonst macht Joyce es uns nicht ganz einfach, denn Bloom identifiziert sich auch wieder nicht und spricht – oder denkt, und im Denken kontrolliert er sich wohl am wenigsten – von den Juden auch in der 3. Person: „Und die Tephilim, nein, wie nennen sie das doch, was der Vater des armen Papa an seiner Tür hatte, zum Berühren.“<sup>20</sup> Doch genau so redet Bloom von den Christen in der 3. Person. Mit ihnen identifiziert er, der doppelt getaufte Agnostiker, sich nie; wohl nicht zuletzt darum, weil dies im Unterschied zum Judentum eine rein religiöse Identität ist.

---

<sup>18</sup> Siehe dazu auch Cheng, *Joyce, Race, and Empire*, S. 210 und 211.

<sup>19</sup> Zitiert in Epstein, *Joyce and Judaism*, S. 221.

<sup>20</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 530.

Doch überhaupt, auch jenseits unserer engeren Fragestellung, scheint Bloom das Wir nicht so sehr zu liegen. Redet er in der 1. Person Plural, so ist damit nie ein spezifisches Kollektiv gemeint, das seine Gruppenzugehörigkeit bestimmen würde – wir Iren, wir Juden, wir Katholiken, wir Freimaurer oder wir von der Werbezunft – sondern es ist entweder das ganz privat intime Wir, Molly und Bloom, die Bloomsche Kleinfamilie – oder dann, und weit häufiger, die gesamte menschliche Spezies. Das ist wohl die Gruppe, der sich Bloom, in seiner fundamentalen Humanität, wohl am meisten zugehörig fühlt, was in den konkreten Szenen weniger platt und banal daherkommt, als es hier nun klingen mag.

So fragt sich: ist Bloom als Jude der paradigmatische Außenseiter, einsam, daneben, in mancher Hinsicht heimatlos, oder ist er als klassischer Außenseiter, als moderner, eigenwilliger, urbaner Individualist und Kosmopolit, v.a. auch metaphorisch ein Jude, *the Wandering Jew*, ein Ewiger Jude, so wie ihn Joyce auf der symbolischen Ebene auch zu einer Reinkarnation des Griechen Odysseus machte? Und wie fast immer bei Joyce, lautet die Antwort: sowohl – als auch. Einerseits ist Blooms Figur das Resultat eines spezifischen Interesses seines Schöpfers am Judentum, andererseits ging es Joyce darum, wie er zu Jacques Mercanton gesagt hatte, einen Fremden ins Zentrum zu stellen, um der irischen Gesellschaft einen adäquaten Spiegel vorzuhalten.

## **Irischer Antisemitismus**

Es gibt ein Kapitel im *Ulysses*, in dem sich die Auseinandersetzung um Blooms jüdische Identität sehr konkret, denn auch jenseits aller Symbolik, und diesseits der historischen Stereotype entwickelt. Die Szene spielt in einem Pub, man trinkt und trinkt und debattiert, man redet großspurig von Irlands Größe, und schimpft vollmundig auf England und seine „Syphilisation“. Die Pubbesucher gruppieren sich um einen sogenannten „Bürger“, der mit dieser Bezeichnung stellvertretend für eine Mehrzahl der damaligen Iren stehen soll. Gleichzeitig ist er der homerische Wiedergänger des Zyklopen – dies auch der Titel des Kapitels –, der einäugige Riese, der Odysseus in seiner Höhle bzw. seinem Pub gefangen hält. Ideologisch ist der Bürger in der Tat auf mindestens einem Auge blind.

Die Diskussion über das eigene Volk, die unterdrückte irische Nation, gerät gleichzeitig immer mehr zu einer Diskussion über Blooms angebliches „Anderssein“. Das Klima dafür wird im Pub-Gerede und auch schon früher im Roman vielfach vorbereitet, bevor Bloom hier nun aktiv involviert ist. Von Beginn des Romans an legt Joyce ein ganzes Mosaik von antisemitischen Stereotypen aus, spielt das ganze Spektrum an religiösen, politischen, und ökonomischen Vorurteilen gegenüber Juden durch. Daran wird nun angeknüpft:

- Das sind ja reizende Geschichten, sagt der Bürger, [die Juden] kommen hier nach Irland rüber und verlausen das ganze Land.
- Bescheißen die Bauern, sagt der Bürger, und die Armen von Irland. Wir brauchen keine Fremdlinge in unserem Haus. ... Die Fremden, sagt der Bürger. Unsere eigene Schuld. Wir haben sie ja reingelassen. Haben sie selber reingebracht. Die Ehebrecherin und ihr Buhle haben die englischen Räuber hergebracht.“<sup>21</sup>

„Fremde in unserem Haus“ war eine irische Standardformulierung für die Engländer, während mit der „Ehebrecherin und ihrem Buhlen“ ein irisches Königspaar aus dem 12. Jh. gemeint ist, die den englischen König Heinrich II. um Unterstützung für ihren wackligen Thron ersuchten, was stattdessen dann aber zur ersten englischen Invasion Irlands führte.

In diesem verbalen Ausbruch wird die Formel „Fremde in unserem Haus“ eingangs nun aber auf die Juden übertragen; man hatte davor eben über Dubliner Gerichtsfälle gesprochen, in welche irische Juden involviert waren. Dann aber bezieht sich das Pronomen „sie“, die Fremden, übergangslos wieder auf die Invasoren, „wir haben sie ja selber reingebracht“: Juden werden auf verquere Weise mit den britischen Kolonisatoren vermischt, Antiimperialismus verbindet sich mit Antisemitismus, in einem blinden Abwehrreflex gegen alles Fremde, sei es nun als brutale Eroberer oder als schutzsuchende Flüchtlinge aus Osteuropa. Der Bürger und seinesgleichen kennen ein einziges Paradigma des Fremden, und das ist kolonialistisch, geprägt durch bittere Erfahrung. Bei aller Absurdität der Gleichsetzung von Briten und Juden im irischen Kontext ist ein spezifischer Berührungspunkt zwischen Briten und Juden allerdings der, dass beide eine nationale irische Identität verunmöglichen, die Briten aktiv durch Unterdrückung und Anglisierung, die Juden ganz einfach, doch letztlich

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 449.

viel grundlegender dadurch, dass sie als irische Mitbürger die Idee, den Mythos von einer homogenen katholisch-keltischen Nation Irland untergraben. So verlagert sich das Gespräch immer mehr weg von England, und hin zu Bloom, oder vielmehr *gegen* ihn.

Joyce unterscheidet im *Ulysses* sehr wohl zwischen zwei Arten von Nationalismus, sozusagen einem ‚schlechten, und einem ‚guten, : hier ist der Nationalismus einer Hegemonialmacht und da der subalterne Nationalismus einer Befreiungs- und Widerstandsbewegung. In diesem für die Thematik zentralen Kapitel hat er sich aber entschieden, diese Schwarzweiß-Opposition weiter zu differenzieren: er inszeniert hier also nicht Irland vs. England oder Katholizismus vs. Protestantismus, sondern den Antisemitismus des irischen Nationalismus: es geht Joyce darum, zu zeigen, wie ein Nationalismus, der aus dem Widerstand gegen koloniale Unterdrückung erwuchs, selber repressiv werden kann.<sup>22</sup>

Es kommt somit zur Auseinandersetzung zwischen einerseits den Pub-Besuchern, allen voran der Bürger, und andererseits Bloom, der hier zum Repräsentanten des ‚Jüdischen, gemacht wird. Die Provokation des Bürgers und seiner Kumpanen zwingt Bloom dazu, seine Jüdischkeit zu verteidigen; ausgerechnet ihn, der sich bisher eher distanziert dazu verhalten hat bzw. sie als selbstverständlichen Teil seiner Herkunft betrachtete und sich nicht groß (und v.a. nicht explizit) damit beschäftigte.

Joyce bringt hier eine weitere Dimension von Blooms jüdischer Identität ins Spiel: zum Selbstbild kommt das Fremdbild, und dieses in der Form des Feindbildes. Seine Dubliner Mitbürger grenzen Bloom im Pub unzweideutig als *Jude* aus,<sup>23</sup> obwohl sie gar nicht genau wissen, wer oder was er ist. Auch hier ist gerade das Mehrdeutige und Unbestimmte von Blooms Judentum wieder von Bedeutung. „Also was ist er denn nun eigentlich, Jude oder Heide oder römischer Kathole oder Prostatant, oder was zum Teufel sonst“, fragt einer in der Runde, mit einer Entschuldigung in Richtung des einzigen anwesenden Protestanten, dem die Gelegenheit gerade recht kommt, durch eine besonders

---

<sup>22</sup> David Spurr, zitiert in Carlston, *A Useful Fiction?*

<sup>23</sup> Was bekanntlich für Jean-Paul Sartre in seinen *Betrachtungen zur Judenfrage* ein hinlänglicher Grund ist, dass jemand Jude „ist“.

feindselige Bemerkung über Bloom zu beweisen, dass auch er, als Protestant, ein guter Ire sein kann.

Bloom sei ein „pervertierter Jude“ aus einem Kaff in Ungarn, weiß schließlich einer zu berichten;<sup>24</sup> eine feindliche Formulierung, in welcher der *Double bind* des assimilierten Juden zum Ausdruck kommt. Seine Konversion wird in den Augen der andern zur Perversion, d.h. ihm wird zum Vorwurf gemacht, er suche sein Judentum zu vertuschen und sich gegen seine Natur, pervers, so zu geben wie alle andern. Genauso aber wurde ihm und seinen Vorfahren der umgekehrte Vorwurf gemacht, wenn sie sich gegen Assimilationsdruck resistent zeigten, das Angebot gesellschaftlicher Emanzipation zum Preis jüdischer Selbstaufgabe ablehnten und an ihrer Tradition festhielten.

„Ist eins von diesem gemischten Mitteldingern er“, weder „Fisch noch Fleisch“, lautet schließlich das Fazit.<sup>25</sup> Die Tatsache, dass sich Bloom nicht in simple Entweder-Oder-Kategorien einordnen lässt, irisch vs. nichtirisch, christlich vs. jüdisch, irritiert und provoziert seine Mitbürger am meisten. „Ein Wolf im Schafspelz“, so sagt es der Bürger. Also wieder einer, der vorgibt zu sein, was er nicht ist, dessen offenkundige Harmlosigkeit, so die quere Logik, gerade der beste Beweis für seine eigentliche Gefährlichkeit ist.

### **„Wissen Sie denn, was eine Nation ist?„**

Doch nun zum Disput zwischen Bloom und den Pub-Besuchern:

„Verfolgung, sagt [Bloom], die ganze Weltgeschichte ist voll davon. Dadurch verewigt sich der Nationalhass unter den Nationen.

- Aber wissen Sie denn überhaupt, was eine Nation ist? Sagt John Wyse.
- Oh ja, sagt Bloom.
- Und was, bitt schön? Sagt John Wyse.
- Eine Nation? sagt Bloom. Eine Nation, das sind die Leute, die am selben Ort wohnen.
- Bei Gott, sagt Ned lachend, wenn das so ist, dann bin ich auch eine Nation, denn ich wohne seit nun schon fünf Jahren am selben Ort.

---

<sup>24</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 469.

<sup>25</sup> Ebd., S. 470.

Natürlich schütten sich jetzt alle aus über Bloom, und er versucht sich herauszulavieren und sagt:

- Oder auch Leute, die an verschiedenen Orten wohnen.
- Das trifft auf meinen Fall zu, sagt Joe.
- Welcher Nation gehören Sie denn an, wenn ich fragen darf, sagt der Bürger.
- Irland, sagt Bloom. Ich bin hier geboren. Irland. Der Bürger sagt nichts, er räuspert sich bloß den Schleim aus der Gurgel und spuckt, weiß Gott, eine ganze Red-Bank-Auster direkt in die Ecke. ...
- Und dann gehöre ich auch noch einer Rasse an, sagt Bloom, die gehasst und verfolgt wird. Heute noch. In eben diesem Augenblick. Genau in dieser Sekunde.

Bei Gott, und vor Aufregung verbrennt er sich fast die Finger am Stummel seiner ollen Zigarre.

- Beraubt, sagt er. Ausgeplündert. Beschimpft. Verfolgt. Um die Habe gebracht, die uns nach Recht und Gesetz gehört. In eben diesem Augenblick, sagt er und hebt die Faust, auf der Versteigerungstribüne verkauft in Marokko unten wie Sklaven oder Vieh.
- Sprechen Sie vom neuen Jerusalem? Sagt der Bürger.
- Ich spreche von der Ungerechtigkeit, sagt Bloom.
- ... Aber es ist zwecklos, sagt er. Gewalt, Hass, Geschichte, all das. Das ist kein Leben für Männer und Frauen, Beschimpfung, Hass. Und dabei weiß doch jeder, was das wirkliche Leben ist, das ist das genaue Gegenteil davon.
- Und das wäre? sagt Alf.
- Die Liebe, sagt Bloom. Ich meine das Gegenteil von Hass. Ich muss jetzt gehen, sagt er zu John Wyse.
- ... Ein neuer Apostel für die Heiden, sagt der Bürger. Allumfassende Liebe.
- Nun, sagt John Wyse, ist das nicht genau das, was uns immer gepredigt wird? Liebe Deinen Nächsten.<sup>26</sup>

Blooms Stegreif-Erklärung von Nation zeichnet sich zunächst mal aus durch seine komisch inszenierte Inkohärenz, die aber genau widerspiegelt, wie relativ, ja letztlich willkürlich und imaginär kollektive Zugehörigkeiten bzw. ihre Definitionen sind.

Bloom definiert Nation erst mal territorial, wie dies der klassische Nationalismus im 19. Jh. tat: „das sind die Leute, die am selben Ort wohnen.“ Was für

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 460 und 462f.



Leute das sind, lässt er allerdings offen, und weicht so signifikant ab von der nationalistischen Ideologie, die ja vom Exklusivanspruch *eines* Volkes auf ein bestimmtes Stück Land ausgeht, von einer Ethnie, die angeblich ,immer schon, hier gewesen ist und die mit diesem territorialen Ursprung auch die gemeinsame genealogische Herkunft, also Blutsverwandtschaft, verbindet. Durch die Beschränkung auf ein rein geographisches Kriterium für Nation verweigert Bloom nun jegliche essentialistische und damit exklusivistische Vorstellung von ,Volk, wie etwa Rasse.

Blooms zweiten Versuch, Nation zu erklären – „Leute, die an verschiedenen Orten wohnen“ –, macht Joyce zu einer Diaspora-Definition, also eine transnationale Gemeinschaft, die sich aufgrund von anderen Kriterien als den territorialen zusammengehörig fühlt. Doch auch sie definiert sich wiederum, wie der klassische Nationalstaat, auf dessen Idee der moderne Diaspora-Begriff beruht, implizit durch eine essentialistische Vorstellung von ,Volk,: wie sonst als durch angeborene Eigenschaften bzw. Verwandtschaften würden sich Menschen, die seit Generationen weit zerstreut lebend, einander zugehörig fühlen.

Für sich selbst jedoch lehnt Bloom diese Sichtweise ab. Er bringt eine dritte Version ins Spiel: „Irland. Ich bin hier geboren.“ Sie ist eine Variante seiner ersten Definition, „Leute, die am selben Ort wohnen“, und grenzt diese nun etwas enger ein. „Ich bin hier geboren“ geht die Sache wortwörtlich an, bedeutet *Natio* doch *Geburt*. Was ihn selbst betrifft, so ist auch er *immer schon* da gewesen. Diese einfache, ja tautologische Erklärung setzt seine Gegner fürs Erste einmal schachmatt. Bloom wendet gewissermaßen die Definition eines Kollektivs, *Natio*, genealogischer Ursprung, auf sich als Individuum an, so wie dies jemand im vorigen Textausschnitt auch tat (er wohne schon lang am selben Ort, sei also auch eine Nation . . . ).

Tatsächlich wurde aber auch in Irland von nationalistischen Politikern diskutiert, ob nicht jeder, der im Land geboren wurde, automatisch als Ire zu gelten habe oder ob dies das Privileg der *echten Gälen* bzw. Kelten sein solle. Nach diesem letzteren Kriterium allerdings wären auch so eminenté Iren, Anglo-Iren wie Jonathan Swift oder William Butler Yeats, *der* Repräsentant der kulturellen irischen Renaissance, plötzlich keine mehr gewesen, und das-

selbe gilt für viele große politische Führer im irischen Unabhängigkeitskampf, allen voran Charles Stewart Parnell.

Im zweiten Teil der obigen Passage kommt Bloom dann auch auf seine ethnische Identität zu sprechen, „und dann gehöre ich auch noch einer Rasse an“. Er trennt den Begriff *Rasse* bzw. Ethnie von dem der Nation; zwei Dinge, die der klassische Nationalismus zusammengedacht hat. Dadurch tut sich das Thema mehrfacher Zugehörigkeiten auf, was dem Schwarzweißdenken seiner Pubgenossen nicht eben bekömmlich ist; hier irische Nationalität, da jüdische Ethnie. In Blooms Vision erscheint die Nation plötzlich als eine multiethnische Größe. Selbst einem der Pub-Gesellen scheint dies zu dämmern, doch sein Einwand wird gleich wieder abgeschmettert. „Aber schließlich und endlich, sagt John Wyse, wieso soll ein Jude sein Land nicht ebenso lieben können wie der nächstbeste andere auch?“ – „Ja, wieso eigentlich nicht? sagt J. J., wenn er ganz sicher ist, um welches Land es sich handelt.“<sup>27</sup> Welches Land? Das Herkunftsland des Vaters oder das der Mutter, das Geburtsland oder Palästina? Von der Möglichkeit einer mehrfachen Loyalität ist das Dublin von 1904 noch sehr weit entfernt. Joyce jedoch destabilisiert durch seinen Protagonisten sämtliche enge und eindeutige Definitionsansätze.<sup>28</sup>

Bloom fasst die Vorstellung von Ethnie oder Rasse aber für sich weniger genealogisch-biologisch auf, denn als eine Schicksalsgemeinschaft mit einer identitätsstiftenden kollektiven Erinnerung. Er identifiziert sich mit seinem Volk aufgrund der jahrhundertelangen jüdischen Geschichte von Hass, Verfolgung, Unterdrückung, im katholischen Irland so gut, so schlecht wie im arabischen Marokko.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 468.

<sup>28</sup> Die Reaktion dieses J.J. deutet auch auf den Umstand, dass selbst antisemitische irische Nationalisten die Idee des Zionismus befürworteten, da er in gewisser Weise ihren eigenen nationalistischen Kategorien entsprach, ja entsprang, und somit Juden klar aus ihrer Nation ausgrenzte.

<sup>29</sup> In Marokko wurde der Sklavenhandel mit Juden erst 1907 abgeschafft; im Januar 1904 verursachten die Hetzpredigten eines Priesters in Limerick pogromartige Ausschreitungen gegenüber Juden.

## Nationalistische Exilrhetorik

Ironischerweise berührt sich nun eine Vorstellung des Bürgers von der irischen Nation mit Blooms Ad-hoc-Diasporabegriff, wenn der Bürger davon spricht:

„Wir haben unser größeres Irland jenseits des Meers. Im schwarzen Jahr '47 sind sie von Haus und Hof vertrieben worden. ... Doch die das Land der Freiheit erreichten, gedenken des Landes der Knechtschaft. Und sie werden wiederkommen und die Rache bringen, keine Feiglinge, sondern die Söhne von Granuaile, die Kämpfer von Kathleen ni Houlihan.“ (458)

Das schwarze Jahr 47 bezieht sich auf das große Trauma der irischen Geschichte, die Hungersnot, die 1845 von Kartoffelfäulnis verursacht und durch eine fragwürdige Politik der Engländer noch verschlimmert wurde. Abertausende (25% der Bevölkerung) starben an Hunger und Epidemien, viele wurden vertrieben oder emigrierten nach Amerika. Die beiden Frauen, Granuaile und Kathleen ni Houlihan, erstere eine irische Rebellin des 16. Jh.s, die andre eine mythische Gestalt, die traditionellerweise Irland verkörpert, figurierten häufig in der irischen nationalistischen Rhetorik.

Irland ist hier auch keine geographisch begrenzte Größe mehr, und auch hier klingt eine Schicksalsgemeinschaft von Entrechteten an. Jedoch nimmt der Bürger für die verfolgten und vertriebenen Iren in Amerika genau jenes Recht auf eine freie Existenz in Anspruch, das er den ebenfalls verfolgten Juden in seinem Land verweigern will. Und mehr noch: Joyce legt hier den einäugigen Chauvinismus auf wunderbar ironische Weise bloß, indem der Bürger in seinem rhetorischen Pathos ausgerechnet die Elemente der biblischen jüdischen Exodusgeschichte verwendet: Land der Freiheit und Land der Knechtschaft. Obendrein verwendet er auch den jüdischen Exil-Topos einer zeitlich unbestimmten, oft verhinderten, letztlich aber gewissen Rückkehr ins eigene Land, in die eigentliche Heimat: „und sie werden wiederkommen“. Insofern sind des Bürgers amerikanische Iren nicht in der freiwillig gewordenen Diaspora, sondern im auferzwungenen Exil. Irland wird in dieser Rhetorik als fremd beherrschtes Land für alle Iren zum pharaonischen Land der Knechtschaft. Gleichzeitig aber greift der Bürger mit dieser Formulierung Blooms bedeutungsvollen Fehler auf, der ihm in seiner *Pessach*-Erinnerung unterlau-

fen ist, und er lädt diesen Versprecher unwissentlich weiter mit Bloomschem Sinn auf. Sein, des Bürgers xenophobes Irland ist für Juden und andere „Andere, tatsächlich ein Land der Knechtschaft. Man zeigt sich als Kolonisierte alles andere als solidarisch mit andern Unterdrückten. So zeigt Joyce wiederum auf, wie antiimperialistische und antisemitische Themen ineinander greifen.

