

Aus rechtlichen Gründen
wurden die Bilder entfernt

TAGUNGEN
zur Ostmitteleuropaforschung



31

**HERDER
INSTITUT**

Galizien. Peripherie der Moderne – Moderne der Peripherie?

Herausgegeben von
Elisabeth Haid, Stephanie Weismann und
Burkhard Wöller

Galizien.

Peripherie der Moderne – Moderne der Peripherie?

TAGUNGEN ZUR OSTMITTELEUROPAFORSCHUNG

Herausgegeben vom
Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung –
Institut der Leibniz-Gemeinschaft

31

Galizien

Peripherie der Moderne –
Moderne der Peripherie?

Herausgegeben von

ELISABETH HAID, STEPHANIE WEISMANN und BURKHARD WÖLLER



VERLAG HERDER-INSTITUT · MARBURG · 2013

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de>> abrufbar

© 2013 by Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung –
Institut der Leibniz-Gemeinschaft, 35037 Marburg, Gisonenweg 5-7
Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung –
Institut der Leibniz-Gemeinschaft, 35037 Marburg

Druck und Bindung: Jürgen Haas Print Consulting e.K., 35075 Gladenbach

Umschlagbilder: rechts: Jan Matejkos Gemälde *Die Erfindung der Eisenbahn* im Festsaal
des Lemberger Polytechnikums

links: Galizien-Graffiti in Lemberger Innenhof (Foto: Burkhard Wöller)

ISBN 978-3-87969-379-5



Inhalt

Alois Woldan: Vorwort	VII
Elisabeth Haid, Stephanie Weismann und Burkhard Wöller: Einleitung...	1
Moritz Csáky: Einführende Überlegungen: Moderne – Peripherie – Mehrdeutigkeiten	11
Galizien in Diskursen über die Moderne	
Nadja Weck: Ein neuer Bahnhof für Lemberg (Lwów, L'viv) – Die symbolische Bedeutung der Eisenbahn für das Selbstbewusstsein einer modernen Stadt.....	31
Burkhard Wöller: ‚Fortschritt‘ und ‚Rückständigkeit‘ als diskursive Strategien moderner Geschichtsschreibung in Galizien. Polnische und ruthenische Entwicklungsdiagnosen und mentale Verortungen des Fürstentums Halyč-Volyn'	45
Elisabeth Haid: Galizien: ‚Östliche Peripherie‘ oder ‚Bollwerk des Westens‘? Mediale Darstellungen von ‚Rückständigkeit‘ und ‚Modernität‘ im Ersten Weltkrieg	61
Stephanie Weismann: Hohelied auf ein ruthenisches Ostgalizien. Von der Modernität der Peripherie bei Leopold von Sacher-Masoch	77
Galizien im Zeichen der Modernisierung	
Lesya Ivasyuk: Das Modernisierungspotenzial der Revolution von 1846. Kräfteringen zwischen österreichischem Staat und polnischen Revolutionären ..	93
Serhiy Choliy: Die Modernisierung der österreichisch-ungarischen Streitkräfte (1868-1914) – eine Chance für die galizischen Rekruten?.....	109
Börries Kuzmany: Der Galizische Ausgleich als Beispiel moderner Nationalitätenpolitik?	123

Galizien – Kaleidoskop moderner Ideologien und Identitätskrisen

Lyubomyr Borakovskyy: Kirche <i>im</i> oder <i>auf dem</i> Weg der Moderne? Die Stellung der ruthenischen Geistlichkeit zur Modernisierung in Galizien und ihre literarische Austragung bei Ivan Franko und Osyp Makovej	145
Anna Krachkovska: Zwischen modernem Antisemitismus und traditioneller Judophobie. Diskursive Fremdentwürfe ostgalizischer Intellektueller und Bauern im späten 19. Jahrhundert	159
Katharina Krčal: Rappaports <i>Bajazzo</i> – Clownfigur zwischen jüdischer Moderne und Tradition.....	173

Galizien als postmoderner Erinnerungsraum

Marianne Windsperger: „In the Image“: Literarische Auseinandersetzungen mit Bildern des vormodernen Shtetls und Mythen der Migration in den Werken von Dara Horn und Rebecca Goldstein	189
Anna Susak: Galizien im neuen Jahrtausend: Debatten um (post)moderne Identitätsprojekte in der polnischen und ukrainischen Presse	201
Zu den Autor/inn/en	215