Diese Exodus-Rhetorik und auch den letztlich nationalistischen Diaspora- oder Rückkehrer-Mythos des Bürgers konterkariert Joyce anderswo ganz beiläufig, als Bloom einmal in einem andern Kapitel an einen Dubliner denkt, der nach Amerika geflüchtet ist:

„Jack Fleming hat permanent unterschlagen, um spielen zu können, dann sich dünn gemacht, nach Amerika. Führt da ein Hotel jetzt. Die kommen nie zurück von da drüben. Fleischtöpfe Ägyptens.“<sup>30</sup>

Wer sich da nach Übersee absetzt, ist kein hehres Opfer britischer Enteignung, sondern ganz einfach ein Kleinkrimineller . . . An Rückkehr in die Heimat wird da nicht gedacht, man labt sich lieber an den Fleischtöpfen Ägyptens bzw. Amerikas. Mit der Bezeichnung Fleischtöpfe Ägyptens für Amerika kehrt Bloom das Exodus-Muster des Bürgers um, indem aus Amerika, dem Land der Freiheit, wieder ein ambivalentes Land der Fremdbestimmung wird, das gleichzeitig ein komfortabel vergoldeter Käfig ist: hier halten manche sich lieber auf als in der irischen Wildnis eines zermürbenden Befreiungskampfes. So die nüchterne Realität.<sup>31</sup>

Natürlich ist die Anwendung der biblischen Exodus- und Erlösungs-Rhetorik auf das irische Schicksal nicht auf des Bürgers persönlichem Mist gewachsen. Wie in vielen nationalen Befreiungsdiskursen wurde sie auch in Irland seit dem 18. Jh. breit verwendet. Der Bürger jedoch, in seiner einäugigen Beschränktheit, ist sich der irisch-jüdischen Parallele nicht bewusst. Er negiert vielmehr die jüdische Seite komplett und so gibt seine Diaspora-Rhetorik

---

<sup>30</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 121.

<sup>31</sup> Hier zeigt sich übrigens ein typisch Joycesches Verfahren innertextlicher, quasi räumlicher Vernetzungen. Bloom und der Bürger kreuzen im Text mehrmals die Klängen, auch wenn sie physisch, auf der Plot-Ebene, gar nicht aufeinander treffen. Eine Textstelle, ein Gedanke, der in sich sehr nichtssagend und banal, ja eigentlich de-plaziert wirkt, kommt ein paar hundert Seiten später in einem ganz andern Kontext zum Sprechen.

implizit einen ironischen Kommentar ab zu seinen antisemitischen Ausfällen. Im Allgemeinen aber haben wir es mit zwei gegensätzlichen nationalistischen Diskursen über Juden zu tun, die vom Bürger an dieser Stelle vermischt werden. Auf der einen Seite gibt es den traditionellen älteren, der die Iren mit den Juden identifiziert, also eine Allegorie der Iren als quasi-jüdisches Volk, das auf politische Erlösung und Befreiung wartet. So hatten frühe irische Historiker im 18. Jh. auch schon mal zu ,beweisen, versucht, dass die Kelten einer der 10 verlorenen Stämme Israels waren, wozu sie auch linguistische Verwandtschaften zwischen Gälisch und Hebräisch ausmachen wollten.<sup>32</sup> Auf der andern Seite haben wir den jüngeren, antisemitischen Diskurs in Joyces Irland, den er im Zyklopen-Kapitel dar- und bloßstellt, welcher die Juden mit den Engländern identifiziert.<sup>33</sup>

Obwohl die irische Gesellschaft ja sehr stark katholisch geprägt war, hatte der theologisch begründete Antisemitismus in Irland kaum Tradition, im Unterschied zu andern europäischen Ländern.<sup>34</sup> Dies änderte sich ab den 1880er Jahren mit der relativ starken Zunahme jüdischer Immigranten aus Russland, die nach der Ermordung von Zar Alexander II. vor den Pogromen geflüchtet waren. Ein mächtiger Teil der nationalistischen Propaganda begann nun die neu ankommenden Juden mit Invasoren und daher mit den Kolonisatoren zu identifizieren. Dieser Antisemitismus war somit primär politischer und ökonomischer Art, indem Juden als Parasiten bezeichnet wurden, als von den Macht-habenden privilegiert, und sie beuteten angeblich im Bund mit den Landlords die arme irische Bevölkerung aus. „Bescheißen die Bauern und die Armen von Irland“, so sagte es vorhin der Bürger.

---

<sup>32</sup> Joyce hielt nichts von diesen Theorien; ihm gefiel aber, dass sie seine Idee von der ‚Unreinheit‘ der Rassen unterstützte, wie er sie bereits in einem frühen Aufsatz („Ireland, Islands of Saints and Sages“) dargelegt hatte, und dass diese nationalistischen Theorien schön zeigen, wie Rasse letztlich eben auch ein Konstrukt ist.

<sup>33</sup> Für eine genauere, sehr interessante Darstellung dieser beiden Nationalismen siehe Gibson, *Joyce's Revenge*, Kapitel 2.

<sup>34</sup> Dies allerdings aus wenig ehrenhaften Gründen. Wie Keogh in *Jews in Twentieth-Century* zeigt, war dies v.a. deshalb, weil die Iren als unterdrücktes Volk damals ihre ganze Abweh- renergie und ihren ganzen Antagonismus auf die britischen Kolonisatoren konzentrierten. Zitiert in Gibson, *Joyce's Revenge*, S. 50.

Was sich in diesen gegensätzlichen, teils gleichzeitig verlaufenden Diskursen über Juden auch zeigt, ist die seltsame, doch historisch häufige Zweiteilung in der Wahrnehmung der Juden: einerseits gelten sie als ein uraltes, nobles und widerstandskräftiges Volk, als biblischer Prototyp unterdrückter Nationen, den man als mythische Größe wahrnimmt und in sichere Distanz in eine Metapher entrückt, statt sie als Menschen aus Fleisch und Blut zu sehen. Als solche, als Individuen, Mitbürgerinnen und Nachbarn in der eigenen Gesellschaft werden sie andererseits als unakzeptabel betrachtet. Insofern ist die Ignoranz und Blindheit des Bürgers auch symptomatisch.

Doch kehren wir noch einmal zurück zum heftigen Disput zwischen Bloom und dem Bürger. Bloom sieht sich also gezwungen, seine Jüdischkeit vor einer feindlichen Runde zu verteidigen. Doch es gelingt ihm immer mehr, sich aus seiner Defensive zu befreien:

„Und sagt er:

- Mendelssohn war Jude und Karl Marx und Mercadante und Spinoza. Und der Erlöser war Jude und sein Vater war Jude. Euer Gott.
- Er hat gar keinen Vater gehabt, sagt Martin. So, und jetzt reichs. Ab gehts.

Wem sein Gott? sagt der Bürger.

- Nun, sein Onkel war Jude, sagt er, Ihr Gott war Jude. Christus was Jude wie ich.

Bei Gott, der Bürger stürzt in den Laden zurück.

- Jesus, sagt er, ich schlag dieser Judensau<sup>35</sup> das Hirn raus, weil der Kerl den heiligen Namen gebraucht hat. Jesus, ich werd ihn kreuzigen, das werd ich, jawohl. Gib mir die Keksdose da.“<sup>36</sup>

Bloom identifiziert sich zunehmend offensiv mit seinem Judentum und es gelingt ihm ausgerechnet dadurch beinah triumphal, seine sonst eher passiv-masochistische Art zu überwinden, eine Wesensart, die ja oft genau mit seinem

---

<sup>35</sup> Hier handelt es sich für einmal um einen wirklichen Missgriff des Übersetzers. Ein Wort wie Judensau, das zurückreicht bis ins deutsche christliche Mittelalter und von den Nazis wiederbelebt wurde, sollte man nicht verwenden, da es die Judenfeindlichkeit des Bürgers in den falschen historischen Kontext stellt. Im Original heisst es denn auch „that bloody Jewman“, also etwa: dieser verdammte Jude.

<sup>36</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 475f.

Judesein in Verbindung gebracht wird. Bloom wird immer mehr zum aktiv Agierenden in eigener Sache, nun provoziert *er*, mit seiner gewagten Identifizierung mit Christus bzw. der Judaisierung von Jesus.

Schauen wir nun seine jüdische Ahnengalerie etwas näher an: Mendelssohn, der Komponist, falls der gemeint ist, ist ebenfalls ein konvertierter Jude; schon seine Eltern waren es. Sein Großvater Moses Mendelssohn, falls Bloom vielmehr ihn meint, ist eine Galionsfigur der jüdischen Emanzipation und Aufklärung, der eine Balance zwischen Tradition und westlicher Kultur versuchte, die allerdings bereits in der nächsten Generation in die Assimilation kippte. Karl Marx hatte ebenfalls konvertiert und seine Schrift „Zur Judenfrage“ trägt gar Züge eines jüdischen Selbsthasses. Der Komponist Mercadante ist gar kein Jude, und stammt auch nicht von Juden ab (Bloom verwechselt ihn wahrscheinlich mit Giacomo Meyerbeer, wie er das anderswo im Roman auch tut). Spinoza schließlich gilt als Inbegriff jüdischer Häresie, und auch Jesus wurde vom jüdischen Establishment geächtet und hat sich erst mit seiner Neuinterpretation und seiner Distanz zum klassischen Judentum weltweit einen Namen gemacht. Bloom versammelt hier also einen Verein von Heterodoxien, von Juden, die auch wiederum keine sind, die eben auf die mehrdeutige Weise Juden sind, wie er selber auch: Christus war Jude „wie ich“, dieser Zusatz ist wichtig.

Als weitere Ironie ist es just der Bürger, der Katholik, welcher Bloom, den gehassten Juden, symbolisch tatsächlich zu Christus macht, wenn er schreit: „ich werd ihn kreuzigen, das werd ich, jawohl.“ Überhaupt ist Bloom schon vorher, mit seinem knappen schlichten Plädoyer für christliche, eigentlich einfach menschliche, Nächstenliebe in dessen Nähe gertickt; „Apostel für die Heiden“, nannte ihn der Bürger schon da, allerdings natürlich voller Sarkasmus.

Joyces Text teilt diesen Sarkasmus nicht, doch auch er zeigt eine gewisse Skepsis. „Liebe, das Gegenteil von Hass“, mit diesem Bekenntnis verstrickt sich auch Bloom, zwar vom andern, vom *guten* Ende her, in das Schwarzweiß-Schema der einäugigen Nationalisten, gegen welches er, Bloom, mit seiner ganzen komplexen Figur ja angelegt ist. Sein Plädoyer ist doch etwas vage und blauäugig, wenig dazu angetan, Gewalt unter Nationen konkret und wirkungsvoll zu unterbinden. Der Text reagiert auch prompt mit einer Parodie auf Blooms Liebesbotschaft. Die parodistischen Intermezzi sind in diesem Kapi-

tel eine verbreitete Strategie, die verschiedenen Ideologien zu karikieren, und auch Bloom wird nicht davon verschont.

„Liebe liebt Liebe zu lieben. Krankenschwester liebt den neuen Apotheker. Konstabler 14 A liebt Mary Kelly. Gerty MacDowell liebt den Jungen, der das Fahrrad hat. M. B. liebt einen blonden Herrn. Li Chi Han is sehl velliebt in küssliche Cha Pu Chow. Jumbo, der Elefant, liebt Alice, die Elefantin. . . . Seine Majestät der König liebt Ihre Majestät die Königin. Mrs. Norman W. Tupper liebt Offizier Taylor. Man liebt eine bestimmte Person. Und diese Person liebt wieder die andere Person, denn jeder liebt irgendwen, aber Gott liebt alle.“<sup>37</sup>

Obschon Bloom im Roman wiederholt als Christusfigur erscheint, so transzendiert Joyce auch diese symbolische Identifikation immer wieder, denn der christliche sogenannte Universalismus ist ja in Tat und Wahrheit ebenfalls ein Partikularismus, der andere und das Andere vereinnahmt oder aber ausgrenzt – also noch immer zu eng und einseitig für Joyces Vision.

## Jedermann Bloom

Der Spott und Hohn des Bürgers, „Das ist also der neue Messias für Irland!“ und seine Frage, „Sprechen Sie vom neuen Jerusalem“ wird später in der Traumwelt des „Zirze“-Kapitels surreale Wirklichkeit: Bloom wird hier erhöht zum messianischen Herrscher, der seinen geliebten irischen Untertanen „das neue Bloomusalem“ verkündet,<sup>38</sup> seine Bloomsche Version des Himmlischen Jerusalem. Und diese Version transzendiert nun die christliche Universalität in eine noch umfassendere Menschlichkeit, sie trägt das Messianische über das Christliche und auch das Jüdische hinaus – und erst recht über die einäugige nationalistische Vision eines befreiten und ‚reinen, Irlands.

Das Ganze ist karnevalesk inszeniert, die Komik schafft skeptische Distanz, deswegen ist es aber nicht ohne jeden Ernst:

„*Bloom*: . . . Ich erstrebe die Reform der städtischen Moral und der einfachen zehn Gebote. Neue Welten für alte. Vereinigung aller, Juden, Moslems, Heiden. Drei Morgen Land und eine Kuh für alle Kinder der Natur. Motorisierte Salon-Leichenwagen.

---

<sup>37</sup> Ebd., S. 463. Siehe dazu auch Carlston, *A Useful Fiction?*

<sup>38</sup> Joyce, *Ulysses*, S. 653.



Zwangsarbeit für jedermann. ... Generalamnestie, jede Woche Karneval mit Maskenfreiheit, Prämien für alle, Esperanto als weltumspannende Bruderschaft. Kein Patriotismus mehr von Bar-Nassauern und wassersüchtigen Betrügern. Freies Geld, freie Liebe und eine freie Laienkirche in einem freien Laienstaat. ... Gemischte Rassen und gemischte Ehen.

*Lenehan:* Wie steht's mit gemischtem Baden?

...

*Pater Farley:* Er ist ein Anhänger der Episkopalkirche, ein Agnostiker, ein Irgendwassiker, der danach trachtet, unseren heiligen Glauben umzustürzen.“<sup>39</sup>

Bloom präsentiert hier seine multiethnische und multireligiöse, sozialistische und internationalistische Vision einer friedlichen Gesellschaft. Hier wird sein früheres Plädoyer für Nächstenliebe konkreter, selbst hinter scheinbaren Nonsens-Vorschlägen stecken teils konkrete Ideen, die ihn den Bloomsday über beschäftigt haben.

Der Einwand von christlicher Seite lässt nicht auf sich warten. Bloom wird verschiedener Subversionen bezichtigt, der Gipfel des Vorwurfs lautet auf *Irgendwassiker* – im Original heißt's schöner: *an anythingarian* –, also einer, der sich durch keinerlei Ismen und Ideologien vereinnahmen lässt. Bloom wird hier zum Jedermann, und so wird er später im Roman auch genannt. „Jedermann oder Niemand“: dies beschreibt nun die wirklich universelle Zugehörigkeit, eine – utopische – Identität, die niemanden ausschließt, nämlich eine jenseits aller gängigen Identitäten, die dadurch kritisch hinterfragt werden. So führt der Text denn auch die Anderen oder „Fremden“ auf, die dem Jedermann Bloom ihren Tribut zollen; sie sind die „Freunde des Jedermann“<sup>40</sup> – und er

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 657f.

<sup>40</sup> „Welche universellen binomischen Denominationen würde er als Entität und Nonentität führen?“

Angenommen von jedem oder keinem bekannt. Jedermann oder Niemand.

*Welche Tribute empfangen?*

Ehre und Gaben von Fremden, den Freunden des Jedermann.“ (Joyce, *Ulysses*, S. 925)

„Niemand“ ist natürlich auch eine Anspielung auf *Outis*, d.h. Odysseus, der sich gegenüber dem Zyklopen (dem Vorbild des nationalistisch xenophoben Bürgers) listig als Niemand ausgibt.

der ihrige. Allein ein Jedermann gerät letztlich nicht in feindliche Opposition zum Fremden, steht außerhalb der Dualismen von *Wir* und *Die anderen*.

Die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit von Blooms Judentum, überhaupt von Blooms Identität, ist bei Joyce also künstlerisches (und wohl auch humanistisches) Programm. Er hat seinen Protagonisten aus einer ganzen Reihe von Quellen geschaffen, hat das Semitische mit dem Keltischen, das Hebräische mit dem Griechischen und das Jüdische mit dem Christlichen kombiniert. Gleichzeitig machte er seinen Juden aber auch zum Jedermann, zu einem, der sich weder national, noch ethnisch, noch religiös definiert, obwohl bzw. weil er in dieser Hinsicht überdeterminiert ist. So gelingt es Joyce immer wieder, unsere reduktionistischen Schwarzweißbilder aufs schönste und farbigste zu unterlaufen.

### Literaturverzeichnis

- Adams, Robert Martin: *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*. New York 1962.
- Bluefarb, Sam: *Leopold Bloom's Jewishness*. In: *Modern British Literature*, (2.1., Spring 1977), S. 81–84.
- Carlston, Erin: „A Useful Fiction? Joyce, Proust and the Idea of a Nation“. In: *Proceedings of the 19th International James Joyce Symposium, Dublin 2004* (CD-Rom, keine Paginierung).
- Cheng, Vincent: *Joyce, Race and Empire*. Cambridge 1995.
- Ellmann, Richard: *James Joyce*. New and revised edition. Oxford 1982.
- Epstein, Edmund: *Joyce and Judaism*. In: Bernard Benstock (Hg.), *The Seventh of Joyce*. Bloomington/Sussex 1982, S. 221–224.
- Gibson, Andrew: *Joyce's Revenge. History, Politics and Aesthetics in Ulysses*. Oxford/New York 2002.
- Gillespie, Michael P.: *James Joyce's Trieste Library. A Catalogue of Materials at the Harry Ransom Humanities Research Center at the University of Texas at Austin*. Austin 1986.
- Goldberg, Gerald Y.: 'Ireland the Only Country...': *Joyce and the Jewish Dimension*. In: *The Crane Bag*, (4.1., 1982), S. 5–12.

- Joyce, James: *Ulysses*. (1922). Übersetzt von Hans Wollschläger (1975). Frankfurt 1981.
- Joyce, James: *Briefe II. 1917–1930*. Hg. von Richard Ellmann und übersetzt von Kurt Heinrich Hansen. Frankfurt 1970.
- Keogh, Dermot: *Jews in Twentieth-Century Ireland. Refugees, Anti-Semitism and the Holocaust* (1998).
- Linett, Maren: *Judaism, Feminism, Modernism*. Cambridge 2007.
- Mercanton, Jacques: *Die Stunden des James Joyce*. Aus dem Französischen von Markus Hediger. Basel 1993.
- Pinsky, Robert: *James Joyce's Ulysses as a Jewish Epic*. In: *Pakn-Treger* 25 (1997), S. 31–33.
- Reizbaum, Marilyn: *Joyce's Judaic Other*. Stanford 1999.
- Reizbaum, Marilyn: *The Jewish Connection, Cont'd*. In: Bernard Benstock (Hg.), *The Seventh of Joyce*. Bloomington/Sussex 1982, S. 229–237.
- Steinberg, Erwin: *James Joyce and the Critics Notwithstanding, Leopold Bloom Is Not Jewish*. In: *Journal of Modern Literature*, vol. 9, no. 1 (1981), S. 27–49. (Der Titel dieses Aufsatzes ist der gleichnamigen Kurzgeschichtensammlung von David Marcus entliehen.)
- Valman, Nadja: *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*. Cambridge 2007.



ARMIN EIDHERR · Salzburg

## Jossel Bergner – Werk, Leben und ostjüdischer Kontext

### 1. Die Jossel-Bergner-Tagung in Schloss Leopoldskron

Am Mittwoch, dem 1. und Donnerstag, dem 2. Oktober 2008 fand auf Schloss Leopoldskron zum ersten Mal der „Max Reinhardt’s Kunstsalon“ statt, der dem in Israel lebenden Maler Jossel (oder: Yosl) Bergner gewidmet war. An diesen beiden Tagen gab es eine Reihe von Vorträgen zu verschiedenen Aspekten seines Werkes und begleitend – erstmals in Österreich! – eine Ausstellung mit Bildern (Originalen, Kunst-Drucken und Plakaten) und Büchern über den Künstler oder solchen, die von ihm illustriert wurden. Daneben war eine Hörstation eingerichtet, wo man Aussagen von Jossel Bergner im Originalton hören konnte<sup>1</sup>. Dies alles erfolgte, wie es im Programmheft hieß, „weniger im Sinne einer klassischen Tagung oder Ausstellung, sondern gemäß Max Reinhardts Gewohnheit in privater Atmosphäre.“

Die Veranstalter – das Salzburger Zentrum für Jüdische Kulturgeschichte in Zusammenarbeit mit dem Salzburg Global Seminar, Schloss Leopoldskron (vor allem vertreten durch Frau Dkff. Olga Bermoser), und dem Fachbereich Germanistik an der Universität Salzburg – waren von dem großen Publikumsinteresse überrascht: Weit über 100 Leute besuchten – mitten unter der Woche

<sup>1</sup> Der fast halbstündige Text der Hörstation stammte von einem Interview mit Jossel Bergner auf Jiddisch, das Armin Eidherr und Gerhard Langer im Oktober 2007 in Tel Aviv mit ihm führten. Darin ging es unter anderem um Themen wie seine Beziehung zur jiddischen Sprache („Jiddisch ist eine Sprache, die nicht an das glaubt, was sie sagt. Ein Jude spricht und spricht und am Ende sagt er: ‚Und vielleicht auch nicht.‘ Der Zweifel ist die Kraft dieser Sprache.“), über die Großeltern aus dem galizischen Städtchen Radymno, über seine Warschauer Jahre („Mich interessierte die *Straße*.“), über den dortigen jiddischen Schriftstellerverein, bei dem sein Vater als Sekretär arbeitete, und einige jiddische Dichter wie Itzik Manger oder I.B. Singer („Isaac Bashevis Singer hat mich alle schmutzigen Wörter im Jiddischen gelehrt.“), über die jiddische Schule, über jiddische Literatur und ins Jiddische übersetzte Weltliteratur (Kafka, Dostojewski, Cocteau, ...), über das jiddische Theater, über seinen Namen „Wladimir Jossip“ und über das Malen („Ich bin ein Reibeisenmaler. Ein Reibeisen ist doch wie ein Jude.“)

– Vorträge und Ausstellung. Das erklärt sich nicht einfach mit der Neugierde auf irgendeinen, bislang den meisten unbekanntem Künstler, sondern auf einen Maler, dessen Werk einerseits in höchstem Grade originell und andererseits tief in verschiedenen Kultur-Traditionen wurzelt: in der jüdischen, der jiddischen, der europäischen ...

Der „Kunstsalon“ begann am 1. Oktober mit einer Schlossführung durch Olga Bermoser, ehe er offiziell eröffnet wurde. Das erste, von Bildprojektionen und Interview-Ausschnitten begleitete Referat hielt Katharina Müller zum Thema „Yosl Bergner: Leben – Werk – Diasporaerfahrung“, in dem sie einen breiten lebens- und werkgeschichtlichen Überblick gab und gleich eingangs sagte: „Yosl Bergners Oeuvre ist von solch immenser Vielfalt und von so großer künstlerischer Qualität, dass der folgende Vortrag nur eine Einführung darstellen kann. Dem Zentrum für Jüdische Kulturgeschichte danke ich sehr herzlich für diese für mich sehr ehrenvolle Einladung. Sie geht wohl darauf zurück, dass ich mich in meiner Diplomarbeit an der Akademie der Bildenden Künste in Wien mit Yosl Bergners Diasporaerfahrung in dessen künstlerischem Werk auseinandergesetzt habe. Es handelt sich dabei – erstaunlicherweise – um die erste Arbeit, die über Yosl Bergner auf Deutsch verfasst wurde. Erstaunlicherweise nicht zuletzt deswegen, weil Yosl 1920 in Wien geboren wurde. Ein bis heute in seinem Geburtsland vergessener Sohn? Man könnte dies ernsthaft meinen, gab es doch bis heute keine einzige Ausstellung in Österreich für diesen international renommierten Künstler.“ – Der Tag klang mit Getränken und einem „Dia-Salon“ (Bild-Präsentation mit Diskussion) aus.

Den ersten Vortrag am 2. Oktober hielten gemeinsam Armin Eidherr und Karl Müller zum Thema „Jossel Bergner und Franz Kafka“: eine Annäherung an Bilder zu „Der Prozess“, „Vor dem Gesetz“, „Das Schloss“, „Die Verwandlung“ und „Der Geier“ mit Erläuterungen grundlegender Kontexte. Ein zweiter Vortragsblock war „Jossel Bergner und dem jüdischen Hintergrund seiner Malerei“ gewidmet: Gerhard Langer sprach über „Jossel Bergner und die jüdische Tradition“ und Armin Eidherr über „Jossel Bergner und die ostjüdische/jiddische Tradition“. Diese beiden Beiträge finden sich in dieser Nummer von CHILUFIM in Auszügen abgedruckt. – Den „Kunstsalon“ beschloss ein Zusammensein beim reichhaltigen ostjüdischen Büffet, das von Dorothea Eidherr zubereitet worden war und bei dem es an die zwanzig Speisen gab,

wie zum Beispiel „Kaviar jüdisch“ (eine Art Leberaufstrich), Charosset (eine Pessach-Speise: ein Mus, das den Lehm symbolisiert, der zu Ziegeln in Ägyptens Fron verarbeitet wurde), Fisch nach orientalischer Art, „Falschen Fisch“ (das sind frittierte Hühnerbällchen), Gefilten Fisch (klassische Vorspeise zu Pessach und Schabbath u.a.) oder Piroschki (Hackfleischfüllung in Blätterteig).

## 2. Die Biographie des jiddischen Malers Jossel Bergner

Am 13. 10. 1920 wird er als Wladimir Jossif Bergner in Wien als zweites Kind der Sängerin Fania Bergner und des jiddischen Dichters Melech Rawitsch (1893–1976) geboren.<sup>2</sup> Er ist der Enkel von Hinde Bergner, der Verfasserin der postum erschienenen Autobiographie „In den langen Winternächten“. Bei seinen Großeltern in der kleinen südpolnischen Stadt Radymno verbringt er in seinen Kinderjahren die Sommer und lernt dort eine ländliche, traditionelle Welt kennen, in der das Leben anders verläuft als in der Großstadt Warschau, wohin er schon 1921 kommt, als sein Vater mit der Familie dorthin zieht, um in diesem damaligen Zentrum der jiddischen Literatur zu leben.

Jossel wächst also vor allem in Warschau auf. Dort besucht er die bundistische jiddische *Folkszule* und die polnisch-jüdische Technische Schule der Jüdischen Gemeinde und beginnt Malerei zu studieren. Sein Leben wird tiefgreifend von der dort blühenden modernen jiddischen Kultur und Literatur geprägt, wo sein Vater der Sekretär des Jiddischen Schriftstellervereins war und zur expressionistischen Dichtergruppe „di chaljasstre“, was soviel wie „die Bande“ bedeutet, gehörte.

1937, siebzehn Jahre alt, emigriert er auf Wunsch seines Vaters nach Australien, wo er sich als Hilfsarbeiter durchschlägt und an der Kunstschule der National Gallery of Victoria in Melbourne sein Studium der Malerei fortsetzt. Seine Bilder (u.a. von Aborigines) inspirieren in den 1940er Jahren zahlreiche australische Maler und trugen zur Herausbildung einer spezifisch australischen Moderne bei.

---

<sup>2</sup> Zur Geburt und den ersten Lebensjahren von Jossel Bergner siehe die Kapitel „Jossel – mein Sohn“ und „Ein halbes Jahr unter dem Zeichen des ‚Ausgelöschtseins‘“ in: Rawitsch, *Geschichtenbuch*, S. 158-165 und S. 185-196.



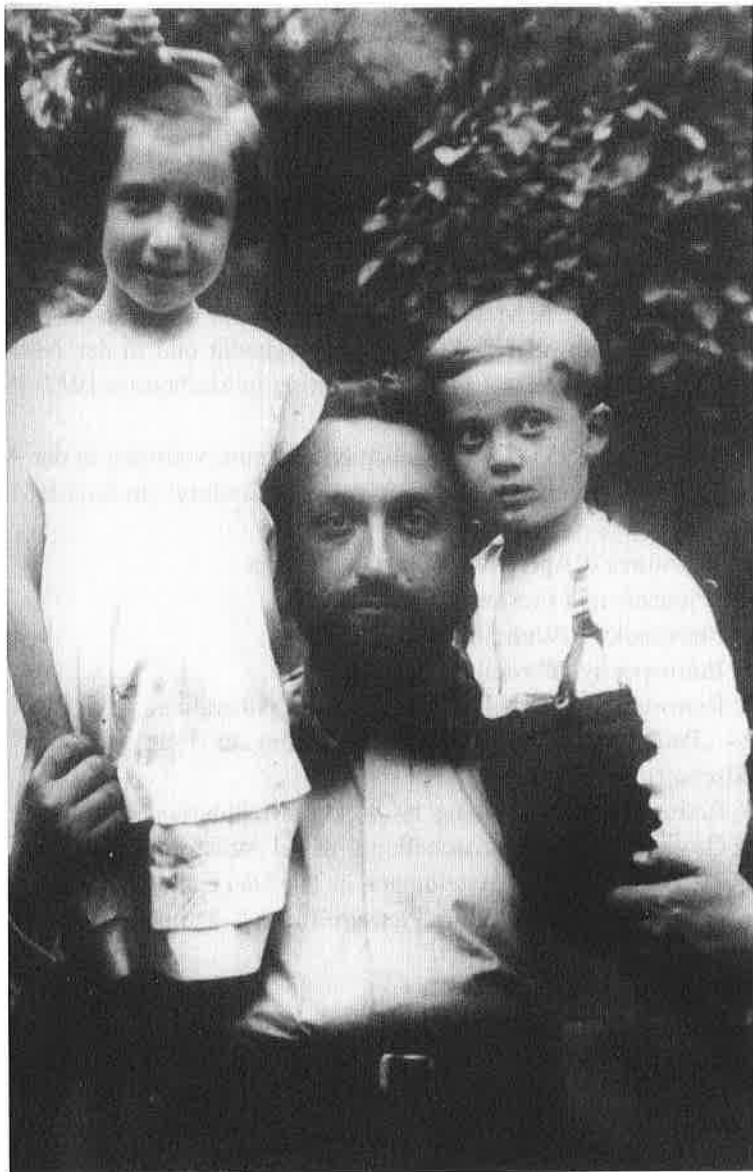
השוק הישן בִּרְדִּים, עיירת הולדתו של מלך ראָוויטש

Bild 1: Radymno um 1900

Von 1941–1946 dient er in der australischen Armee und setzt dann seine Studien fort. Er gehört – zusammen mit Noel Counihan und Victor O'Connor – zur Gruppe der „Social Realists“. 1948 verlässt er Australien, hält sich zuerst in Paris, Montreal und New York auf und geht 1950 nach Israel. Dort wohnt er zuerst in Safed, bis er 1957 nach Tel Aviv übersiedelte, wo er bis heute mit seiner Frau, der Malerin Audrey Bergner (geb. Keller), lebt. Hier beginnt auch seine Bühnenbildnerische Arbeit für jiddische und hebräische Theater. Weiters illustriert er zahlreiche Bücher der Weltliteratur, vor allem auch der jiddischen (z.B. J. L. Perez, Scholem Alejchem) und hebräischen (z.B. S. J. Agnon). Unter den Auszeichnungen, die er erhält, sind u.a. der Dizengoff-Preis für Malerei, der Israel-Preis für Malerei und der Beit Shalom Aleichem Scheiber Preis für Literatur und Kunst.

Abschließend eine kleine Auswahl von Jossel Bergners zahlreichen Ausstellungen:





*Bild 2: Melech Rawitsch mit seinen Kindern Ruth und Yosl, Polen ca. 1926*

- 1939: Universität Melbourne zusammen mit Arthur Boyd und Noel Counihan.
- 1946: Melbourne – „Three Realist Artists“ (mit Noel Counihan und Victor O'Connor).
- 1953: Haifa (mit Elazar Halivni und Audrey Bergner).
- 1956: Israel-Pavilion der 28. Biennale in Venedig.
- 1957: Israel-Pavilion der 4. Biennale in Sao Paulo, Brasilien.
- 1958: „Modern Israeli Painting“, London; 29. Biennale in Venedig; „Modern Australian Art“ in Melbourne.
- 1962: Israel-Pavilion der 31. Biennale in Venedig und in der Ausstellung „Rebels and Precursors – Aspects of Painting in Melbourne 1937–1948“ in Melbourne und Sydney.
- 1975: „Paintings: 1955–75“ im Tel Aviv Museum; vertreten in der Ausstellung „Jewish Experience in the Art of the 20th Century“ im Jewish Museum, New York.
- 1976: „Peintures d'Après Franz Kafka“ in Paris.
- 1980: „Pioneers and Flowers“ in New York.
- 1983: Retrospektiv-Ausstellung in Tel Aviv.
- 1985: Retrospektiv-Ausstellung in Melbourne.
- 1990: Retrospektiv-Ausstellung in Adelaide, Australien.
- 1992: „Paintings to Kafka“ im Karolinum in Prag (für die Kafka-Gesellschaft).
- 1993: Retrospektiv-Ausstellung 1939–90 in Melbourne.
- 2000: Große Retrospektiv-Ausstellung im Tel Aviv Museum of Art.
- 2001–08: Verschiedene Ausstellungen in The Dan Gallery in Tel Aviv: „The Zionists“, „The Journey“, „Jaffa Pleasure Boats“, „Paintings of Childhood“, „Toys Collection“, „The Train“.

### **3. Die ostjüdische/jiddische Tradition in Jossel Bergners Bild zu Jizchok Lejb Perez' Geschichte „ss'i'gyt“**

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, dass man sich die jiddische Kultur nicht als etwas Einförmiges, wie es in der „Klezmer“-Musik oder in chassidischen Geschichten in Erscheinung tritt, vorstellen darf, son-

dem vielfältig in jederlei Hinsicht: religiös, politisch, ideologisch, kulturell, soziologisch ... Das Bild von Jossel Bergner, das ich hier vorstellen möchte, scheint beim ersten Anblick eine mehr oder weniger oberflächliche „jiddische Idylle“ darzustellen. Es gibt zwei Fassungen davon: ein Gemälde aus dem Jahre 1946 und eine Zeichnung von 1949. Hier zuerst das Werk von 1946:



*Bild 3: Jossel Bergner: „s'i'gyt“ / „All's Well“, 1946. Ölgemälde, 33x20 cm.*

Das Gemälde scheint tatsächlich ein bloßes Genrebild zu sein. Ein älterer Mann mit einem Jungen unter einem Baum vor dem Hintergrund einer kleinen Stadt. Man könnte es sich als „Shtetl-Idylle“ betitelt und auch gut als Cover einer „Klezmer“-CD vorstellen. In der Jossel-Bergner-Monographie von Katharina Müller gibt es folgende Beschreibung davon:

„In Bergners Grafikmappe aus den 50er Jahren findet sich der Mottosatz, der dieser jiddischen Geschichte von Peretz [mit dem Titel *All's Well*] und zugleich Yosl Bergners Grafik zu Grunde liegt: ‘[Your Rabbi’s Torah will be beaten out of your head, you will forget your father and mother – but remember your name –] you are called Yiddele, remain a Jew.’

Diese berührende Geschichte von Peretz weiß um die letztlich Unausrottbarkeit der jüdischen Wurzeln des Subjekts. Yosl Bergner illustrierte diese Geschichte nicht nur für die Grafikmappe, sondern greift sie auch im Ölbild mit dem Titel *All's Well (after a Story by I.L. Peretz)* aus dem Jahr 1946 auf.

Die Farbpalette ist, wie man nun sieht, im Vergleich zu den anderen beiden Serien, die in Australien entstanden sind, heller und bunter geworden. Das Bild wirkt verträumt und froh. Der Baum hat grüne Blätter, die Sonne scheint. Die erwachsene Figur, bekleidet mit einem langen Mantel und dem ewig gleichen roten Halstuch, hält die Augen geschlossen. Der kleine Junge ergreift seine Hand und wirkt vergnügt. Ob er verstanden hat, was ihm der Erwachsene erzählt hat? Für den kleinen Jungen – es könnte Yosl sein, als er noch in Warschau lebte – ist die Welt noch in Ordnung. Nur Erwachsene wie I.L. Peretz und Yosl Bergners Vater ahnten, was kommen würde.“<sup>3</sup>

Es mutet nun gewiss sehr befremdlich an, dass Bergner, wie er mir erzählt hat, gerade im Zusammenhang mit diesem, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in Australien entstandenen Bild anfänglich von verschiedenen Seiten stark angegriffen wurde, was für ihn mit ausschlaggebend war, Australien zu verlassen. Katharina Müller kommentiert das zusammenfassend so:

„Bergners ‚neue, Ikonographie und Themenwahl gefielen vielen seiner linken Künstlerkollegen und Bekannten aus der CPA [Communist Party of Australia] gar nicht, was sie ihn auch spüren ließen. Er musste sich sogar Fragen gefallen lassen, ob er denn kein Sozialist mehr sei, weil er sich nicht mehr mit *sozial-realistischen* Themen auseinandersetzte. ... Doch damit noch nicht genug: ‚Ironically, while his Jewish genre and

---

<sup>3</sup> Müller, *Diaspora-Erfahrung*, S. 76.

folk scenes brought him accusations of ‚Zionist Nationalism‘ from the Left, he was simultaneously attacked in the Melbourne *Jewish Herald* for painting anti-Semitic pictures of Jews with ‚long noses‘.‘ [Klepner, *Yosl Bergner*, S. 121.] ... Seine Bilder unter dem Vorzeichen irgendeiner Ideologie zu lesen bedeutet eine massive Verkennerung seines Werkes und seiner Intentionen. Die Verbitterung und Enttäuschung über derartige Reaktionen und Verunglimpfungen waren so groß, dass sich Yosel Bergner 1948 entschloss, Australien den Rücken zu kehren und nach Paris zu übersiedeln.“<sup>4</sup>.

Sowohl die heute wahrscheinliche idyllisierende Rezeption, als auch die damalige aggressive Ablehnung entspringen einer tiefen Unkenntnis der Bedeutung des Bildes im Kontext der jiddischen Kultur. Und es war natürlich kein Zufall, dass Bergner *gerade* 1946 auf die Erzählung „s‘i‘gut“<sup>5</sup> („Alles ist gut“) von Perez zurückgriff.

In dieser, in drei Abschnitte unterteilten Erzählung berichtet ein Junge namens Jidele, wie es ihm selbst unter den schwierigsten Voraussetzungen gelungen ist, seine jüdische Identität zu bewahren:

### *I. Der Text beginnt mit der Anrede des Lesers durch den sein Leben erzählenden Jidele:*

„*ir fregt, in woss far a s‘chuß ich bin a jid geblibn?*“, beginnt er seinen Bericht und antwortet: „*nor in majn s‘chuß, nischt in s‘chuß fun majne oveß. ... as ich bin a jid geblibn – hob ich ess dem schpoler sejdn zu fardanken.*“ (Deutsch: „Ihr fragt, wem ich es zu verdanken habe, dass ich ein Jude geblieben bin? Bloß *mir* selbst, nicht um meiner Vorfahren willen. ... Dass ich Jude geblieben bin – das habe ich dem Schpolaer Großvater zu verdanken.“)<sup>6</sup>

Als er sechs Jahre alt ist und noch bei seinen Eltern lebt, lernt er den damals noch jungen „Schpolaer Großvater“<sup>7</sup> kennen, welcher „*is noch demolt kejn schpoler sejde nischt gewen*“ (der „damals noch kein Schpolaer Großva-

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 77f.

<sup>5</sup> Perets, *s‘i‘gut*, S. 86-91.

<sup>6</sup> Ebd., S. 86.

<sup>7</sup> Gemeint ist der chassidische Zaddik Reb Arjeh Lejb (1725-1812), ein Schüler des Baal Schem Tov, welcher „der schpoler sejde“ („Großvater von Schpola“) genannt wurde – nach der zentralukrainischen, südwestlich von Čerkasy gelegenen Stadt Schpola (jiddisch: םי״ן [schpole]), in der er sich als Rabbi niederließ.

ter war“), sondern als Bettler durchs Land gezogen ist („*gelitn hot er demolt goleß*“<sup>8</sup>), sich in der jüdischen Gemeinde von Wilna als Schächter versucht hat und als solcher verleumdet und von dort vertrieben worden ist. Jideles Melamed, „ein Pedant, ein wahrer Bösewicht“ („*a kapdn, mamesch a hoireg nefoscheß*“<sup>9</sup>), scheint bei dieser Aktion eine unrühmliche Rolle gespielt zu haben.<sup>10</sup> Als der „Schpolaer Großvater“ jedenfalls die Wilnaer Gegend über-eilt verlässt, läuft ihm Jidele nach. Er trifft ihn in einem Wald betend an. Der Baum, unter welchem er steht, grünt und blüht und strahlt wie die Sonne, während ringsumher alles winterlich kahl ist. Um die Krone des Baumes fliegen Vögel, die das Gebet mitsingen bzw. die Wörter des Gebetes verkörpern.

Der Schpolaer beendet das Gebet, der Baum wird kahl und die Vögel verschwinden. Bei der nun folgenden Verabschiedung voneinander sagt er zu Jidele:

*„her noch epess, jidele. du wesst gejn ... in a wajtn, sejer a wajtn weg un a langen weg. ... dajjn rebnss thoireh wet men dir arojssschlogn fun kop, wesst tate-mame fargessn, – se ober, blajb baj dajjn nomen! du hejsst ‚jidele, ‚ blajb a jid!“* (Deutsch: „Noch etwas höre, Jidele. Du wirst ... einen weiten, sehr weiten und langen Weg gehen. ... Deines Rabbis Lehre wird man dir aus dem Kopf prügeln, du wirst deine Eltern vergessen, – aber schau, bleibe deinem Namen treu! Du heißt Jidele, also bleibe ein Jude!“)<sup>11</sup>

Zwei Wochen nach diesem Ereignis wird Jidele von russischen Schergen gefangen genommen und zum Militärdienst gepresst – als „*kantonist*“.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Ebd. Der idiomatische Ausdruck für „er zog damals bettelnd umher“ bedeutet wörtlich: „Er litt damals Exil.“

<sup>9</sup> Ebd., S. 87.

<sup>10</sup> Impliziert ist hier auch die Kritik am „Chejder“, der jüdischen Elementarschule, die bei Perez an vielen Stellen seines Werkes zu finden ist – zum Beispiel in den beiden Kurzepen „monisch“ (in: Perets, *ale verk*, Bd. 10, S. 199-226) und „reb joss!“ (in: Perets, *ale verk*, Bd. 14, S. 51-77).