Rappaports *Bajazzo* – Clownfigur zwischen jüdischer Moderne und Tradition

von

Katharina K r č a l *

Das Kronland Galizien bestand nur knapp 150 Jahre. Deutschsprachige bildeten im Kronland eine kleine, wenn auch mächtige und gebildete Minderheit, die sich nach der Annexion Galiziens konstituiert hatte. Von den deutschsprachigen Einwohner/inne/n Galiziens war wiederum nur ein Teil – wenn auch der überwiegende – jüdischen Glaubens. Mit der Galizischen Autonomie ab 1867 sank die Zahl der Deutschsprachigen in Galizien, was damit zusammenhing, dass insbesondere die jüdische Bevölkerung sich nun zunehmend polnisch assimilierte.¹ Die deutschsprachige Literatur ist, bei aller literarischen Reichhaltigkeit der Region, also auf ein vergleichsweise schmales Textkorpus begrenzt. Umso mehr fällt auf, dass in drei Generationen deutsch-jüdischer Autoren galizischer Herkunft jeweils ein Autor auftritt, bei dem eine oder mehrere Clownfiguren eine wichtige Rolle spielen: Moritz Rappaport, Karl Emil Franzos und Joseph Roth.²

* Dieser Aufsatz beruht auf dem ersten Kapitel meiner noch unveröffentlichten Dissertation zu Clown- und Schauspielerfiguren in der deutsch-jüdischen Literatur Galiziens.

¹ Im Jahr 1880 erklärten sich noch 5,4% der Bevölkerung als deutschsprachig, im Jahr 1910 waren es nur noch 1,1%. Vgl. Österreichische Statistik. Die Ergebnisse der Volkszählung und der mit derselben verbundenen Zählung der häuslichen Nutzthiere vom 31. Dezember 1880 in den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern. I Theil (Bd. I, Heft II), hrsg. von der K.K. statistischen Central-Commission, Wien 1882, S. 100 f., 107; sowie Österreichische Statistik. Die Ergebnisse der Volkszählung vom 31. Dezember 1910 in den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern (Bd. I, Heft I), hrsg. von der K.K. statistischen Zentralkommission, Wien 1912, S. 54-59. Ferner PETER PULZER: Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867 bis 1914, Göttingen 2004, S. 173.

² Neben Rappaports *Bajazzo* (1863) lässt Karl Emil Franzos den Bajazzo in Gestalt des jiddischsprachigen Pojaz in seinem gleichnamigen Roman auftreten, um ihn auf seinem Weg zum deutschsprachigen Schauspieler am Unverständnis der streng religiösen Heimatgemeinde wie auch am Ressentiment der christlichen Mehrheitsgesellschaft scheitern und auf der ‚Schmiere‘ enden zu lassen. Bei Roth gibt es kein zentrales Werk, das sich mit einer Clownfigur beschäftigt. Die Clownfiguren finden sich über sein Œuvre verstreut sowohl in Essays als auch in Romanen vor allem der 1920er Jahre, so in den Romanen *Hotel Savoy* (1924), *Zipper und sein Vater* (1928) sowie den Essays *Der Tod im Zirkus* (1921), *Tiere* (1921), *Variété* (1921), *Artisten und Friseure* (1922), *Die Wärmestube der Emigranten* (1922), *Vormittagsprobe im Zirkus* (1923), *Das Café der elften Muse* (1923), *Grock* (1924), *Amerika über Paris* (1925) sowie *Juden auf Wanderschaft* (1927), *Little Titch* (1928), *Der Mann, der Ohrfeigen bekommt* (1929). Nach 1930 treten Clowns nur noch vereinzelt im journalistischen Werk auf: *Shaw auf einer Kremlkanone* (1931), *Der unbekannte Clown aus Barcelona* (1939).

Diese Untersuchung widmet sich der Clownfigur in dem epischen Gedicht *Bajazzo* des frühesten und wohl am wenigsten bekannten Schriftstellers der Autoren-Trias – Moritz Rappaport³ – und versucht Analyseansätze zu entwickeln, die – *mutatis mutandis* – auch für eine Lektüre der Texte Roths und Franzos' fruchtbar gemacht werden können.