<sup>11</sup> Jossel Bergners Bild bezieht sich auf genau diese Stelle (Perets, *s’i’gut*, S. 88). Vergl.: Bergner, *59 Illustrations* (Illustration zu „All’s Well ...“, S. 8: „Your Rabbi’s Torah will be beaten out of your head, you will forget your father and mother – but remember your name – you are called Yiddele, remain a Jew.“

<sup>12</sup> Perets, *s’i’gut*, S. 88. „Kantonist“ nannte man im zaristischen Russland zum Militärdienst gepresste jüdische Kinder: „Immer wieder muss man da die besonders schlechte Lage der

## II. Jidele ist jahrelang beim Militär.

„in tif russland hob ich gedint, zwischn schnejen un moiredike fressst, kejn jid far di ojgn nischt gesen ... fun schabeß un jom-tev nischt gewusst, fun kejn tõeß nischt, ich hob alz fargessn ...“ (Deutsch: „Im tiefen Russland diente ich, bei Schnee und schrecklichem Frost; keines Juden wurde ich ansichtig ... Ich wusste nichts von Sabbat, nichts von Fest- und Fasttagen; ich hatte alles vergessen ...“) <sup>13</sup>

Tatsächlich tritt ein, was der Schpolaer „prophezeit“ hat, der Jidele in den schwersten Leiden immer wieder erscheint und sagt: „*blajb baj dajn nomen, saj a jid!*“

## III.

Schon beinahe völlig entfremdet von allen Erinnerungen an seine „Jiddischkeit“, geht er einmal durch einen schrecklichen Schneesturm. Unweit von ihm tauchen Leute auf „*un emiz sogt af jidisch: hajnt is di erschte nacht ssejder!*“ („Und jemand sagt auf Jiddisch: ‚Heute ist die erste Pessach-Nacht!‘“) Die *jiddischen* Wörter bringen ihm seine Herkunft wieder zu Bewusstsein und er versucht sich an den einmal auswendig gekonnten Text der Pessach-Haggadah zu erinnern. Doch die Wörter scheinen lange wie tief unter dem Schnee verborgen, bis ihm der Anfang der Antwort auf die zentralen „Vier Fragen“ der Hag-

---

Juden im Osten bedenken, die unter Zar Nikolaus I. (1825-1855) eintrat. Er führte strenge Ausnahmegesetze für die Juden ein und setzte eine 25jährige Militärpflicht für sie fest. Viele versuchten, durch Selbstverstümmelung davon freizukommen. Deshalb war es eine Katastrophe für junge Männer, eingezogen zu werden. Liebe, Heirat, Familie – alles mussten sie aufgeben. Etwas besser wurde es unter dem Nachfolger, Zar Alexander II., der die härtesten Bestimmungen wieder aufhob. Der Dienst in der russischen Armee war aber immer noch für Juden schlimm genug. Sie dienten zusammen mit ungebildeten, antisemitisch eingestellten Bauern, sie mussten ihre religiösen Gebote missachten [...]“ Frankl, *Jiddische Lieder*, S. 106.

Es ist möglich, dass Jossel Bergner in der Erzählung „s’i’gut“ von Perez auch gewisse Parallelen zum eigenen Schicksal wahrnahm: Beispielsweise seines Vaters, Melech Rawitschs, „Exkommunizierung“ durch dessen Vater (Rawitsch, *Geschichtenbuch*, S. 185-196) oder Jossels Weggang (ins Exil) 1937 von Warschau, dem Zentrum der modernen jiddischen Kultur und der Heimatstadt.

<sup>13</sup> Perets, *s’i’gut*, S. 88.

gadach einfällt: „*avodim hoínu*“ („Sklaven waren wir“<sup>14</sup>). Immer mehr fällt ihm ein und eine immense Freude erfüllt ihn. „*un si hot sich fun mir arojssgezojgn, di hagode, ... wi a goldene schnur, wi a schnur fun perl*“ (Deutsch: „Und sie strömte aus mir heraus, die Haggadah, ... , wie eine goldenen Schnur, wie eine Perlenkette“), was ein Hinweis auf „*di goldene kejt*“<sup>15</sup>, die goldene Kette, ist, welche – als Symbol der jüdischen Traditionen – die Verbindung der Gegenwart mit der Vergangenheit darstellt. Der Wind legt sich

„*un über der schtiler, wajter wajsskejt bawajst sich pluzlung noch epess wajsserss, noch epess helerss, schtralndikerss ... un ess gejt ... in kitl un taliß geklejdt ... , ibern taliß ... a ziterdike, wajsse, silberne bord, hecher – zwej schtralndike ojgn ... un as ess glajcht sich ojss mit mir, sogt ess:*

*ss'i'gut!*“ (Deutsch: „Und über dem stillen, endlosen Weiß erscheint plötzlich etwas noch Weißeres, etwas noch Helleres, Strahlenderes ... und es geht ... in weißlinnes Festtagsgewand und Gebetsmantel gehüllt ... , über dem Gebetsmantel ... ein bebender, weißer, silberner Bart und darüber – zwei strahlende Augen ... und als es auf gleicher Höhe mit mir ist, sagt es: „s ist gut!“)<sup>16</sup>

Kurz darauf endet für Jidele der Militärdienst und er begibt sich auf den Nachhauseweg. Dabei macht er einen Umweg über Schpola, wo er den „Alten“ besucht: „*ich hob ihm derkent, er hot michderkent ...*“ (Deutsch: „Und ich erkannte *ihn* und er erkannte *mich* ... “)<sup>17</sup>

Drei Jahre nach dem Ölgemälde stellte Jossel Bergner die Szene nochmals in einer Zeichnung dar: Nur mehr die beiden Personen und der Baum sind geblieben; der Hintergrund ist komplett schwarz:

Auch das Schwarz in Jossel Bergners Bild ist, ohne dass das hier ausgeführt werden soll, im Kontext der jiddischen Kultur zu verstehen. Wie die Erzählung (und durch die Referenz auf *ihren* Hintergrund) ist es nur versteh-

<sup>14</sup> Perets, *s'i'gut*, S. 90. Der komplette Satz in der Haggadah lautet auf Deutsch so: „Sklaven waren wir des Pharaos in Ägypten und der Herr, unser Gott, zog uns von dort heraus mit starker Hand und mit ausgestrecktem Arm.“ (Nach: Hagada Shel Pesach. Herzlia o.J., S. 13: „*avodim hajinu lefar'oh bemizraim [...]*“)

<sup>15</sup> So der Titel eines der beiden großen Theaterstücke Perez' und eines der bedeutendsten der jiddischen Literatur: *di goldene keyt*. In: Perets, *Ale verk*. Wilna o.J. Band 3, S. 95-188.

<sup>16</sup> Perets, *s'i'gut*, S. 90.

<sup>17</sup> Ebd., S. 91.





*Bild 4: Jossel Bergner: „s'i'gyt“/„All's Well“, 1949. Zeichnung, 18x13 cm.*

und erklärbar, wenn man darin alle Grundelemente der jiddischen Kultur wahrnimmt: Erstens das der allgemeinen jüdisch-religiösen Tradition durch die Parallelisierung mit der ägyptischen Fron und der Geschichte vom Auszug aus Ägypten, was in der Pessach-Haggadah sozusagen als jüdisch-archetypische Situation erscheint. Zweitens finden sich deutliche Hinweise auf spezifisch ostjüdische historisch-traditionelle Inhalte wie den Chassidismus, das jüdische Bildungssystem oder die Tragik der Militärpflicht für Juden im zaristischen Russland. Und drittens ist das Bild als Replik auf die allgemeine aktuelle historische Dimension unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zu verstehen. Dazu kommen noch die in der Geschichte von Perez expliziten und im Bild von Jossel Bergner impliziten Thematisierungen einerseits des Jiddischen als Auslöser des Erinnerns an wesentliche, Identität konstituierende Faktoren und andererseits des Ausgeliefert- und Fremdbestimmtseins, aber auch des letztlichen Sich-Behauptens der beiden Hauptgestalten in ihrer diasporischen Existenz, die sich auf verschiedenen Ebenen zumeist negativ äußert und letztlich dennoch immer wieder eine Wendung ins Positive erfährt.

### *Literaturverzeichnis*

- Bergner, Hinde: *In den langen Winternächten*. Familienerinnerungen aus einem Städtel in Galizien (1870–1900). Aus dem Jiddischen übersetzt und herausgegeben von Armin Eidherr. Geleitwort: Isaac Bashevis Singer. Salzburg 1995.
- Bergner, Yosl: *What I Meant to Say*. Stories and travels as told to Ruth Bondy. Tel Aviv 1997.
- Bergner, Yossel: *59 Illustrations to All the Folk Tales of Itzhok Leibush Peretz*. Montreal 1950.
- Frankl, Hai & Topsy: *Jiddische Lieder*. Frankfurt am Main 1981.  
*Hagada Shel Pesach*. Herzlia o.J.
- Klepner, Frank: *Yosl Bergner. Art as a meeting of cultures*. Melbourne 2004.
- Müller, Katharina: *Diaspora-Erfahrung im künstlerischen Werk Yosl Bergners*. (Ungedruckte Magisterarbeit an der Akademie der Bildenden Künste Wien.) Wien 2007.
- Perets, Yitskhok Leyb: Ale verk. 18 Bände. Wilna o.J. [1925–1929].

Perets, Yitskhok Leyb: *s'igut*. In: Ders.: *Ale verk*. Wilna o.J. S. 86–91.

Rawitsch, Melech: *Das Geschichtenbuch meines Lebens*. Aus dem Jiddischen und mit einem Nachwort von Armin Eidherr. Salzburg 1996.

Rubin, Carmela (Hg.): *Bergner, Yosl: A Retrospective*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art 2000.

Copyright © 2009 der Bilder: Jossel Bergner

(Wir danken Jossel Bergner für die Erlaubnis hier einige seiner Bilder zu reproduzieren!)



GERHARD LANGER · Salzburg

## Religiöse Motive in Jossel Bergners Werk

Längst ist eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk des Malers Jossel Bergner und seiner tiefen Symbolik in Europa überfällig. Zum ersten Mal in Österreich hat die kleine Werkschau und das Symposium im Schloss Leopoldskron im Oktober 2008 eine hierzulande noch weitgehend unbekannteste Kunstgröße vorgestellt.

Mir fiel dabei zu, die Bezüge zu Themen der jüdischen Tradition aufzuzeigen. Diese sind in Jossel Bergners Werk häufig. Kulturell-religiöse Motive begegnen mit direkten und mitunter versteckten Bezügen. Dabei wird sowohl die Welt des Ostjudentums beschworen wie auch interkulturelle Elemente eingespielt und geschickt bearbeitet. Ich will in der Folge nur einige wenige Aspekte anhand konkreter Bilder anschneiden.

*Destination X* von 1969 (Abb. 1) erinnert einerseits an den Exodus der Israeliten, andererseits evoziert es Bilder von Exil und dem Verlassen von Hab und Gut auf dem Weg in die Fremde.

Bergner versteht es meisterlich, Alltagsgegenstände wie Bügeleisen, Reibeisen, Kaffeereiben, diverse Dosen mit einem menschlichen Ausdruck zu versehen und in bizarr verzerrter Form als Symbole für die Juden – vor allem das Judentum in der östlichen Diaspora – zu benützen. In *Crossing the Sea* von 1974 (Abb. 2) etwa wandern diese Gegenstände über einen Küchentisch, seltsam fragil und „hinfällig“, gleichzeitig voller Leben und Energie.

In *Destination X* hingegen begegnen Kästen, Truhen, Stühle, Tische, Vasen, die in dieser Form und Darstellung weit eher den zurückgelassenen Besitz der Menschen als diese selbst repräsentieren. Positiv gelesen kann damit eine bewusste Abkehr vom sinnlosen und unnötigen Ballast und eine Hinwendung auf die wahren Werte angesprochen sein, die das Leben in der Freiheit von der Sklaverei unterscheidet. Negativ gesehen hingegen könnten darin die vielen zurückgelassenen Werte der Juden im unfreiwilligen Exil angedeutet sein.



Abb. 1



Abb. 2

In *Vanity of Vanities* von 1969 (Abb. 3) wird deutlich auf das biblische Buch Kohelet angespielt. Die bekannten Alltagsgegenstände erscheinen hier in eine Mülltonne gestopft. Darin wird die Bedeutungslosigkeit der menschlichen Existenz deutlich. Gleichzeitig fliegt der Deckel nach oben, als wolle er gerade diese Bedeutungslosigkeit sprengen. Und die Gegenstände zeigen ebenso einen Zug hinaus. Wiederum also die Ambivalenz. Zum einen Vergänglichkeit, zum anderen Ausbruch und Aufstieg. Gerade der fliegende Deckel wird im Kontext mit anderen Motiven in der Folge noch einmal aufzugreifen sein.



Abb. 3

## Das letzte Abendmahl

Ein bei Jossel Bergner mehrfach begegnendes Motiv ist das *Letzte Abendmahl*. Wunderbar lässt er es in *Settable* von 1967 (Abb. 4) auftauchen. Eine Hochzeitsgesellschaft steht um einen Tisch versammelt. Ein Harlekin liest aus einer Rolle vor. Der Harlekin/Clown spielt eine große Rolle in Bergners Werken und verkörpert das einfache und unverdorbene und gleichzeitig bei aller Naivität schlaue Judentum, mit einer Brise des Schlemihl.



Abb. 4

Über der Hochzeitsgesellschaft schweben Reibeisen, ein ebenso vielfach gebrauchtes Motiv, auf das ich noch eingehe. Im vorderen Teil des Bildes schlingen sich Schriftrollen mit hebräischen Namen von Engeln des Schutzes und der Versuchung ineinander. Auf dem Tisch steht unter dem Glassturz ein



Militärfahrzeug, aus dem zwei Bäume wachsen. Die jährlich mit Rostschutzlack konservierten Wracks von Militärfahrzeugen, die sich auf dem Weg von Tel Aviv nach Jerusalem befinden, erinnern an den Unabhängigkeitskrieg von 1948. Dass bei Bergner Bäume aus dem Jeep wachsen, weckt einerseits Assoziationen mit den Aufforstungsaktionen des Landes Israel durch den Qeren ha-Qajemet, zum anderen wird natürlich an die beiden Paradiesesbäume zu denken sein. Paradies und Krieg liegen in Israel eng beisammen. Und über allem der Glassturz. Im Bild klingen also verschiedene Assoziationen an. Das Mahl, um das sich die Hochzeitsgesellschaft versammelt, ist nicht Fleisch und Blut Jesu, wie es eine christliche Deutung des Abendmahles nahelegt, sondern die sich unter einem Glassturz befindliche israelische Identität, gespannt zwischen der Hoffnung auf Frieden und einem irdischen Paradies und der stets gegenwärtigen Bedrohung, die auch kriegerische Auseinandersetzung nicht ausschließt. Ob der Glassturz ein Symbol für Gottes Beistand ist, bleibt zumindest überlegenswert.

In *Prepared Table* von 1971 (Abb. 5) sind Frauen um einen Tisch versammelt, auf dem sich ein Reibeisen befindet. Das Reibeisen dient Bergner dazu, gleichzeitig den Verletzten wie Verletzenden Teil des Jude- und Menschseins deutlich zu machen. Er spielt damit an die Tradition vom leidenden Gottesknecht des biblischen Jesajabuches an. „Doch er wurde *durchbohrt* (*mecholah*) wegen unserer Verbrechen, wegen unserer Sünden zermalmt. Zu unserem Heil lag die Strafe auf ihm, durch seine Wunden sind wir geheilt“, heißt es in Jes 53,3. Der Verletzte, der Mensch mit seinen von außen zugefügten Wunden entwickelt auch Kanten und Ecken, ja wird zum unbequemen und rauen Gegenüber. Er regt aufgrund seines Verhaltens zum Nachdenken an und lässt im wahrsten Sinne des Wortes nicht unberührt. Gleichzeitig zählt das Reibeisen zu den am meisten verwendeten Alltagsgegenständen, zeigt also in übertragenem Sinn erneut die tiefe Verbundenheit Bergners mit den einfachen Menschen, den kleinen Leuten.

Damit entwickelt Bergner eine Art Gegengeschichte zur christlichen Vereinnahmung des Abendmahles als Besiegelung des Neuen Bundes in einer bizarren Verschränkung von Tradition – angedeutet durch die Engelnamen –, Hinweisen auf die ostjüdische Identität, die sich im Brautpaar und den Gästen ausdrückt und politischen Bezügen auf den Staat Israel.



Abb. 5

## Kreuz und Auferstehung

Eine spezifisch jüdische Interpretation findet sich auch im Motiv der Kreuzigung. Sie kennzeichnet einige wichtige Werke der Periode der frühen 1970er Jahre.

Bereits der *Clown* von 1971 (Abb. 6) wirkt in seiner Haltung wie ein Ge-  
kreuzigter.

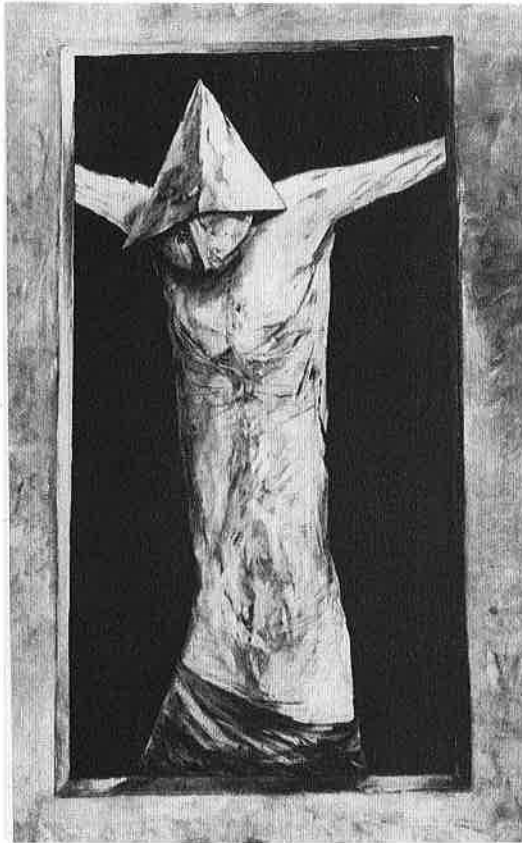


Abb. 6

Im selben Jahr entsteht *View from Above (Mar'eh l'ema'alah)* (Abb. 7). Die drei Gekreuzigten sind als Reibeisen dargestellt.

Zu Füßen der Gekreuzigten sieht man erneut Alltagsgegenstände, welche die versammelte Zuseherschaft repräsentieren.



Abb. 7

In *After the show* (Abb. 8) von 1972 sind nur noch leere Stühle vorhanden, das Kreuz ist zerbrochen, die Reibeisen verschwunden. Dieses Bild ist mit *Messenger* (Abb. 9) aus demselben Jahr zusammen zu interpretieren. Kreuz mit Gekreuzigtem schwebt in den Himmel, entzieht sich. Gerade in dieser an die Auferstehung erinnernde Szene verdeutlicht Bergner die Botschaft des Boten. Wiederum ist er nicht einfach christlich zu vereinnahmen, sondern im jüdischen Kontext zu interpretieren. Der hier nach oben entschwindet, ist der einfache Jude (Jesus). Wie die Reibeisen können auch die Schuhe das Judentum repräsentieren (Abb. 10 und 11). Gekreuzigt wie auferstanden stellen sie Leid und Überleben dar, ausgedrückt in den christlich konnotierten Bildern, die Jossel Bergner aus seiner Kindheit in Polen vertraut waren. In seiner Autobiographie erzählt er, dass die Synagoge in der kleinen Stadt Radymno, wo die Familie lebte, sich nicht weit von der Kirche entfernt befand, und sein Vater ihm sagte, dass es bei richtigem Hinsehen aussah, als befände sich das Kreuz auf der Synagoge. Als der Bischof Radymno besichtigte, kamen auch die Juden mit einer Torarolle und mit Brot und Salz als Begrüßungsgeste: „So intermingled were the cultures.“<sup>1</sup>

Die Auferstehung ist kein Anlass zum Triumphgeheul, sie verbindet zwar Judentum mit Christentum, doch gerade nicht im Sinne einer Christianisierung des Judentums, sondern vielmehr im Bewusstsein der Verwurzelung des Christlichen in Leiden und Tod eines Juden.

---

<sup>1</sup> Bergner, *What I meant to say*, S. 23.



Abb. 8



*Abb. 9*



Abb. 10



Abb. 11



In dem wunderbaren Bild *Spicebox* (Abb. 12) lässt Jossel Bergner eine Besamimbüchse in die Höhe schweben. Wie er selbst in seiner Autobiographie erläutert, hat er diese nach dem Kirchturm von Radymno gestaltet: „Here, the spire of the church in Radymno, that’s the model of the spice-box I paint. In every town Jews made spice boxes inspired by the church towers.“<sup>2</sup>

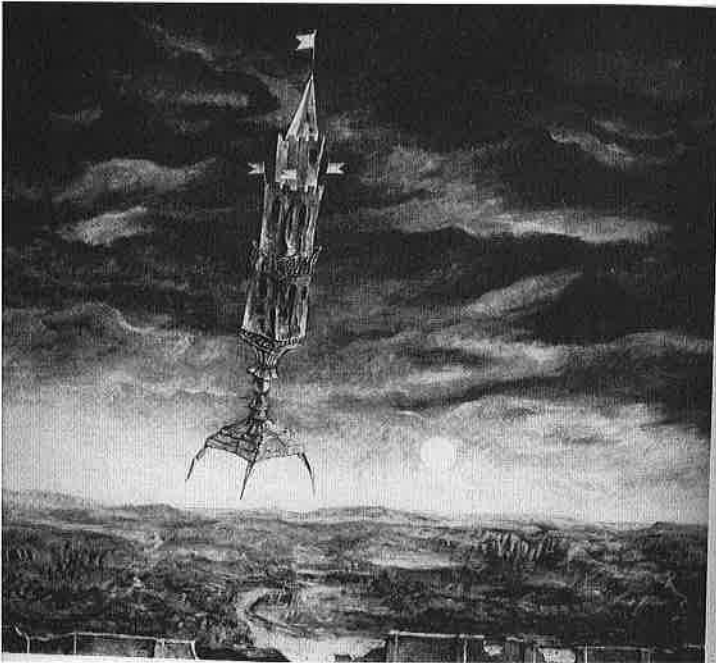


Abb. 12

Jossel Bergner lässt auch durchblicken, dass er sich der dunklen Seite der christlich-jüdischen Beziehung bewusst ist. So lässt er in seinem Bild *Gossip* von 1973 (Abb. 13) das Kreuzesgeschehen in einem Bilderrahmen distanzieren, sich abheben von den diskutierenden Menschen im Vordergrund. Vielleicht ist hier die Distanz der Juden zum christlichen Kreuzigungsgeschehen angesprochen.

<sup>2</sup> Ebd., S. 19.



Abb. 13

Noch deutlicher symbolisiert *The other side of the triptych* (Abb. 14) diese Entfremdung. Mit dem bei ihm immer wieder begegnenden Triptychon verwendet Bergner eine Motive, die vor allem in der christlichen Kunst zur Darstellung des Heilsgeschehens um Jesus und der Heiligen verwendet wurde. Die Mitteltafel stellt das zentrale Ereignis dar, Figuren oder Handlungen, die eine besondere heilsstiftende Funktion für die Gläubigen haben.

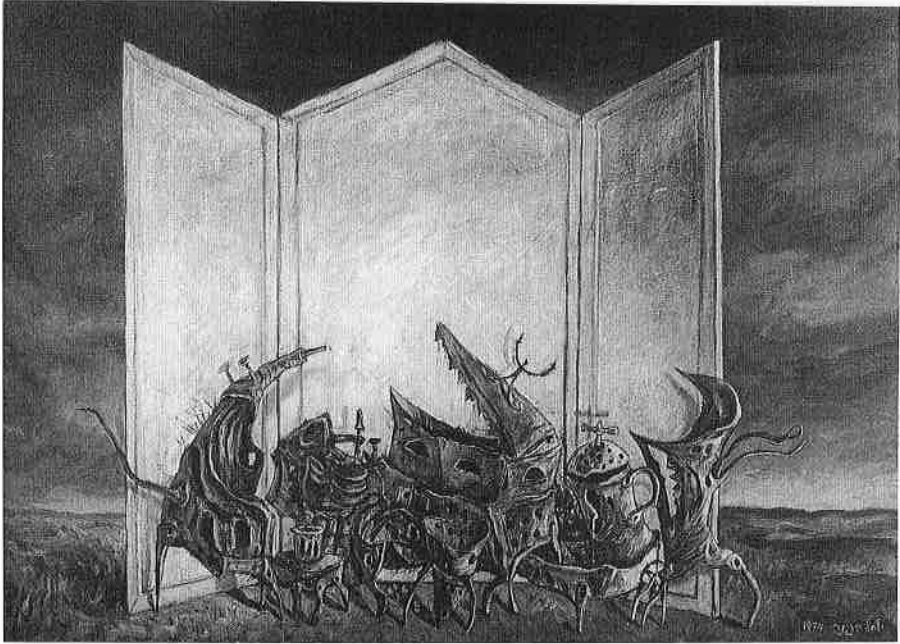


Abb. 14

Die auf der Rückseite des Triptychons versammelten „Gegenstände“ repräsentieren nun in Bergners Bild wohl das Judentum, das von der dominanten christlichen Kultur ausgeschlossen, verdrängt wurde. Ihm gilt das Geschehen um den „Erlöser“ nicht mehr. Das Triptychon ist zum ausgrenzenden Symbol der Macht geworden, eben zur Darstellung des „Triumphes“, der sich fatal auf das Judentum auswirkt. Während er also einerseits christlich konnotierte Motive aufnimmt, ist er sich auch der negativen und vereinnahmenden Seite der christlichen Kultur bewusst.

Nur noch ein Bild sei hier vorgestellt, nämlich *Revelation* von 1984 (Abb. 15).



Revelation 1984, Öl auf Leinwand, 177

Abb. 15

Obwohl Bergner immer wieder Personen malte und malt, tritt daneben auch die symbolhafte Darstellung von Menschen durch – wie wir bereits ausführlich sahen –Alltagsgegenstände auf. Er hat aber auch in einer Schaffensphase Menschen mit Vogelköpfen dargestellt und damit bewusst an eine jüdische Tradition des 13. bis 14. Jh.s angeknüpft.

„In der Auseinandersetzung mit dem jüdischen Bilderverbot (Ex 20,4–5), das man vor allem auf eine Wiedergabe des Menschen bezog, wurden mehrere Wege zur Umgehung des Gebotes gefunden. Der Ausgangspunkt der meisten von ihnen scheint in der Überzeugung bestanden zu haben, daß das Bilderverbot vor allem gegen die Wiedergabe des ‚ganzen‘ Menschen gerichtet gewesen sei, und daß man daher nicht dagegen verstoßen habe, sobald nicht der ganze Mensch abgebildet wurde. Unter dem ‚ganzen‘ Menschen verstand man vor allem die Wiedergabe des menschlichen Gesichts. Um eine solche menschliche Abbildlichkeit zu umgehen, wurden vier verschiedene Methoden entwickelt. Die erste und älteste bestand darin, daß man das menschliche Gesicht durch den mit Haaren bedeckten Hinterkopf und somit von hinten gesehen wiedergab, obwohl der übrige Körper von vorn dargestellt wurde. Eine andere und wie auch die weiteren erst in der mittelalterlichen jüdischen Buchmalerei belegte Methode bestand darin, das Gesicht nur durch einen einfachen Strich im Gesichtsoval anzudeuten oder die gezeichneten Gesichtszüge nachträglich wieder auszukratzen. Jedoch am häufigsten behalf man sich damit, der menschlichen Gestalt einen Tier- oder Vogelkopf aufzusetzen, oder die Gesichtszüge koboldartig zu entstellen. Allen angeführten Umgehungsversuchen gemeinsam aber ist die Tatsache, daß sie alle spätestens ca. 100 Jahre nach dem ersten Auftauchen der mittelalterlichen jüdischen figürlichen Buchmalerei im 13. Jh. schon wieder aufgegeben wurden, sodaß man ca. seit der Mitte des 14. Jh.s den Menschen ausschließlich mit menschlichen Gesichtszügen darstellte. Eine Ausnahme bildet allerdings die Masora figurata, in welcher die einzelnen Zeilen des in Mikrographie geschriebenen Textes der Masora die Zeichenlinien ersetzen, sodaß auf diese Weise sowohl Gegenstände als auch Tiere und Menschen einerseits abgebildet, andererseits jedoch gleichzeitig als Texte geschrieben den Bibeltext begleiten. Der Gebrauch dieser Umgehung des Bilderverbotes wurde erst mit der Erfindung des Buchdruckes aufgegeben.“<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Ursula Schubert in der Zeitschrift *David* (<http://david.juden.at/kulturzeitschrift/70-75/73-schubert.htm>).

Bergner erklärt dazu:

„There are many explanations why that unknown thirteenth century artist gave human figures eagles' heads. One explanation is that the eagle is a regal symbol, and the Jews always want a ruler to protect them against victimization. Another explanation may be that during the Black Plague the Jews had to remove the corpses, and they wore masks with large noses stuffed with fragrant herbs. Whatever it meant, it gave me a chance to express myself politically, in disguise. Some of the bird-head series I painted during the Lebanon War – here you have four generals and here, in the background of some of the pictures, small houses, colonial settlements on occupied land.“<sup>4</sup>

Die Figur in leuchtendem Rot lässt viele Motive anklingen. Der in die Himmel reisende Prophet und Seher und die ihn bedrohenden Engel klingt ebenso an wie die Farbe Rot Blut und Verfolgung der Märtyrer wie das Eingreifen Gottes zur Gerechtigkeit ausdrückt.

Fragt man Jossel Bergner, der sich in der Tradition der „Bundisten“ sieht, nach Religion, bekommt man eine negative oder abweisende Antwort. Gerade darum lohnt es, sein Werk auf die gar nicht versteckte religiöse Motivik zu untersuchen und in ihr die tiefe Verwurzelung in der jüdischen Tradition zu entdecken.

#### *Literaturverzeichnis:*

Bergner, Yosl: *What I Meant to Say. Stories and travels as told to Ruth Bondy.* Tel Aviv 1997.

---

<sup>4</sup> Bergner, *What I meant to say*, S. 200.

## Berichte

### Projekt *Givat Avoda* – Zu Besuch in Israel

5000 jüdische Flüchtlinge zogen im Sommer 1947 von Saalfelden aus über die Krimmler Tauern nach Italien, und von dort weiter in das damalige Palästina. Im Sommer 2008 begaben sich Sabine Aschauer-Smolik, Maria Ecker, Susanne Rolinek und Mario Steidl nach Israel auf die Spuren dieser Menschen und sprachen mit einigen von ihnen über ihre Lebensgeschichte.

Es war eher ein Zufall, der Sabine Aschauer-Smolik 2003 bei den Recherchen zur Ausstellung über Karl Rheinthal (ein Saalfeldner Widerstandskämpfer gegen das NS-Regime) in einer Ausstellung im Jüdischen Museum Wien auf das jüdische DP – Lager (Displaced Person- Lager) *Givat Avoda* in Saalfelden stoßen ließ. Etwas näher beleuchtet wurde dieses Lager drei Jahre später in der Ausstellung *Saalfeldner Alltag 1945–55* von Sabine Aschauer-Smolik und Mario Steidl, die im Kunsthaus Nexus stattfand und die Geschichte Saalfeldens von der Machtergreifung der Nationalsozialisten bis zum Abzug der US-amerikanischen Truppen behandelte. Im Zuge dieser Ausstellung wurde auch ein Gedenkstein im Bereich der Wallnerkaserne Saalfelden gelegt, der an diese jüdischen DPs erinnert. Unabhängig von der Saalfeldner Ausstellung und der geplanten Denkmallegerung stieß der Bankier Ernst Löschner auf das Thema des jüdischen Exodus über die Krimmler Tauern und veranstaltete 2007 in Erinnerung daran das erste *Alpine Peace Crossing*. Im Rahmen von Ernst Löschners Recherchen zum Thema wurde auch ein Beitrag dazu im israelischen Radio gesendet, worauf sich zahlreiche ZeitzeugInnen meldeten, von denen auch einige nach Saalfelden reisten, um an der Gedenkveranstaltung in Krimml teilzunehmen. Auf Grund der enormen Resonanz all dieser Menschen, die in den Nachkriegsjahren auf dem Weg nach Israel auch in Saalfelden Zwischenstation gemacht hatten oder sich daran erinnern konnten, dass ihre Eltern davon gesprochen hatten, wurde schließlich die Idee geboren, eine Ausstellung samt Begleitpublikation über Saalfelden als Drehscheibe dieses jüdischen Exodus zu verwirklichen.

Bereits im Dezember 2007 reisten Aschauer-Smolik und Mario Steidl zu diesem Zweck gemeinsam mit Ernst Löschner und weiteren Personen nach Israel, um dort weitere ZeitzeugInnen zu treffen und auch zu interviewen. Darunter Asher Ben Nathan, der ehemalige Leiter der *Bricha* (jüdische Fluchthilfebewegung nach Palästina) in Österreich sowie Aba Gefen, der Salzburger *Bricha*-Kommandant. Im Zuge dessen ergaben sich wieder zahlreiche Kontakte zu neuen ZeitzeugInnen, mit welchen für den Sommer 2008 vereinbart wurde, sich wieder in Israel zu treffen und ausführlich über deren Erinnerungen zu sprechen.

Unsere fünftägige Reise begann am Montag, 14. Juli 2008 um 5:00 Uhr früh am Salzburger Flughafen und führte uns über Wien nach Tel Aviv, wo wir am späten Nachmittag bei 35 Grad Lufttemperatur und einer Luftfeuchtigkeit von 80% am Flughafen Ben Gurion landeten. Einen Mietwagen hatten wir bereits im Vorfeld gebucht, mit diesem fuhren wir zu unserer ersten Station, in das Cinema Hotel im Zentrum von Tel Aviv. Viel Zeit um die schöne Stadt zu bewundern blieb uns nicht, da wir bereits die Vorbereitungen für die Interviews treffen mussten, die für den kommenden Tag ab 9:00 Uhr angesetzt waren.

Dienstag, 15. Juli 2008

Um 8:00 Uhr warteten wir auf unsere ZeitzeugInnen, die sich freundlicherweise dazu bereit erklärt hatten, zu uns in das Hotel zu kommen. Aus Mangel an Alternativen hatten wir beschlossen, die Interviews mit zwei Teams zu je zwei Personen in unseren Hotelzimmern durchzuführen, die Kameras und Tonbandgeräte waren bereits positioniert, der Hotelmanager war so freundlich, und besorgte uns auch noch eine entsprechende Beleuchtung samt Stativ.

Einer unserer Interviewpartner war Moshe Talit, der 1947 von der Hagana in Palästina nach Saalfelden gesandt worden war, um dort als Lehrer tätig zu sein und gleichzeitig die Menschen im Lager auf den Weg nach Palästina und das Leben dort vorzubereiten. Er unterrichtete unter anderem Hebräisch in Wort und Schrift. Als einer der wenigen, die längere Zeit im Lager *Givat Avoda* verbracht hatten, konnte er uns wertvolle Informationen über die Organisation und die Strukturen in diesem Lager geben, über das Verhältnis der jüdischen DPs zu den US-Amerikanern sowie zur einheimischen Bevölkerung, zur sanitären Situation, der Versorgung mit Nahrung und Kleidung im Lager usw.



Moshe Talit berichtete auch von militärischem Training, an welchem die jüdischen DPs bereits in den DP-Lagern zum Teil heimlich teilgenommen hatten. Aber auch hinsichtlich der Überquerung über die Krimmler Tauern konnte er uns wertvolle Informationen geben, über die Weiterreise der DPs über Italien ins damalige Palästina und über die dortigen Lebensbedingungen.

Jacov Shwartz, 1941 in Russland geboren, kam mit seinen Eltern 1946 nach Saalfelden und überquerte die Krimmler Tauern im März 1947 auf den Schultern seines Vaters. Er hatte 2007 im Rahmen des ersten *Alpine Peace Crossing* trotz eines künstlichen Knies darauf bestanden, den Weg von Krimml über die Tauern in das Südtiroler Ahrntal nach 60 Jahren in Gedenken an seinen Vater selbst zurückzulegen. Obwohl er 1947 noch sehr jung gewesen war, erinnerte er sich noch sehr gut an den Unterricht im Camp, an die Spiele mit einheimischen Kindern, aber auch an Ausflüge seiner Eltern nach Salzburg, die diese sich durch den Verkauf von Carepaketen finanziert hatten. Von Jacov Shwartz erhielten wir zudem Kopien von zahlreichen Dokumenten und Fotos, deren Wert für unsere geplante Ausstellung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Die Erzählungen Ben Zwi Shragas wiederum ermöglichen es uns, einen der vielen Fluchtwege aus Osteuropa entlang der Geschichte seiner Eltern nachzuzeichnen, die von Russland über Polen und die Tschechoslowakei nach Steyr in Oberösterreich gekommen waren. Auch seine Familie kam dann nach Saalfelden und überquerte die Krimmler Tauern nach Italien. Herr Shraga war zu diesem Zeitpunkt erst sieben Jahre alt. Wie so viele andere benötigte auch Shragas Familie zwei Jahre, um ausgehend von Russland endlich in das damalige Palästina zu gelangen.

Die Eltern Avraham Grünbergs sind mit ihm 1941 von Polen nach Litauen geflüchtet, von dort weiter nach Russland. Nach dem Krieg fanden sie mit Hilfe der *Palmach* (jüdische, sozialistisch ausgerichtete Widerstandsbewegung) ihren Weg über Polen und die Tschechoslowakei nach Österreich, mit mehreren Stationen wie Innsbruck, Ebensee, Linz und Salzburg. Herr Grünberg ist ein lebendes Beispiel für den Erfindungsreichtum der jüdischen Flüchtlinge, um die Grenzen der Besatzungszonen zu überwinden: Er und sein Cousin hatten einen Lokführer mit einigen Packungen Zigaretten bestochen, worauf dieser beide mit Ruß beschmierte und ihnen Schaufeln in die Hand drückte.

Bei der Kontrolle im englisch-amerikanischen Grenzbereich wurden sie so für Arbeiter gehalten und gelangten so in die amerikanische Zone. Nach einem weiteren achtmonatigen Aufenthalt in Italien trat er per Schiff seine Weiterreise an, das allerdings von den Engländern abgefangen wurde. So verbrachte Grünberg noch einige weitere Monate in Zypern, bevor er 1948 in die neue Heimat einreisen konnte.

Die Lebensgeschichten der InterviewpartnerInnen waren mehr als bewegend: zahlreiche Jahre der Flucht, der Entbehrungen, Jahre der Verfolgung, des Versteckens und des Lebens in Angst. Unsere Gedanken kreisten noch lange um einzelne Details dieser Geschichten.

Mittwoch, 16. Juli 2008

Der nächste Tag führte uns zum Kibbutz Mizra in der Nähe von Nazareth. Dort besuchten wir Ora Sprangenthal. Die Familien ihrer Eltern waren von den Nazis in Warschau ermordet worden, nach dem Krieg kam sie mit ihrem Vater und ihrer Mutter nach Saalfelden. Obwohl sie sich selbst nicht mehr daran erinnern kann, erzählte uns Ora doch einiges über die Fluchtwege ihrer Eltern und hatte zudem auch noch sehr umfangreiches Bildmaterial und zahlreiche Dokumente aus dieser Zeit. Noch heute hängen ein Bilderrahmen mit mehreren gepressten Alpenblumen sowie ein geschnitztes Edelweiß in ihrem Wohnzimmer – Erinnerungsstücke, die ihre Eltern mit nach Israel gebracht haben...

In unmittelbarer Nähe, in Kiryat Tivon, lebt auch Dr. Liezer Meiselles. Seine Eltern gingen den Weg über den Krimmler Tauern, er wurde bereits in Israel geboren. Ihn beschäftigt v.a. die Frage, dass von der Elterngeneration zumeist nicht über diese Zeit und ihre Erlebnisse gesprochen wurde. Auch in seiner Biographie gibt es dadurch große Lücken, da er selbst erst sehr spät zu fragen begonnen hat.

Um 16:00 Uhr brechen wir auf nach Jerusalem und beziehen zwei Stunden später unser Quartier im Österreich-Hospiz. Die Lage dieser Unterkunft ist unbeschreiblich, sie bietet einen beeindruckenden Ausblick über Jerusalem bis hin auf den Felsendom und die Al Aqsa Moschee. Genüsslich schlendern wir durch die zahlreichen Gassen dieser so geschichtsträchtigen Stadt, tauchen ein in Menschengewirr und geschäftiges Treiben von Einheimischen und Tou-

risten, in eine Welt voller unbekannter Gerüche und Düfte. Leicht betäubt von dieser Reizüberflutung entscheiden wir uns für ein arabisches Restaurant zum Abendessen und spazieren Stunden später durch die bereits menschenleeren Gassen der Altstadt zurück in unser Hotel.

Donnerstag, 17. Juli 2008

Nach dem Frühstück treffen wir uns in der Nähe von Bet Shemesh an einer Tankstelle mit Zwi Katz, der mit uns zu seinem Freund aus gemeinsamen Jugendtagen fährt, der im ca. 30 Kilometer entfernten Kibbutz Netiv Halamedhei mit seiner Frau lebt. Auf der Hinfahrt zeigte uns Zwi Katz auch jene Ebene, in welcher der Kampf zwischen David und Goliath stattgefunden haben soll.

Zwi Katz hatte während des NS-Regimes als Jugendlicher Pogrome, Ghetto, Internierung im KZ, Zwangsarbeit und einen Todesmarsch bei Eis und Schnee überlebt. Jedes Jahr kommt er in Erinnerung an diesen Todesmarsch und die Befreiung durch die Amerikaner nach Deutschland und spricht bei Veranstaltungen in Schulen. Nach dem Krieg fuhr er sogar nach Lodz zurück, um seine Familie zu suchen, hat seine Mutter auch gefunden und ist mit dieser gemeinsam – sie hatten sich als Griechen ausgegeben – über die Tschechoslowakei und Bayern nach Saalfelden. Gemeinsam mit Zwi Kruk, der ebenfalls bei diesem Interview anwesend war, überquerten sie dann die Krimmler Tauern. Nach einer neuntägigen Fahrt auf einem kleinen Schiffchen gelangten sie 1948 nach Israel. Zum Abschied sangen uns die beiden Zwis noch ein Lied, das von einem Schiff, das in die neue Heimat fährt, handelt. Dieses Lied hatten sie immer in Italien vor der Abreise gesungen, und ist den beiden nach eigenen Angaben damals, als ihr kleines Schiff auf See in einen Sturm geriet, im wahrsten Sinne des Wortes im Hals stecken geblieben . . .

Das letzte Interview war geschafft. Zurück in Jerusalem blieb noch etwas Zeit für eine kurze Besichtigung der Klagemauer und des Tempelberges.

Freitag, 18. Juli 2008

Wir traten die Rückreise an, verließen Jerusalem, diese wunderschöne Stadt. Am Flughafen Tel Aviv gab es lange Befragungen, wo wir gewesen wären, mit wem wir gesprochen hätten, Fragen nach dem Zweck unserer Reise.

Gepäcksröntgen, Gepäckskontrollen, mehrmalige Passkontrollen – die Sicherheitsvorkehrungen sind tatsächlich enorm.

Wir flogen mit einem guten Gefühl nach Hause. Wir hatten sehr viel über persönliche Schicksale, die zum Teil auch eng mit Saalfelden verbunden waren, erfahren, über die Fluchtorganisation der *Bricha*, die Fluchtwege durch Europa, das Lagerleben, den Aufbau Israels. Mit einigen dieser Personen stehen wir noch immer in Kontakt, erhalten weiterhin Bildmaterial, Briefe und Dokumente.

Wie wird es nun weitergehen? Die Interviews in Israel haben einen wichtigen Grundstein für unsere Weiterarbeit gelegt. Von 23.–25. April 2009 wird im Kunsthaus Nexus ein Symposium stattfinden, zu dem Wissenschaftler aus den USA, aus Polen, Tschechien, Rumänien, Italien, Deutschland und Österreich eingeladen sind. Vorträge über die *Bricha* selbst, über die Fluchtwege der jüdischen Überlebenden des Holocaust von Europa nach Israel, über die Lebenssituationen in den DP-Camps usw. werden im Rahmen dieser Veranstaltung die Basis für die Weiterarbeit an der Ausstellung samt Begleitpublikation bilden, die im Herbst 2010 ebenfalls im Kunsthaus Nexus in Zusammenarbeit mit dem Bildungszentrum Saalfelden realisiert werden wird.