Rappaports Gedicht soll hierfür zunächst vor dem Hintergrund eines zeitgenössischen innerjüdischen Konflikts im Galizien des 19. Jahrhunderts gelesen werden: der Konflikt zwischen jüdischer Aufklärung (Haskala) und traditionsorientierter Orthodoxie. Beide Strömungen können als Antworten auf die Konfrontation der osteuropäischen jüdischen Bevölkerung mit der Moderne verstanden werden.⁴ Beide versuchten eine Lösung des Problems jüdischer Identität unter den Bedingungen von Säkularisierung, Urbanisierung, Verarmung, Massenauswanderung und einer zunehmenden, vor allem auch vertikalen Differenzierung der jüdischen Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu bieten.⁵

In Rappaports Gedicht ist die Verwandlung eines jüdischen Kaufmannssohns in eine komische Figur u.a. der konfrontativen Begegnung mit beiden Strömungen geschuldet. Verunsichert in seinen Orientierungsmustern, löst er sich aus dem jüdischen Bezugsfeld und tritt in die Umgebungsgesellschaft ein, in der er allerdings nur den Clown spielt. Die vorliegende Untersuchung geht davon aus, dass die Wahl einer Clownfigur als Protagonist in Zusammenhang mit den zeitgenössischen Debatten um jüdische Assimilation gelesen werden kann. Dabei knüpft die Analyse an Herlinde Aichners These der besonderen Relevanz der Schauspielmetapher im jüdischen Kontext an und stellt die Frage, ob die Clownfigur als eine Reaktion auf den antisemitischen Verdacht der jüdischen Mimikry lesbar ist. Der Beitrag schließt mit einem Ausblick auf die Mög-

³ Angaben zu Leben und Werk des Autors finden sich in kurzen Einträgen der zeitgenössischen biografischen Lexika. Eine der reichhaltigsten historischen Quellen ist ein fünfteiliger Nachruf, den Karl Emil Franzos 1892 in der *Allgemeinen Jüdischen Zeitung* auf Rappaport veröffentlicht hat. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Rappaport fast völlig vergessen. In jüngster Zeit sind allerdings zwei Artikel erschienen, die sich mit Rappaport bzw. unter anderen Schriftstellern auch mit Rappaport beschäftigen. Siehe MARIA KLAŃSKA: Moritz Rappaport als Brückenbauer zwischen der deutschen, jüdischen und polnischen Kultur, in: Trans. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften 15 (2004), URL: http://www.inst.at/trans/15Nr/03_5/klanska15.htm (30.01.2012); sowie HERLINDE AICHNER: Die Revolution von 1848 und die Frage der jüdischen Nationalität. L.A. Frankl und M. Rappaport, in: HUBERT LENGAUER, PRIMUS HEINZ KUCHER (Hrsg.): Bewegung im Reich der Immobilität, Wien u.a. 2001, S. 333-361.

⁴ Vgl. ISRAEL BARTAL: Responses to Modernity: Haskalah, Orthodoxy and Nationalism in Eastern Europe, in: SHMUEL AMLOG, JEHUDA REINHARZ u.a. (Hrsg.): Zionism and Religion, Hannover u.a. 1998, S. 13-24, hier S. 18. Die Haskala ist, obwohl sie eine zentrale Rolle für die Modernisierung der jüdischen Bevölkerung spielt, keineswegs einfach eine Modernisierungsbewegung. Das Verhältnis zwischen Modernisierung und Haskala ist vielmehr ambivalent, war Letztere doch keineswegs für die Assimilationstendenzen unter Juden und Jüdinnen des 19. Jahrhunderts verantwortlich. Vgl. SHMUEL FEINER: Towards a Historical Definition of the Haskalah, in: DERS., DAVID SORKIN (Hrsg.): New Perspectives on the Haskalah, London u.a. 2001, S. 184-219, hier S. 216.

⁵ Vgl. BARTAL (wie Anm. 4), S. 20.

lichkeit, die Figur des Clowns als eine in mehrfacher Hinsicht performative Figur zu fassen, die sich in einem prekären Zustand befindet, in dem die Einbindung in gemeinschaftliche jüdische Strukturen aufgegeben wurde, die Integration in die Mehrheitsgesellschaft aber aufgrund von Ausschlussmechanismen nicht gelingt.

Moritz Rappaport: Ein Dichter-Arzt im Galizien des 19. Jahrhunderts

Moritz Rappaport war Vertreter der zweiten Generation der galizischen Haskala und eine Figur des Übergangs zwischen deutschsprachiger und polnischer Assimilation.⁶ Während bis Mitte des 19. Jahrhunderts unter assimilationsbereiten Juden und Jüdinnen die Orientierung an der schmalen deutschsprachigen Elite die Regel war, entschieden sich jene Juden, die aufgrund von sozialer Position oder Bildungsstand prädisponiert für nationalistische Tendenzen waren, danach meistens für polnische Assimilation.⁷ Spätestens nach dem Jahr 1867, in dem Galizien eine Autonomie unter polnischer Führung erhielt und das Polnische als Amtssprache Galiziens deklariert wurde, wandten sich immer mehr akkulturationsbereite Juden dem Polnischen zu.⁸ 1880 war der Höhepunkt dieser Akkulturationsbewegung unter gebildeten galizischen Juden und Jüdinnen.⁹

Rappaport hegte sowohl in Bezug auf die deutsche als auch polnische Seite nationale Zugehörigkeitsgefühle: Zum einen publizierte er seine Werke größtenteils in deutscher Sprache und begeisterte sich für deutsche Literatur und Kultur.¹⁰ Zum anderen sprach Rappaport hervorragend Polnisch und schlug in seinem Werk zuweilen auch polnisch-nationalistische Töne an. Als 1861 etwa Friedrich Hebbels Lobgedicht *An Seine Majestät, König Wilhelm I. von Preußen* erscheint, in dem der Autor den Ausdruck „Bedientenvölker“ für Tschechen und Polen verwendet, veröffentlicht Rappaport eine Replik, ebenfalls in Gedichtform, unter dem Titel *An Friedrich Hebbel*, in der er auf die ruhmreiche Vergangenheit des polnischen Volks verweist.¹¹

⁶ Zur gleichen Einschätzung bezüglich Rappaport kommt auch JOHN-PAUL HIMKA: *Dimensions of a Triangle: Polish-Ukrainian-Jewish-Relations in Austrian Galicia*, in: ISRAEL BARTAL, ANTONY POLONSKY (Hrsg.): *Focusing on Galicia: Jews, Poles, and Ukrainians 1772-1981*, London u.a. 1999, S. 25-48, hier S. 36.

⁷ Vgl. ebenda, S. 36.

⁸ Vgl. JERZY HOLZER: *Enlightenment, Assimilation, and Modern Identity. The Jewish Élite in Galicia*, in: BARTAL/POLONSKY (wie Anm. 6), S. 79-86, hier S. 83.

⁹ Vgl. HIMKA (wie Anm. 6), S. 36.

¹⁰ Drei seiner Werke widmet Rappaport den deutschen Klassikern: *Goethe. Seinen Manen geweiht* (1852) sowie zwei weitere anlässlich von Jahrestagen erschienene Gedichte *Prolog zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Friedrich Schillers* (1859) und *Festgedichte zur Lessingfeier* (1860). Weiters wurde auf Rappaports Initiative ein Komitee zur Errichtung eines Schiller-Denkmal in Wien initiiert, das mittels Theatervorstellungen und öffentlichen Vorlesungen die Errichtung des Denkmals in der Hauptstadt zu fördern zum Ziel hatte, vgl. [OHNE AUTOR:] Rappaport, Moriz [Art], in: CONSTANT VON WURZBACH (Hrsg.): *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 24 (1872), S. 365-368, hier S. 365 f.