(Mario Steidl, Saalfelden)

## Rezensionen

### **Jung, Martin H.: *Christen und Juden. Die Geschichte ihrer Beziehungen*. Darmstadt: WBG 2008. 302 Seiten.**

Martin H. Jung ist evangelischer Kirchenhistoriker und lehrt als Professor in Osnabrück. Das vorliegende Buch ist angeregt von einer Forderung der Studie „Christen und Juden II“ der Evangelischen Kirche in Deutschland, sich intensiv mit der genuinen Sicht des jüdischen Glaubens auseinanderzusetzen und ebenso getragen von biographischen Eckpfeilern wie z.B. die Annahme der Professur in Osnabrück, wo Karl-Heinrich Rengstorf wirkte. Jungs Studie, die einen Zeitraum von 2000 Jahren abdeckt, ist aus der Sicht eines deutschen protestantischen Theologen und Kirchenhistorikers geschrieben, was ihr eine eigene Akzentsetzung verleiht. Damit ist der Versuch gemeint, eine die „Last der Geschichte“ ernstnehmende Betrachtung zu bieten, die den Anteil der christlichen Judenfeindschaft nicht unter den Teppich kehrt. Dazu schreibt Jung in seiner Einleitung, dass die historische Arbeit „auf deutschem und christlichem Boden“ die Aufgabe habe, „den geistigen Wurzeln dieses Geschehens nachzuspüren“ (S. 13).

Jungs Darstellung zeichnet sich durch gute Lesbarkeit aus und überfordert die Lesenden nicht mit Fußnoten. Am Ende jedes überschaubaren Kapitels finden sich Literaturangaben.

Bei dieser Thematik drängt sich freilich sofort der Vergleich mit Kurt Schuberts *Christentum und Judentum im Wandel der Zeiten* (Wien u.a.: Böhlau 2003) auf. Die größte Differenz besteht im Zugang. Schubert geht bei aller historischen Abfolge vor allem von Quellen aus. Jung erwähnt die Quellen zwar, doch selten finden sich längere Zitate. Während Schubert die Historie um die Quellen baut, nützt Jung die Quellen als Grundlagen der Beschreibung der historischen Phänomene des jüdisch-christlichen Mit- bzw. Gegeneinanders, auf die er sich konzentriert.

Trotz des für die enorme Zeitspanne geringen Raums zeichnet sich Jungs Buch durch große Detailkenntnis, durch wichtige Differenzierungen und Betonung der Komplexität aus. Er stattet damit die Leser und Leserinnen mit einem

Fundus an Material aus, das als unverzichtbares Basiswissen für Studierende und für interessierte gebildete „Laien“ gelten kann. Als Lektüre im Rahmen jüdischer Studien eignet sich dieses Buch hervorragend, wenn ihm die m. E. notwendigen intensiveren Auseinandersetzungen mit den Primärquellen folgen.

Eine so knappe Darstellung bedingt freilich in manchen Bereichen eine gewisse Unschärfe, vor allem in den Anfängen des Christentums und der rabbinischen Bewegung. Hier würde man sich u.a. eine intensivere Einarbeitung der Thesen Daniel Boyarins erwarten, der zwar zitiert wird, dessen Arbeit aber kaum rezipiert erscheint. Jungs frühe Ansetzung der Abgrenzung des Christentums vom Judentum müsste regional unterschiedlich betrachtet und geprüft werden. Ein Manko ist das Fehlen konkreter Zitate mancher erwähnter rabbinischer Texte. Ebenso fehlt – von Ansätzen abgesehen – eine in den letzten Jahren verstärkt vorgenommene Darstellung der alltäglichen konkreten Bezüge zwischen jüdischer und christlicher Bevölkerung, die sich nicht nur aus schriftlichen, sondern auch anderen materiellen Quellen speist. Die wechselseitige Übernahme von kulturellen Phänomenen hätte viel stärker betont werden können.

Diese Kritikpunkte sollen jedoch nicht den positiven Eindruck der überaus lesenswerten und ungemein bereichernden Studie schmälern.

GERHARD LANGER

**Apfelthaler, Vera / Köhne, Julia B. (Hg.): *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater*. Wien: Verlag Turia + Kant 2007. 267 S.**

In regelmäßigen Abständen veranstaltet das Center for German Studies an der Ben-Gurion University of the Negev in Beer Sheva eine Konferenz für Doktorandinnen und Doktoranden bzw. junge Promovierte. Im Mai 2005 diskutierten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, Österreich und Israel das Generalthema „How to Gender Memory. Media and Remembrance in Israel und Germany“. Die Beiträge des Symposiums stellen den Grundstock für

den vorliegenden und von der Universität Wien mitfinanzierten Sammelband dar.

Zunächst: Der Titel des Buches führt ein wenig in die Irre und schmälert die Forschungsleistungen, da es in den einzelnen Aufsätzen nicht nur um Film- und Theaterproduktionen aus Deutschland und Israel geht, sondern in unterschiedlicher Weise eine globale Perspektive auf die beiden Medien eingenommen und daher auch zu Fragen einer globalisierten Erinnerungskultur Stellung bezogen wird. Die Kaprizierung auf „German“, die offenbar Österreich mit meint, überrascht aufgrund der Teilnahme mehrerer österreichischer bzw. in Österreich tätiger Referentinnen und Referenten (darunter eine der beiden Herausgeberinnen).

Der formale Aufbau des Buches ist klar strukturiert, eingeteilt in die beiden Großkapitel *Film* und *Theater*, wobei in ersterem zwischen drei Unterpunkten differenziert wird.

In *Concepts of Memorizing* wenden sich Lihi Nagler, Frank Stern und Kobi Kabalek internationalen Spielfilmproduktionen über den Holocaust, dessen langen Schatten in den jeweiligen Gesellschaften und der unterschiedlichen Rezeption der einzelnen Filme zu, wobei die Kategorien *gender* und *memory* als durchgängige Analysefolie fungieren. Gutzubeißen ist, dass die Beiträge nicht nur Bekanntes wie *The Pianist* oder *The Pawnbroker* heranziehen, sondern auch weniger Bekanntem wie *Zeugin aus der Hölle* oder *La Petite Prairie aux Bouleaux* Aufmerksamkeit schenken. Karin Stögner erweitert die theoretischen Annäherungen an Erinnerungskonzepte um die Perspektive Walter Benjamins auf die männlich dominierte Geschichte und die Veranschaulichung des Philosophen in Form allegorischer Frauenfiguren.

Für den Dokumentarfilmbereich analysieren Judith Keilbach, Iris Wachsmuth und Hilde W. Hoffmann im Kapitel *Visualizing Storytelling in Documentaries* Beispiele über die Rolle von Zeitzeuginnen einerseits und Vertreterinnen der „second generation“ andererseits sowie Illustrationen der weiblichen Auseinandersetzung mit historischen Verwerfungen der eigenen Familiengeschichte.

Unter dem analytischen Dach *Gender, Memory, and Nation* ziehen Thomas Ballhausen, Tilo Renz und Jeannine Levana Frenk ihre Schlussfolgerungen bezüglich der Interdependenzen und Antagonismen zwischen weiblichem *role*

*model* und nationaler Repräsentationsstrategien im deutschen, österreichischen und israelischen Film.

Jeweils eine aussagekräftige deutsche bzw. israelische Inszenierung interpretieren Talila Kosh, Vera Apfelthaler und Julia B. Köhne im zweiten, leider ein wenig kurz geratenen Kapitel *Theater* unter dem Aspekt *Memory, Embodiment, and the Gendered Body on Stage*. Freddie Rokem steuert eine prägnante Positionierung des russisch geprägten Gesher Theater innerhalb der israelischen Gedenkkultur bei.

Werden die Erwartungen der Lesenden hinsichtlich der titelgebenden Kategorien *gender* und *memory* erfüllt und in vielen Fällen sogar durch neue Sichtweisen auf als vertraut und bekannt Eingestuftes belohnt, so bleibt der analytische Mehrwert des Begriffs *transgression* diffus. In ihrer Einleitung beziehen sich die Herausgeberinnen auf Ausführungen von Angelika Ebrecht und Elfi Bettinger, indem sie Transgressionen als einen „act of subverting the stability of cultural norms and of breaking or invalidating political, social, moral, or aesthetic rules that were designed to regulate human behavior“ (S. 14) definieren. Sie räumen weiters ein: „The authors of ‚Gendered Memories‘ revise filmic material or theater productions, emphasizing – explicitly or implicitly – their transgressive dimensions.“ (S. 15) Da ein Gutteil der Autorinnen und Autoren den impliziten Weg wählt und die Bedeutung der Kategorie *transgression* für ihr Sujet nicht näher erläutert, mögliche Schlussfolgerungen hinsichtlich der analytischen Aussagekraft dieses Begriffes somit den Lesenden überlassen bleiben, wäre eine konzeptuelle und semantische Entschlackung des Kompendiums durch Aussparung dieses Terminus durchaus vertretbar gewesen.

Trotz dieses Einwandes kann nicht klar genug herausgestrichen werden, wie sinnvoll und vorausschauend es ist, jungen Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern die Möglichkeit zu bieten, ihre Arbeiten einem breiteren Publikum präsentieren und die Erkenntnisse in einem ansprechenden Sammelband wie diesem publizieren zu können.

JOHANNES HOFINGER



**Bunzl, John: *Israel im Nahen Osten. Eine Einführung.*  
Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag 2008. 325 Seiten.**

Aufgrund einer hochkomplexen geopolitischen, aber auch historisch überlagerten Gemenge- und Interessenlage bildet der Konflikt um ein territorial kleines, allerdings religiös und ideologisch aufgeladenes Stückchen Erde – Israel – einen Dauerbrenner der globalen Medienberichterstattung und wissenschaftlicher Literatur, die jedoch in ihrer Fülle schier unüberschaubar geworden ist. Außerdem erschwert zuweilen ein tendenziöser Blickwinkel zahlreicher Darstellungen zu diesem Thema eine möglichst kritisch-entemotionalisierte Auseinandersetzung. Umso wichtiger sind daher einführende Gesamtüberblicke, um den Wald vor lauter Bäumen nicht aus den Augen zu verlieren.

Eine solche Synopse legt der am *Österreichischen Institut für Internationale Politik* lehrende Nahost- und Antisemitismusexperte und selbst aus jüdischer Familie stammende John Bunzl mit seinem neuen Buch *Israel im Nahen Osten. Eine Einführung* vor, das gleichzeitig auch eine Zusammenschau seiner Arbeiten zu diesem Thema seit 30 Jahren ist. Ziel der Publikation ist laut Autor keine trockene chronologische Abhandlung, sondern „die Dekonstruktion von Mythen und eine Sichtweise, die von Empathie und Solidarität geprägt ist“ (S. 9). Damit zielt er in erster Linie auf eine „Entmystifizierung“ israelischer Geschichte, an deren Beginn das Narrativ von „1948“ steht, für Bunzl gleichsam der „Ursprung des ‚falschen Bewusstseins‘, Israels, das den politischen Anspruch der palästinensischen Bevölkerung leugne und dies auch im Verhalten seither manifestiere (S. 10).

Die ersten drei Kapitel sind den Wurzeln des Konflikts um Palästina, der Vorgeschichte der Staatsgründung und alternativen, „linken“ Lösungsversuchen gewidmet. Bunzl legt anhand zahlreicher Aussagen linker wie rechter Zionisten (Chaim Weizmann, David Ben-Gurion, Wladimir Jabotinsky) dar, wie sich die osteuropäische Variante des „Territorialismus“ innerhalb der durchaus heterogenen zionistischen Bewegung durchsetzte, die durch Einwanderung, Transfer-Pläne und Bodenkauf einen „Fait accompli“ schaffen wollte und auch eine offene Auseinandersetzung mit der eingesessenen arabischen Bevölkerungsmehrheit in Kauf nahm. Als Gegenpol dazu seien die Bi-Nationalisten von „Hashomer Haza'ir“ und „Poale Zion“ erwähnt, die auf Ko-

existenz und das „Prinzip der Non-Domination“ (S. 26) setzten. Die Flügel der letztgenannten Partei illustrieren allerdings auch das Dilemma der Zerrissenheit zwischen einer Lösung der Palästina-Frage innerhalb der „kommunistischen Weltrevolution“ und der Fokussierung auf das zionistische Besiedlungsprojekt. Eine Lösung jenseits des „reaktionären“ Zionismus (S. 95) propagierte etwa der Kommunist Abraham Leon, dessen Analysen der „Judenfrage“ der Autor resümiert.

Die anschließenden beiden Kapitel behandeln die wichtigsten Brennpunkte der konkreten Auseinandersetzung Israels „mit der arabischen Präsenz in und um Palästina“ (S. 107) sowie deren Einbettung in die bis zur Implosion des Sowjetkommunismus gekennzeichnete bipolare geopolitische Konstellation. Etwa in der Mitte des Buches hat der Autor ein Kapitel über jene Historikergeneration eingeflochten, die ab Ende der 1970er Jahre daran ging, das Jahr 1948 als „Urdilemma“ der Geschichte des jungen Staates zu apostrophieren und in Form einer „Kontra-Geschichte“ bisher ausgesparte, „unbequeme“ Themen wie Flucht und Vertreibung der palästinensischen Bevölkerung im Zuge des „Unabhängigkeitskrieges“ aufzugreifen. Diese Historiker und Historikerinnen haben auch ihren Beitrag dazu geleistet, dass die im Zuge kollektiver Abwehrmechanismen erfolgte „Fetischisierung und Singularisierung des Holocaust“ (S. 148) seit den 1980er Jahren durch die Anerkennung der Leiden der „anderen Seite“ aufgeweicht wurde.

Nach einem längeren Abschnitt über die palästinensische Bevölkerung sowie der Formierung eines nationalen palästinensischen Bewusstseins und Widerstands wendet sich Bunzl dem seit dem „Sechs-Tage-Krieg“ von 1967 gestiegenen – und damit den Konflikt verschärfenden – Stellenwert der Religion im Nahen Osten zu. Das mit „Krieg gegen den Terror“ überschriebene Kapitel beleuchtet die „Sakralisierung“ des Konflikts von 1993 bis zum Krieg im Libanon 2006. Den Abschlussteil bilden Erörterungen zum (neuen) Antisemitismus und zur Islamophobie im Kontext des Nahostkonflikts. Im Anhang findet man unter anderem noch eine Chronologie, ein Glossar sowie illustratives Kartenmaterial.

Die als „eine Art Lehrbuch über Israel“ (S. 9) konzipierte Einführung wird trotz spannender Kapitel über „alternative“ Lösungsansätze der „Palästina-Frage“, die Instrumentalisierung der NS-Vergangenheit durch Israel sowie die

zunehmende religiöse Fundamentalisierung auf beiden Seiten ihrer Intention nicht ganz gerecht, zumal inhaltliche Wiederholungen innerhalb der einzelnen Teile sowie eine uneinheitliche Zitierweise den Lesefluss beeinträchtigen. Ausführlichere Bemerkungen zum „Zionismus-Begriff“ (Entstehung, Bedeutung) wären für das Zielpublikum von Vorteil gewesen. Problematisch sind einige Formulierungen und verwendete Begriffe des Autors, der bereits in der Einleitung anführt, dass er in diesem Konflikt keine ethnische Haltung einnehmen könne. Auf S. 225 heißt es dennoch: „Der Konflikt erreichte nach 1967 eine neue Dimension, als sich die 1948 ethnisch geüberten ‚natives‘ und die Bewohner der besetzten Gebiete in der Form der PLO und später anderer Organisationen (wie der Hamas) in die Geschichte zurückmeldeten.“ So wichtig auch eine kritische Perspektive – nach beiden Seiten hin – ist, erscheinen derartige Formulierungen gerade in einführenden Werken mit Lehrbuchcharakter als deplatziert.

Fazit: ein wichtiges, „aufklärerisches“ Buch, dem jedoch auch so manch schaler Beigeschmack anhaftet.

CHRISTIAN MUCKENHUMER

**Löw, Raimund (Hg.), *Die Fantasie der Macht. 1968 und danach.*  
Wien: Czernin Verlag 2007, 383 Seiten.**

Es kann kein Zufall sein, dass die Erinnerungskulturen sich ständig erneuern, überlagern, überschreiben. Der Abstand von 40 Jahren zu einem bedeutenden Ereignis ist immer wieder Anlass, Rückschau zu halten, denn meistens waren die dabei Agierenden damals jung und befinden sich nach 40 Jahren in einem Alter, in dem sie beginnen Bilanz zu ziehen, so auch die 68er Generation, die sich auf Grund der Aufbruchsstimmung, Schrägheit, Buntheit und politisch-kulturellen Revolutionsvorstellungen ideal für die mediale Rückschau anbietet. Der Historiker und Journalist Raimund Löw, ein ehemaliger Trotzkiist und Protagonist der 68er, hat in seinem Buch 16 Personen dazu gebracht, über ihr 1968 in Österreich zu schreiben. Was hat das hier zu suchen? Es fällt auf, dass fast die Hälfte der Autorinnen und Autoren aus Familien kommen, die einen jüdischen Hintergrund haben, auch wenn es sich manchmal nur um ein

Familienmitglied handelt, d.h. viele stammen von Familien der aus dem Exil zurückgekehrten oder neu hinzugekommenen Linken. Vermutlich ist dies einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen den 68ern in Wien und Berlin, denn dort waren die Kinder der Überlebenden nicht so präsent, da deren Familien im Osten der Stadt lebten, wo angesichts des vermeintlich real existierenden Sozialismus noch nicht an eine neue Revolution gedacht wurde. Damit kann auch die Generationenthese, die Götz Aly für Deutschland in seiner 68er-Polemik formulierte, nicht auf Österreich übertragen werden. Er meint, die Kinder der Kriegsgeneration hätten das Autoritäre ihrer Eltern übernommen und in den K-Gruppen ausagiert, dabei jedoch so getan als würden sie das „Böse“ der Vorgängergeneration damit überwinden.

Die 68er-Bewegung wäre ohne die Umbrüche nach 1945, also den Kalten Krieg – der Vietnamkrieg tobte – und das Scheitern des Sozialismus mit „menschlichem Antlitz“ in der Tschechoslowakei nicht zu denken, aber auch nicht ohne den Nationalsozialismus, Holocaust und den Bezug der jungen Generation darauf. Und das in einer Zeit, in der Wien – wie der Journalist Georg Hoffmann-Ostenhof schreibt – eine dunkle Stadt war, eine intellektuelle Wüste. Die Welt anders denken, zu glauben, sie neu gestalten zu können, verband die 68er. Der Aufbruch war verbunden mit Aktionismus und dem Zwanghaften, dass es Hier und Jetzt geschehen solle, also möglichst bald. Das dauerte bei manchen bis Ende der 1970er Jahre, als sie damit begannen ihr eigenes Leben zu arrangieren und ihre eigenen Karrieren zu etablieren – die Kreisky Jahre ermöglichten eine weiche Landung in der individuellen Lebenswelt.

Die Sprache war ein Polit-, Intellektuellenkauerwelsch, die sich möglichst kompliziert anhören sollte, und in den Parolen und Transparenten bei den Demonstrationen in Banalitäten erstarrte: „USA-SA-SS“ wurde nicht nur in Berlin geschrien, sondern auch in Wien. Ich erinnere mich an ein Transparent bei einer Anti-Schah-Demonstration in Wien, auf dem „Zionismus ist Faschismus“ stand. Als Kind von Überlebenden in dieser von politischen Rundumschlägen geprägten Unkultur zu leben, war hart. Gab es davor noch Sympathien für das überfallene Israel, kippte dies nun, später verstärkt durch Bruno Kreisky in eine Israel-feindliche Haltung der Linken, in der Israel – wie eben auch die USA – immer wieder den Nazis gleichgestellt wurde. John Bunzl, ein Mitbegründer der trotzkistischen GRM, war der exponierteste jüdische Linke

innerhalb der österreichischen 68er, der wegen seiner nicht beschönigenden, aber „verantwortungsvollen“ Kritik an der israelischen Politik von den Linken als „Krypto-Zionisten“ und für viele Juden und Jüdinnen zum „PLO-Agenten“ abgestempelt wurde. Die nichtjüdischen 68er waren weit davon entfernt, mit der Thematik Holocaust oder Israel reflektiert umzugehen. Ruth Beckermann beschreibt, wie sie bei der Demonstration gegen den Libanonkrieg „Nazis raus aus dem Libanon“ Demonstrierende hörte und mit einem Megafon dem etwas entgegenhielt.

Das Buch ist ein Indiz dafür, dass die jüdischen Identitäten nach dem Holocaust mehrfach gebrochen waren. Einerseits handelt es sich um Familienkonstellationen, in denen es nur ein oder zwei jüdische Großeltern gab, andererseits um solche, in denen das Jüdische entweder auf Grund von politischer Orientierung oder auf Grund der Sorge auffällig zu werden, im Privaten versteckt wurde. Ein Beispiel für die politische Negierung ist die Familie der TV-Journalistin Elizabeth T. Spira, deren Vater Leopold nach der Rückkehr aus dem englischen Exil in der KPÖ wirkte und nach seinem Rauschmiss 1969 zu einem Exponenten des Eurokommunismus wurde, aber auch das wichtige Buch „Feindbild Jud“ veröffentlichte. In KP-Familien war der jüdische Familienhintergrund Nebensache, wie Elizabeth T. Spira schreibt: „Wir sind kommunistisch. Und damit hat sich’s. Mit dem Judentum setzen wir uns nicht auseinander. Sehr wohl mit dem Antisemitismus. ‚Wenn einer über die Juden schimpft, dann haue ihn,‘ erzählt uns die Mutter. Dafür bin ich ihr heute noch dankbar. Ich habe mit dieser pädagogischen Order meine permanente Angst vor Nazis und Juden-Seckierern überwinden gelernt. Als Fernseh-Journalistin benutze ich die Kamera als Watschen-Instrument.“ (S. 74)

ALBERT LICHTBLAU

**Weidermann, Volker: *Das Buch der verbrannten Bücher*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 2008. 253 Seiten.**

Unter den (offiziellen) Gedenkjahren der jüngsten Vergangenheit war 2008 wohl das intensivste: 160 Jahre 1848er Revolution, 90. Jahrestag des Endes

des Ersten Weltkrieges und seiner Folgen für die politische Landschaft Europas, 75 Jahre Machtergreifung Hitlers in Deutschland, 70. Jahrestag des „Anschlusses“ Österreichs, 40 Jahre 68er Bewegung. Auch die Bücherverbrennungen der Nazis jährten sich in (ge)denkwürdiger Weise. Die vom 10. Mai 1933 in so gut wie allen deutschen Universitätsstädten zum 75. und die einzige auf dem Gebiet des heutigen Österreich, die in der Stadt Salzburg stattfand, am 30. April zum 70. Mal.

Während Letztere trotz intensiver Bemühungen, vor allem der Universität Salzburg, noch nicht Eingang in den österreichweiten Gedenkkalender gefunden hat, wurde Ersterer durch zahlreiche TV-Dokumentationen, Zeitungsberichte und zumindest eine publikumswirksame Buchveröffentlichung gedacht.

Der deutsche Germanist und Politikwissenschaftler Volker Weidermann, derzeit Feuilletonchef der „Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung“, schaffte es mit seinem „Buch der verbrannten Bücher“ im ganzen deutschen Sprachraum besprochen zu werden (u. a. sehr positiv in der kanonbildenden, mittlerweile aber eingestellten ZDF-Sendung „Lesen!“ von Elke Heidenreich). Als Ausgangspunkt seines Erinnerungsbuches diente ihm die Liste der zu vernichtenden „Schönen Literatur“, die der fanatische Provinzbibliothekar Wolfgang Herrmann 1933 zusammengestellt hat. Er habe „die Spuren ausnahmslos aller Autoren verfolgt“ (S. 9), die auf dieser Liste „undeutschen Schrifttums“ standen, so Weidermann im Vorwort. Weshalb er nur 106 von 131 Autorinnen und Autoren einen eigenen Abschnitt in den 23 Kapiteln seines Buches gewidmet hat, geht daraus leider ebenso wenig hervor wie der Grund dafür, dass im Verzeichnis der Autorinnen und Autoren nur 130 Namen genannt werden. Anerkennung verdient der große Rechercheaufwand, den es auch im Zeitalter des Internet benötigt, um die wesentlichen Werke dieser verfolgten und oftmals auch vergessenen Autoren und Autorinnen zu beschaffen, zumal auch wahrlich exotische Werke auf Herrmanns Liste standen (so etwa „Die Straße ohne Sonne“ des einzigen verfolgten Japaners Sunao Tokunaga).

In den Hauptkapiteln werden jeweils zwischen zwei und elf Autoren bzw. Autorinnen lose um eine Überschrift herum gruppiert, sodass sich bedeutendere Schreibende wie Heinrich Mann, Arnold Zweig oder Arthur Schnitzler neben weniger bedeutenden finden, nach wie vor bekannte neben (nahezu) vergessenen wie Rudolf Geist, Maria Leitner oder Hans Sochaczewer. Auch nach

den Ursachen der Verfolgung durch die Nazis wird hier nicht streng geschieden, der Lebensweg politisch links stehender oder pazifistischer Autoren und Autorinnen wird in direkter Nachbarschaft zu den wegen ihres Judentums verfolgten nachgezeichnet, was hier wertfrei festgehalten werden soll. Allerdings wäre ein Verweis auf den Fanatismus gerade des nationalsozialistischen Judenhasses und der daraus resultierenden weitgehenden Zerstörung der „deutsch-jüdischen“ Literaturtradition wünschenswert gewesen.

Leider wirken die kapitelinternen Übergänge mitunter etwas unmotiviert und entsprechen nicht immer der von Weidermann eingangs festgehaltenen Dramatik dieser Lebensläufe. Positiv fällt in diesem Zusammenhang das Schlusskapitel über die Freundschaft von Stefan Zweig und Joseph Roth auf. Hier stellt Weidermann die unterschiedlichen Einschätzungen der beiden zu den Ereignissen von 1933 einander gegenüber, was der ganzen Darstellung eine gewisse Dialogizität verleiht. Zudem gewinnt das Kapitel durch den wiederholten Perspektivenwechsel an Tiefe.

„Das Buch der verbrannten Bücher“ will keine wissenschaftliche Abhandlung sein, sondern die Lektüreerfahrungen seines Verfassers wiedergeben und „die Vergessenen dem Vergessen“ entreißen (S. 11). Diese begrüßenswerte Zielsetzung darf als erreicht angesehen werden. Allerdings begründet sie nicht den vollständigen Verzicht auf Belege der zahlreichen Zitate. Besser dokumentiert werden sollten die doch mitunter harschen Urteile über manche Schreibende, selbst wenn es Weidermann nicht um „literaturwissenschaftliche Werkanalysen“ (S. 11) geht, da sonst die Legitimierung des Vergessenwerdens der derart Gescholtenen droht. Durch eine einschlägige Bibliographie der wichtigsten Arbeiten zu den nationalsozialistischen Bücherverbrennungen, die ab den 70er Jahren immer zahlreicher erschienen sind, hätte das Buch zudem nur gewinnen können.

SEBASTIAN HARTMANN

**Frey, Winfried / Frölich, Andrea: *Das Judenbild in den Flugschriften des 16. Jahrhunderts. Kontinuität und Wandel.* CD-Rom. Nordhausen: Bautz 2008.**

Ein lange bestehendes Desiderat im Bereich der Erforschung der Geschichte der Beziehung von Judentum und Christentum erfüllt die CD-Rom von Winfried Frey und Andrea Frölich, die sich den deutschsprachigen Flugschriften und darüber hinausgehend auch etwas längeren deutschsprachigen Drucken des 16. Jh.s widmet. Die CD-Rom präsentiert 219 Texte, worunter sich sehr viele noch nicht edierte Schriften befinden, was diese Datenbank, die unter dem Datenbanksystem „Filemaker Pro“ arbeitet, besonders kostbar macht: Sie erschließt viele bisher kaum bekannte wie überhaupt bisher unbekannte Texte und macht sie der Forschung zugänglich.

Die Schriften lassen sich den unterschiedlichsten Textsorten zuordnen, so finden sich u.a.: Gutachten, Verordnungen, Sendbriefe, Streitschriften, Disputationen, Schmähschriften, Schwänke, Predigten, Unterweisungen, geistliche Spiele ebenso wie Volkslieder. Dabei handelt es sich um Schriften, die Realität kommentieren und nicht abbilden. Aufgenommen wurden Texte von prominenten Autoren, etwa 19 Schriften von Martin Luther, 12 Schriften von Joseph Pfefferkorn oder drei Schriften von Johannes Reuchlin. Ebenso werden Schriften von weniger bekannten Autoren wie Sebastian Meyer, Paul Staffelsteiner oder Zacharias Zahn präsentiert.

Das umfangreiche Datenmaterial ist mit Hilfe eines so genannten Hauptlayouts erschließbar, das ebenso als Ausgangspunkt für eine individuellere „Suche“ dienen kann. Neben bibliographischen Informationen gibt die Datenbank zu den einzelnen Verfassern der Schriften, sofern möglich, ausführliche biographische Informationen. Ebenso werden die Schriften inhaltlich erläutert und nach diversen Kriterien geordnet, die ihre Intentionen erhellen, wobei auch die Argumentationsstruktur Berücksichtigung findet. En gros wird differenziert in antijüdische, prorassistische, inner-christliche, inner-reformatorische, theologische und ökonomische Argumentation. Besonders hilfreich für die Literatur- bzw. insgesamt Kulturwissenschaften wie ebenso für weitere Forschungsdisziplinen ist die Differenzierung nach Themen und Motiven (etwa: Gottesmord, Hostienfrevel, Missbrauch, Wucher, Taufe, Irr-



lehre, Zauberei, Teufel, Blindheit, Judas etc.) wie auch nach biblischen und außerbiblischen (religiösen und profanen) Verweisen. Zusätzliche Informationen zu vorhandenen Editionen und Sekundärliteratur in Auswahl erleichtern eine zukünftige Beschäftigung mit den Texten.

Insgesamt vereint die Präsentation der Schriften bibliographische und biographische Daten mit solchen, die sich an kulturgeschichtlichen, mentalitätsgeschichtlichen Fragestellungen sowie denjenigen der historischen Anthropologie orientieren wie auch die literarische Topos-, Motiv- und Mythenforschung bedienen. Damit stellt die Datenbank, die selbst nicht nur dokumentiert, sondern durch die analytische Vorgehensweise auch interpretiert, der weiteren Forschung reichlich aufbereitetes Material zur Verfügung.

Die CD-Rom ist das Ergebnis eines Langzeit-Projektes, das 1995 begonnen wurde. Die Beobachtung einer Veränderung des Charakters der Argumentationsstrategien im 16. Jh. von einem meist religiös geprägten Antijudaismus der christlichen Tradition hin zur Demonstration eines partiell prorassistischen Judenhasses waren der Ausgangspunkt für ihre Entstehung, wie Winfried Frey und Andrea Frölich im Vorwort erläutern. Für diesen Prozess können viele Gründe, wie Umbrüche in Weltbild und Gesellschaft, angegeben werden, die u.a. dazu führten, dass das Feindbild „Jude“ seine scharfe Kontur verlor und zu einem polemischen Versatzelement wurde, wie verschiedene Schriften belegen, die in die Datenbank aufgenommen wurden.

Die Datenbank selbst ist benutzerfreundlich und erschließt sich auch denjenigen leicht, die dazu tendieren, Benutzerhilfen zu ignorieren. Besonders hilfreich ist die große Breite an Möglichkeiten, die einzelnen Texte nach unterschiedlichen Kriterien abzufragen. So bietet die Datenbank mit ihren Informationen nicht nur Handbuchartikel, sondern die unterschiedlichsten Suchfunktionen ermöglichen das Fungieren als nahezu perfektes Register. In Aufbau und Funktion erinnert die Datenbank an das Handbuch bzw. die zu Standardwerken gewordenen Bände von Heinz Schreckenberg zu den Adversus-Judaeos-Texten des 1. bis ins 20. Jh.s. Mit dieser CD-Rom ist nun ein neues digitales Handbuch entstanden, das kenntnisreich und übersichtlich unverzichtbar für weitere Forschungen zum Judenbild im 16. Jh. sein wird.

MARIA E. DORNINGER

**Ludewig, Anna-Dorothea: *Zwischen Czernowitz und Berlin. Deutsch-jüdische Identitätskonstruktionen im Leben und Werk von Karl Emil Franzos*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2008. 345 Seiten.**

**Colin, Amy-Diana/ Kotowski, Elke-Vera/ Ludewig, Anna-Dorothea: *Spuren eines Europäers. Karl Emil Franzos als Mittler zwischen den Kulturen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2008. 252 Seiten.**

Das Interesse an dem deutsch-jüdischen Schriftsteller Karl Emil Franzos, der in Wien und Berlin lebte und in Wien und Graz studierte, hat auch 100 Jahre nach seinem Tod 1904 nicht nachgelassen. Laut Gabriele von Glasenapp, die seit ihren im Verlag Niemeyer publizierten Studien „*Aus der Judengasse*“ (1996) und „*Ghettoliteratur*“ (2005, drei Bände, gemeinsam mit Hans Otto Horch), zusammen mit wohl als die beste Kennerin des Genres der Ghettoliteratur gelten kann, ist Franzos „ohne Zweifel der Ghettoschriftsteller, dessen Werke von ihrem Erscheinungsdatum bis in die heutige Zeit von Publikum und Wissenschaft am stärksten rezipiert wurden.“

2008 publizierte der Olms Verlag die bei Julius H. Schoeps geschriebene Dissertation von Anna-Dorothea Ludewig über den Dichter und die neun Vorträge einer Tagung über ihn, die 2004 in Potsdam stattfand.

Ludewig referiert in ihrer Dissertation zwar einleitend den Forschungsstand, dennoch werden in beiden Bänden weder der 2007 von Petra Ernst herausgegebene Sammelband über Franzos, der auf den Beiträgen einer von Claudia Erdheim in Wien organisierten Tagung basiert, noch das 2005 von Oskar Ansell zusammengestellte, sehr empfehlenswerte Lesebuch über Franzos mit dem Titel „Freigeist“ erwähnt. Olms publizierte 2008 auch noch einen ebenfalls von Anna-Dorothea Ludewig zusammen mit Julius H. Schoeps herausgegebenen Auswahlband der kultur- und literaturhistorischen Schriften von Franzos.

Es bleibt bedauerlich, dass die umfangreiche Wiener Dissertation des koreanischen Germanisten Jong-Dae Lim (1982) und die ebenfalls in Wien entstandene Diplomarbeit von Max Kaiser (2000) nicht publiziert wurden.

Das große Interesse kann leider nicht darüber hinwegtäuschen, dass die wissenschaftliche Erschließung und Zugänglichkeit von Franzos Werk nach wie vor unbefriedigend ist. Seine unter dem Titel „Halbasien“ in sechs Bänden gesammelten „Culturbilder“ wurden mit einer Ausnahme nie mehr neu aufgelegt und sind daher nur schwer greifbar. Von Franzos gibt es zwar einen umfangreichen Nachlass in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute Wienbibliothek), die ihn 1999 in einer Wechselausstellung zeigte und der von Ludwig auch konsultiert wurde. Leider enthält er aber nur sehr wenige persönliche Briefe und Dokumente, sodass es wohl nicht mehr möglich sein wird, seine Biographie zu schreiben. Übersehen wurde von der bisherigen Forschung auch das Werk von Otilie Franzos, geborene Benedikt, einer Tante des Wiener Historikers Heinrich Benedikt, die ihren Mann um 28 Jahre überlebte. Sie übergab den Nachlass der Stadt- und Landesbibliothek und publizierte selbst unter dem Pseudonym F. Ottmer.

Karl Emil Franzos wurde 1848 in Czortkow geboren und wuchs in Czernewitz in einer nichtreligiösen jüdischen Familie auf. Obwohl er sich von seiner Herkunft distanzierte, beschrieb er in seinen literarischen und feuilletonistischen Werken immer wieder das traditionelle jüdische Leben in Galizien. Sein Zielpublikum war allerdings ein nichtjüdisches, und er schrieb seine Texte aus einer aufgeklärten und religionskritischen Perspektive. Den realhistorischen Hintergrund dieser kulturvermittelnden Schriften von Franzos analysieren Amy-Diana Colin, Mariana Hausleitner, Marianne Hirsch, Leo Spitzer, Jong-Dae Lim und Andrei Corbea-Hoisie in ihren Beiträgen des besprochenen Sammelbandes.

Einen weiteren bedeutenden Teil seines Lebenswerkes widmete Franzos der deutschsprachigen Literatur. Zuvor waren 1877/78 aus nicht ganz klaren Gründen seine Pläne gescheitert, zwei Anthologien mit literarischen Texten jüdischer Autoren herauszugeben. 1879 edierte er die erste Werkausgabe Georg Büchners und 1883 gab er die Anthologie „Deutsches Dichterbuch aus Österreich“ heraus, das Beiträge von 100 Autoren enthält. Von 1889 bis 1903 war Franzos Herausgeber der Zeitschrift „Deutsche Dichtung“. Ludwig geht in beiden besprochenen Bänden ausführlich auf diesen Teil von Franzos Werk ein. Ihre Dissertation enthält im Anhang auch eine Auflistung der Autoren der „Deutschen Dichtung“. Auffallend ist dabei, dass in der Zeitschrift die bedeu-

tendsten Schriftsteller ihrer Zeit publizierten, dass aber nur sehr wenige jüdische Autoren – unter ihnen Berthold Auerbach, Oskar Blumenthal, Ludwig Börne, Ludwig Geiger, Heinrich Glücksmann, Maximilian Harden, Heinrich Heine, Camill Hoffmann, Ignaz Kuranda, Fritz Mauthner, Alfred Mombert, Max Nordau, Hugo Salus, Arthur Schnitzler und Stefan Zweig –, in ihr vertreten sind, und wie zu vermuten ist und noch zu untersuchen wäre, nicht mit Texten zu jüdischen Themen.

In den letzten Jahren seines Lebens litt Franzos unter dem zunehmenden Antisemitismus. Während er in Wien kaum Kontakte zur jüdischen Gemeinde hatte, freundete er sich in Berlin, wo er seit 1887 lebte, mit Ludwig Geiger an, schrieb regelmäßig für die von diesem herausgegebene „Allgemeine Zeitung des Judenthums“ und wurde Schriftführer des „Deutschen Central-Komitees für die Russischen Juden.“ Ludwig beschreibt in ihrem letzten Kapitel ausführlich diese Wandlung, aber auch sie kann die Frage, ob Franzos mit dem Judentum auch eine gläubige Beziehung verband, nicht beantworten.

Es bleibt das Fazit, dass die beiden Bände wichtige Bausteine der Forschung über diesen bedeutenden deutsch-jüdischen Dichter sind, dass aber auch noch Raum für weitere Untersuchungen bleibt.

EVELYN ADUNKA

**Wallas, Armin A.: *Österreichische Literatur-, Kultur- und Theaterzeitschriften im Umfeld von Expressionismus, Aktivismus und Zionismus*. Hrsg. von Andrea M. Lauritsch. Wuppertal: Arco Verlag 2008. 277 Seiten.**

Es ist Andrea M. Lauritsch, der Lebensgefährtin von Armin A. Wallas (1962–2003), und dem Arco Verlag zu verdanken, dass fünf Jahre nach dem so frühen Tod des herausragenden Forschers ein großer Teil seines wissenschaftlichen Werkes, das sich hauptsächlich der deutschsprachigen jüdischen Literatur sowie den historischen Avantgarden Österreichs der ersten Jahrzehnte des 20. Jh.s widmet, in insgesamt vier Bänden neu herausgegeben wurde. Im Folgenden soll – in einem ersten Schritt, dem ein weiterer folgen wird – nur der

Zeitschriften-Band in den Mittelpunkt gerückt werden, der übrigens im Jahre 2001 den zweiten Teil von Wallas' Habilitation ausmachte.

Die im „Literatur-, Kultur- und Theater-Zeitschriften“-Band des Arco-Projektes versammelten sechs Beiträge wurden zwischen 1993 und 2002 verstreut publiziert. Ein Text, „Revolutionäre Österreich-Konzeptionen im Theater der frühen Ersten Republik“, war bisher nur in gekürzter Fassung bekannt. Bei einem anderen handelt es sich um die Beschreibung der von Armin A. Wallas 1995 veröffentlichten „Analytischen Bibliographie der Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich“ (ca. 1.200 Seiten; erschienen im K.G. Saur-Verlag; über 50 zwischen 1910 und 1925 erschienene Zeitschriften und Anthologien sind dabei erfasst). Dieses bedeutende Werk, von dem die Forschung zu den österreichischen Avantgarden um 1910 bis heute profitiert, nahm einen bis dahin weitgehend vergessenen oder unterbelichteten Forschungsgegenstand in den Blick.

Der Bogen, den Wallas in seinen Darstellungen spannt, ist weit und dokumentiert zugleich die bewunderungswürdige Entdeckerfreude eines an empirischen Fakten interessierten Forschers, der es aber zugleich versteht, das überbordende Fakten-Material nach plausiblen Kategorien, die ihm von diesem nahe gelegt werden, jeweils systematisch zu ordnen und zu beschreiben. Wallas' Darstellungen von expressionistischen, aktivistischen, (kultur)zionistischen, zionistisch-jugendbewegten oder dadaistisch orientierten Zeitschriften sind keine öde auflistende Stoffhuberei, sondern lebendige Porträts der Leistungen und Identitäten der österreichischen, oft sehr kurzlebigen, aber sehr aufschlussreichen Publikationsorgane (u.a. Der Ruf 1912/13, Das Flugblatt 1917/18, Ver! 1917-1921, Der Anbruch 1917-1922, Der Friede 1918/19, Daimon/Der neue Daimon 1918/19, Der Strahl 1919/20, Kunst- und Kulturrat 1919/20, Die Rettung 1918-1920, Esra 1919/20, Jerubbaal 1918/19, Das Zelt 1924/25, Aufbau 1919/20, Der Mistral 1915, Horizont-Hefte 1919). Die Aufsätze rücken die vielfältige, sowohl die Literatur als auch das zeitgenössische Theater, die bildenden Künste und politische Programme thematisierende Zeitschriftenlandschaft um 1910 als unverzichtbare Reservoirs der ästhetischen und ethischen Erneuerungsbewegungen in den Mittelpunkt des Interesses. Dabei werden die Zeitschriften als „interdisziplinäre Gesamtkunstwerke“ mit ihren unterschiedlichen künstlerischen Konzeptionen und politischen Programmatiken, in ih-

ren österreichweiten und auch internationalen Querverbindungen (z.B. Zürich, Berlin, Budapest, Prag, München, Heidelberg, Czernowitz), gegenseitigen Beeinflussungen und Reaktionsweisen, mit ihren Konflikten, ihren prägenden Herausgeber-Persönlichkeiten und (heute oft vergessenen) BeiträgerInnen sowie ihren jeweils spezifischen Themenfokussierungen detailgenau beschrieben. Alle nur denkbaren und analysierbaren Aspekte werden von Wallas angesprochen, aber immer wieder konzentriert sich das Erkenntnisinteresse des Forschers auf die Themen jüdische Identität und jüdische Orientierung bzw. Erneuerung oder Aufgaben der jüdischen Kunst und Literatur, aber auch innerjüdische Auseinandersetzungen werden thematisiert, etwa zwischen kulturzionistischer und praktisch zionistischer Arbeit. Pionierarbeit hat Wallas in allen Fällen und in reichem Maße geleistet. Die Aufsätze zeichnen sich durch einen Reichtum von Zusatzinformationen in den Fußnoten aus – Bio-Bibliographisches und genaue Dokumentationen der Forschungslage. Wir haben es also geradezu mit einem Handbuch zur kulturellen, künstlerischen und literarischen Lage um den Ersten Weltkrieg herum zu tun – zwischen Kontinuität und Bruch.

Als Kultur- und Literaturhistoriker hat Wallas ein untrügliches Gespür für die Vielfalt der, wenn auch oft abgebrochenen künstlerischen Überlieferungen und weigert sich standhaft, einen herkömmlichen Kanon zu akzeptieren. Seine Arbeiten etwa zu „Emil Szittyá und Dada“ oder zur Kunst- und Literaturzeitschrift „Das Zelt“ (1924/25) des Eugen Hoeflich und dessen „Panasiatismus“ bzw. zur jüdischen Diasporakunst u.a. aus Österreich (z.B. Ernst Neuschul, Otto Gutfreund, Georg Kars, Jozef Israëls, Jacques Lipchitz, Samuel Zimmermann, Chana Orlawa, Viktor Tischler, Hans Kohn, Eli Nadelman) sind äußerst wertvolle Erinnerungen an oft vergessene Leistungen. Wallas hat, wohl fasziniert von der Fülle der Dokumente, innovativ und kreativ Türen in neue Forschungsräume geöffnet. Seine exakten Hinweise sind so zahlreich, dass vertiefende Einzelforschungen zu thematischen Einzelaspekten oder Einzelstudien zu Persönlichkeiten des kulturellen Lebens noch lange von Wallas' Anregungen profitieren werden. Durch sein umfassendes Wissen kann sich Wallas auch erlauben, exzellent formulierte und haltbare Resümees und Bilanzen zu ziehen, die neue Erkenntnisse vermitteln: Das „langgehegte Klischee einer bestenfalls verspäteten und peripheren Beteiligung Österreichs am Expressionismus“ und

wohl auch an der aktivistischen und zionistischen Bewegung ist nach der Lektüre von Wallas' Arbeiten nicht mehr zu halten.

Ein Kritikpunkt sei auch festgehalten: Leider enthält der Band kein Personenverzeichnis und kein Sachregister. Dies wäre, so meine ich, leicht zu bewerkstelligen gewesen und hätte die Handhabung für weiter führende Forschungen sehr erleichtert.

KARL MÜLLER





## Abstracts

### **WULF-OTTO DREESSEN: Jiddische Midraschepik im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit**

Fußend auf biblischer und exegetischer Tradition entwickelt die jiddische Midraschepik ein zusammenhängendes Konzept der jüdischen Geschichte (*Schmuelbuch, Melochimbuch*), die sich immer stärker mit der Weltgeschichte (*Ester, Doniel*) verbindet. Ihre literarischen Mittel entlehnt die Midraschepik zunächst der späten deutschen Heldenepik (Modell *Wolfdietrich*), nimmt aber mehr und mehr weisheitliche Züge auf (Sprichwörter).

### **WULF-OTTO DREESSEN: Yiddish midrashic epics in the late Middle Ages and early Modern Times**

Based on biblical and exegetical traditions, Yiddish midrashic epics develop a coherent concept of Jewish history (*Shmuelbukh, Melokhimbukh*) which more and more becomes linked to world history (*Ester, Doniel*). Midrashic epics take their literary means primarily from late German heroic epics (model *Wolfdietrich*) but increasingly integrate elements of wisdom (proverbs).

### **MARIA REGINA KECHT: Traditionen des Gedenkens: Anna Mitgutsch, *Haus der Kindheit***

In diesem Aufsatz wird die These aufgestellt, dass sich Anna Mitgutsch in ihrem Roman *Haus der Kindheit* nicht nur mit dem Thema Arisierung und Wiedergutmachung auseinandersetzt und damit eine Art Zeitdokument zur textexternen Realität der Restituierungsmaßnahmen des österreichischen Staates gegenüber den Opfern des Nationalsozialismus schafft, sondern dass die Autorin ganz bewusst jüdische Gedenktraditionen literarisch verarbeitet und damit ein spezifisch jüdisches Erinnern in die österreichische Gegenwartsliteratur einträgt. Die Analyse des vielschichtigen Erinnerungstextes zeigt auf, welche

wesentlichen Elemente des Genres der *Jiskor Bicher* Mitgutsch für ihr literarisches Gedenkbuch adaptiert und weiter entwickelt.

**MARIA REGINA KECHT: Traditions of remembrance: Anna Mitgutsch, *Haus der Kindheit***

The essay is based on the premise that Anna Mitgutsch's novel *Haus der Kindheit* goes far beyond a literary treatment of the topic of aryanization and restitution, which in itself makes the text a sort of documentary of the official measures of compensation and restitution vis-à-vis the victims of National Socialism in Austria. More importantly, however, the novel is a literary adaptation of the genre of *Yizker Biker* and thus inserts specifically Jewish traditions and modes of remembrance into contemporary Austrian Literature.

**ELEONORE LAPPIN: 1918 – Zwischen Habsburgermonarchie und Deutschösterreich: Die (jüdischen) Revolutionen**

Trotz Not und Hunger zeigten die Wiener Jüdinnen und Juden im Jahr 1918 starkes politisches Engagement. Eine neue politische Dynamik wirkte sich auf innerjüdische Politik ebenso aus wie bezüglich der Beteiligung von Jüdinnen und Juden in der Sozialdemokratie (SDAP) und bei der Gründung der Kommunistischen Partei (KPDÖ), aber auch an verschiedenen Wehrverbänden.

Im Oktober und November 1918, zur Zeit der Gründung der Republik, bemühten sich zwei Politiker jüdischer Abstammung, Otto Bauer, Staatssekretär des Äußeren und stellvertretender Vorsitzender der SDAP, zusammen mit Julius Deutsch, dem Unterstaatssekretär für Heereswesen, die demokratische Republik gegen reaktionäre rechte ebenso revolutionäre linke Kräfte zu verteidigen, gleichzeitig aber dem Proletariat wichtige Positionen im neuen Staat zu erobern. Egon Erwin Kisch, ein jüdischer Journalist aus Prag, gründete um diese Zeit die Rote Garde, ein linksradikaler Wehrverband, der bald zum „Bürgerschreck Nr. 1“ avancierte.

Die Zionisten gründeten Anfang November einen jüdischen Nationalrat für Deutschösterreich, dem ebenfalls eine jüdische Nationalgarde unterstand.

Die Zionisten konnten ihre Ziele der Anerkennung der jüdischen Nation in Deutschösterreich und der Umwandlung der Kultusgemeinde in eine Volksgemeinde nicht durchsetzen. Dennoch bewirkten sie innerhalb der jüdischen Gemeinde einen Demokratisierungsschub, der sie 1932 schließlich an die Macht brachte. Bei den Wahlen zur Provisorischen Nationalversammlung erlangten sie ein Mandat, im Wiener Gemeinderat sogar drei. Damit hatte die jüdische Politik auf parlamentarischer bzw. Gemeindeebene ihren Höhepunkt erreicht und bereits überschritten. In der österreichischen Politik wandten sich die jüdischen Wähler und politischen Aktivisten mehrheitlich der Sozialdemokratie zu.

### **ELEONORE LAPPIN: 1918 – Between the Habsburg Monarchy and *Deutschösterreich* – The (Jewish) Revolutions**

Despite hunger and need, in 1918, Viennese Jews keenly participated in Austrian politics. New political dynamics had an impact on Jewish politics. They also lead to an increased participation of Jews in Social Democracy as well as in the foundation of the Austrian Communist Party and of different militias.

In October and November 1918, at the time of the foundation of the Republic, two Jewish politicians, Otto Bauer, leading member of the Social Democratic Party (SDAP) and secretary of state for external affairs, and Julius Deutsch, secretary of state for defense, struggled to defend the fledgling Austrian democracy against reactionary right wing as well as revolutionary left wing forces and, at the same time, to gain important political positions for the proletariat. At the same time Egon Erwin Kisch, a Jewish journalist from Prague, founded the „Red Guard“, a radical left wing militia that soon became the „bogyman no. 1“ of the bourgeoisie. In the beginning of November, Zionists founded the Jewish National Council for Austria that also had its own Jewish National Guard. The Zionists failed to gain minority status in Deutschösterreich and to turn the Jewish Community from a religious into a national institution. Nevertheless, they initiated the democratization of the community that helped them gain the majority in the elections of 1932. In the general elections of 1918 they also won a seat in parliament and three in the Viennese municipality. With this they reached a short-lived zenith of their political

success. The majority of Jewish voters as well as political activists turned to Social Democracy.

### **THOMAS MIKULA: Max Reinhardt und Osip Dymov: Ein Kapitel jiddisches Theater auf deutschsprachiger Bühne**

Dieser Beitrag widmet sich der Zusammenarbeit zwischen dem russisch-jüdischen Schriftsteller Osip Dymov und seinem wichtigsten Förderer auf der deutschsprachigen Bühne, Max Reinhardt. Sowohl 1908 als auch in den späten 1920er Jahren brachte er dramatische Arbeiten Dymovs in den Berliner Kammerspielen zur Aufführung und ermöglichte ihm damit den Zugang zum deutschen Theater. Während seine frühen Dramen in der Tradition der russischen Moderne standen, beschäftigte sich Dymov ab seiner Übersiedlung nach New York 1913 praktisch ausschließlich mit Themen aus dem Leben jüdischer Einwanderer in den USA. Als wichtigstes Werk aus dieser Schaffensperiode gilt die Satire *Bronx Express*, die sich der Frage nach Aufgabe oder Beibehaltung der traditionellen Lebensform widmet.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Artikels liegt auf einem Vergleich der Rezeption dieses Stückes auf der amerikanischen jiddischen sowie der deutschen Bühne, wie sie sich in der zeitgenössischen Kritik darstellt.

### **THOMAS MIKULA: Max Reinhardt and Osip Dymov: a chapter of Yiddish theatre on the German-speaking scene**

The paper is dedicated to the cooperation between the Russian-Jewish author and playwright Osip Dymov and his most important promoter in German-speaking theatre, Max Reinhardt. In 1908 as well as in the late 1920s he staged Dymov's plays in the Berliner Kammerspiele and in doing so made it possible for him to enter the German theatre scene. Whereas his early plays were written in the spirit of Russian modernity, after his emigration to New York in 1913 Dymov exclusively deals with the life of Jewish immigrants in the USA. The most important work of this creative period is the satire *Bronx Express*, dealing with the problem of whether to abandon or retain the traditional form of life.

The focus of this paper will be a comparison between the acceptance of the play on the American Yiddish and the German stage as depicted in the contemporary critique.

### **GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER: Von jüdischen Tänzerinnen in Salzburg und der Welt**

Der Aufsatz ist drei österreichischen Tänzerinnen gewidmet, denen es gelang, in Max Reinhardts künstlerischem Wirken für Salzburg eine Rolle zu spielen. Die drei Tänzerinnen sind: Maria Ley, Tilly Losch und Margarete Wallmann. Zu der Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit dieser drei Tänzerinnen, wird dem politischen Umraum, in dem sie agierten, breiter Raum gegeben.

Von blendender Schönheit und ebensolcher Intelligenz, wusste sich Maria Ley mit einer geheimnisvoll schwebenden Aura zu umhüllen. Obwohl sie einige Bücher schrieb über sich selbst und ihre Arbeit, entzieht sie ihre Persönlichkeit auf geheimnisvolle Weise wirklichen Zugriffs. Ganz anders Tilly Losch: Nach außen gekehrt, kapriziös und sprunghaft, brachte sie ihre künstlerische Intelligenz nach London, an den Broadway und nach Hollywood. Wiederum anders Margarete Wallmann, die heute vor allem als Regisseurin und Mitarbeiterin solcher Persönlichkeiten wie Bruno Walter und Herbert von Karajan bekannt ist. Wallmann war auf Grund der Salzburger Erfolge bis 1938 Ballettmeisterin der Wiener Staatsoper, arbeitete in dieser Zeit auch in London, Mailand und Florenz sowie als Filmchoreographin in Hollywood. Nach dem Krieg konnte Wallmann an ihre internationale Karriere anschließen.

### **GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER: On Jewish Dancers in Salzburg and the whole world**

This essay is dedicated to three dancers who succeeded in playing a role in Max Reinhardt's artistic accomplishments in Salzburg. These three dancers are Maria Ley, Tilly Losch and Margarete Wallmann. Next to the appreciation of their personalities as artists, large scope is also given to the political environment in which they moved.

Maria Ley, a dazzling beauty of equal intelligence, surrounded herself with an aura of floating mystery. Although she has written a number of books about herself and her work, her personality in a mysterious way eludes actual grasp. Tilly Losch is completely different – extrovert, capricious and volatile, her artistic intelligence led her to London, to Broadway, and to Hollywood. Different again was Margarete Wallmann, who today is best known for her work as director, collaborating with personalities like Bruno Walter and Herbert von Karajan. Based on her success in Salzburg, Wallmann was appointed Ballet Master at Vienna State Opera until 1938, also working during that time in London, Milan and Florence as well as choreographing for films in Hollywood. After the war, Wallmann managed to continue her international career.

### **URSULA ZELLER: Who ever heard of an Irish Jew? Zur Mehrdeutigkeit jüdischer Identität und Einäugigkeit des irischen Nationalismus in James Joyces *Ulysses***

Joyce hat den Helden seines modernen Großstadtepos über das katholische, koloniale Dublin ausgerechnet zu einem Juden gemacht.

Wurde Leopold Blooms Jüdischkeit lange Zeit bagatellisiert, ja in Abrede gestellt oder aber als antisemitisches Porträt verschrien, so beschäftigt sich die Rezeption heute intensiver damit. Gleichzeitig wandelte sich Blooms Darstellung in den Augen der Kritiker vom negativen Stereotyp zur einfühlsam präzisen Charakterisierung moderner jüdischer Befindlichkeit. Für Joyces Panorama der irischen Gesellschaft um die vorletzte Jahrhundertwende jedenfalls ist Blooms Judentum als geradezu konstitutiv zu betrachten. Auch Joyce selber hat sich einmal in diesem Sinne geäußert.

Insbesondere die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit von Blooms Judentum, seiner Identität überhaupt, ist bei Joyce künstlerisches Programm. Er hat seinen Protagonisten aus einer ganzen Reihe von Quellen geschaffen, hat das Semitische mit dem Keltischen, das Hebräische mit dem Griechischen und das Jüdische mit dem Christlichen kombiniert. Gleichzeitig machte er seinen Juden aber auch zum Jedermann, zu einem, der sich weder national, noch ethnisch, noch religiös definiert, obwohl bzw. weil er in dieser Hinsicht ja überdeterminiert ist.

So greift Joyce in seinem Roman die Nationalismus-Debatten seiner Zeit auf und destabilisiert durch Blooms schillernde Identität deren enge und eindeutige Definitionsansätze.

### **URSULA ZELLER: Who ever heard of an Irish Jew? Ambiguities of Jewish Identity and Irish Nationalism in James Joyce's *Ulysses***

Joyce chose to make a Jew the hero of his modern urban epic about colonial, Catholic Dublin.

While Leopold Bloom's Jewishness was for a long time treated as marginal, denied altogether, or, on the other hand, condemned as an anti-Semitic portrait, it receives increasing critical attention today. At the same time, in the eyes of the critics, Joyce's representation of Bloom has changed from a negative stereotype into an astute characterisation of modern Jewish sensibilities. In any case, Bloom's Jewishness is to be considered as constitutive of Joyce's panorama of Irish society at the previous turn of the century. Joyce himself once expressed this view.

In particular, it is the ambiguities of Bloom's Jewishness, of his identity in general, that are essential to Joyce's artistic design. He created his protagonist from a variety of sources, combined the Semitic with the Celtic, Hebrew with Greek and Jewish with Christian. At the same time, he created his Jew as Everyman, as someone who defines himself neither nationally nor ethnically, not religiously— although, or rather because, he is over-determined in all these respects.

Thus, Joyce's novel takes up the nationalist debates of his time and through Bloom's multifaceted identity destabilizes all narrow, fixed and essentialist definitions.

### **ARMIN EIDHERR: Jossel Bergner – Werk, Leben und ostjüdischer Kontext**

Jossel Bergner, der 1920 in Wien geboren wurde und in Tel Aviv lebt, ist ein international renommierter Künstler. In Österreich ist sein Werk noch weitgehend unbekannt. Eine von einer Bilder-Ausstellung begleitete Tagung auf

Schloss Leopoldskron im Oktober 2008, über die hier einleitend kurz berichtet wird, versuchte dem gegenzusteuern. Nach dem Tagungsbericht und einem knappen biographischen Überblick zeigt der Beitrag anhand eines kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Bildes zu einer Erzählung des jiddischen Klassikers Isaak Leib Perez, wie sehr Jossel Bergners Kunst in der ostjüdisch-jiddischen Kultur wurzelt und viele Aspekte seines Werkes sich erst durch die Kenntnis dieses speziellen Hintergrundes erschließen, wie zum Beispiel auch die Bezüge des besprochenen, scheinbar nur idyllischen Bildes zur Zeit seiner Entstehung unmittelbar nach dem Holocaust.

### **ARMIN EIDHERR: Yosl Bergner – Work, Life and Eastern-Jewish Context**

Yosl Bergner, who was born in 1920 in Vienna and lives in Tel Aviv, is an internationally renowned artist. Nevertheless in Austria his work is largely unknown. In October 2008 the Center for Jewish Cultural History organized an exhibition of his paintings in Salzburg, accompanied by a conference. After a short report on this conference and some biographical notes the essay shows by means of a picture inspired by a story of the Yiddish classic Yitskhok Leyb Perets how deeply Yosl Bergners works of art are rooted in Yiddish Culture. Without knowledge of this special background only a restricted understanding of his work is possible.

### **GERHARD LANGER: Religiöse Motive in Jossel Bergners Werk**

Jossel Bergners Bilder sind voll bewusster und mitunter unbewusster Anspielung an religiöse Motive aus der jüdischen Tradition und nehmen nicht selten auch Elemente der christlichen Tradition auf. Einige Beispiele werden vorgestellt und kurz erläutert. Nicht zuletzt wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung die christlich konnotierten Motive von Abendmahl, Kreuz und Auferstehung in der jüdischen Bildwelt Bergners bekommen.



**GERHARD LANGER: religious motives in Yosl Bergner's paintings**

The paintings of Yosl Bergner are full of allusions to religious motives of Jewish and Christian tradition. The paper analyzes some of the paintings, focusing on elements connected with Christian tradition and tries to answer the question, how Bergner integrates them into „his“ Jewish world.



## Autorinnen und Autoren

*Wulf-Otto Dreeßen* war Akademischer Oberrat an der Abteilung für Germanistische Mediävistik der Universität Stuttgart und ist nach seiner Pensionierung dort noch Lehrbeauftragter. Neben der Mediävistik lehrt er Jiddisch und veröffentlicht grundlegende Arbeiten etwa zur jiddischen Epik. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören: *Akedass Jizhak. Ein altjiddisches Gedicht über die Opferung Isaak* (1971), *Das altjiddische Danielbuch nach dem Basler Druck von 1557* (1978), *Zur Signifikanz des Sprichwörtlichen in Teilen der altjiddischen Literatur* (1995).

*Maria-Regina Kecht* bis vor kurzem Professorin für „German Studies“ an der Rice University in Houston, Texas; derzeit in Salzburg. In ihrer Forschung und Lehre spezialisiert sie sich auf österreichische Prosaliteratur des 20. Jh.s, besonders auf Literatur seit 1945. Buch und Aufsatzveröffentlichungen zu Balaka, Faschinger, Flöss, Haushofer, Henisch, Jelinek, Mitgutsch, Rabinovici, Reichart, Schnitzler, usw.

*Eleonore Lappin* ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für jüdische Geschichte Österreichs mit den Forschungsschwerpunkten Holocaust und Erinnerungspolitik im Nachkriegsösterreich; Autobiographien jüdischer ÖsterreicherInnen, jüdische Presse im deutschsprachigen Raum.

Neueste Publikationen: *Deutsch-jüdische Presse und jüdische Geschichte: Dokumente, Darstellungen, Wechselbeziehungen / German-Jewish Press and Jewish-History: Documents, Representations, Interrelations*. Bremen 2008 hg. zusammen mit Michael Nagel.

*Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten*. Innsbruck-Bozen-Wien 2008 hg. zusammen mit Albert Lichtblau.

*Thomas Mikula* arbeitet als Assistent in Ausbildung am Institut für Slawistik der Universität Wien. Er studierte Russistik und Judaistik in Wien und St. Petersburg.

*Gunhild Oberzaucher-Schüller* unterrichtete Ballettgeschichte am Fachbereich Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg und leitete die *Derada Moroda Dance Archives*, die der Universität angeschlossen sind. Sie

---

studierte in Wien, Paris und London und schrieb eine Dissertation über Bronislaw Nijinska. Sie war für den Tanzteil von *Pipers's Enzyklopädie des Musiktheaters* (1982–1999) verantwortlich. Zu den letzten Publikationen gehören: *Festschrift für Sibylle Dahms* (2004), *Ausdruckstanz* (2. Auflage 2005), *Souvenirs de Taglioni* (2 volumes) and *Mundart der Wiener Moderne – der Tanz der Grete Wiesenthal* (2009).

*Ursula Zeller* unterrichtete am Anglistischen Institut der Universität Zürich, bevor sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin zur Zürcher James Joyce Stiftung kam. Neben ihrer dortigen Tätigkeit absolvierte sie ein Zweitstudium in Jüdischen Studien an der Universität Basel. Ausstellungen und Publikationen zu Joyce sowie zu zeitgenössischer Literatur, mit einem Fokus auf jüdischen Themen.

*Armin Eidherr* arbeitet am Salzburger Fachbereich für Germanistik und am Zentrum für jüdische Kulturgeschichte. Auswahl aus den letzten Publikationen: *Sandverwehte Wege / Los kaminos s'incheron de arena. Anthologie moderner sefardischer Dichtung* (2002), *Jiddische Kultur in Österreich* (2003), *Bibliomania. Historischer Roman vom ausgehenden 20. Jahrhundert* (2003), *Sprache und Identität: Jiddische autobiographische Texte aus Galizien* (2008).

*Gerhard Langer* ist Theologe und Judaist. Er leitet das interdisziplinäre Zentrum für Jüdische Kulturgeschichte der Universität Salzburg. Seine jüngsten Publikationen sind mehrere Beiträge zu Esau in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Esau – Bruder und Feind* (Göttingen 2009).