¹¹ Vgl. RICHARD MARIA WERNER: *Moriz Rappaport (Max Reinau)*, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 19 (1910), S. 235-289, hier S. 264. Die propolnischen Sentimentalitäten

Jedoch waren bei Weitem nicht alle Juden und Jüdinnen an Akkulturation interessiert. Gleiche unter Gleichen zu werden, wie es die emanzipatorische Forderung der jüdischen Aufklärer für die jüdischen Einwohner/innen des Habsburgerreichs vorsah, erforderte unter den zeitgenössischen Bedingungen schließlich (zumindest teilweises) Verdecken oder Auslöschen einer religiös-kulturellen Differenz. Damit verbunden war die Aufgabe oder Umgehung (zumindest einiger) der religiösen Gebote und Gepflogenheiten des Judentums.¹² In der Frage der Akkulturation war die jüdische Bevölkerung Galiziens folglich in sich tief gespalten: Ein kleiner Zirkel an Vertretern der Haskala, die Maskilim, setzte sich für die Anpassung an die jeweilige Bevölkerungsmehrheit ein. Sie waren jedoch umgeben von einer traditionell-religiösen jüdischen Mehrheit, die ihnen feindlich gegenüber stand¹³, weil für sie Akkulturation die Aufgabe des Glaubens bedeutete.

Mit den in der Lemberger jüdischen Gemeinde besonders intensiv tobenden Kämpfen zwischen Vertretern der traditionellen Orthodoxie und den Fürstreitern der jüdischen Aufklärung¹⁴ kam Rappaport im Kleinen bereits in seiner Kindheit und Jugend in Berührung. Seine Mutter, Eva Schohem, stammte aus einem streng orthodoxen Haushalt¹⁵, sein Vater, Solomon Simche Rappaport (geb. 1788), entstammte einer berühmten Rabbinerfamilie und gehörte der ersten Generation von Maskilim in Galizien an. Besonders bezüglich der Erziehung des gemeinsamen Sohnes kam es aufgrund der unterschiedlichen religiösen Ausrichtungen immer wieder zu Konflikten im Elternhaus Rappaports.¹⁶ 1822 wurde Moritz Rappaport auf Wunsch des Vaters nach Wien geschickt, wo er zunächst das Schottengymnasium besuchte und schließlich 1833 zum Doktor der Medizin promoviert wurde. Nach seiner Rückkehr nach Lemberg arbeitete

und Solidaritätsbekundungen, die Rappaport auch in sein Gedicht *Bajazzo* einfließt, können als Ausdruck seiner tiefen Betroffenheit von der Niederschlagung des polnischen Januaraufstands (1863) im russischen Teilungsgebiet gelesen werden, vgl. HOLZER (wie Anm. 8), S. 82.

¹² Vgl. AICHNER (wie Anm. 3), S. 334 f. So mussten etwa Juden, die in Lemberg (Lwów, L'viv) außerhalb des Ghettos wohnen wollten, – auch nach 1867 – die traditionelle jüdische Tracht ablegen, vgl. EVELINE BRUGGER, MARTHA KEIL, ALBERT LICHTBLAU, CHRISTOPH LIND, BARBARA STAUDINGER: Geschichte der Juden in Österreich, Wien 2006, S. 456.

¹³ Vgl. SHMUEL FEINER: Haskalah and History. The Emergence of a Modern Jewish Historical Consciousness, Oxford u.a. 2002, S. 73.

¹⁴ Beispielhaft für die äußerst konfliktträchtige Beziehung zwischen Vertretern der Aufklärung und der traditionellen Orthodoxie in der damals ca. 300 000 Personen umfassenden Gemeinde ist der 1848 eskalierende Konflikt um den Hohenemser Rabbi Abraham Kohn, in den auch Rappaport verwickelt war, vgl. dazu SALO W. BARON: The Revolution of 1848 and Jewish Scholarship, Part II, in: Proceedings of the American Academy for Jewish Research 20 (1951), S. 1-100, hier S. 69-73; sowie TOBIAS GRILL: Das Wirken Rabbiner Abraham Kohns in Lemberg (1844-1848), in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 56 (2008), S. 179-220.

¹⁵ Vgl. WERNER (wie Anm. 11), S. 235; sowie Moritz Rappaport, in: Jewish Encyclopedia, URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12576-rapoport%23292%23ixzz1R9EB9vw8#anchor13> (30.01.2012).

¹⁶ Vgl. KARL EMIL FRANZOS: Moritz Rappaport, in: Allgemeine Jüdische Zeitung vom 21.10.1892, Heft 43 [Artikelserie 1892], S. 511 f.

Rappaport fortan als Arzt und brachte es bis zum Leiter des örtlichen Spitals; darüber hinaus betätigte sich Rappaport auch journalistisch und literarisch im Dienst der jüdischen Aufklärung und im Sinn der Ideale der 1848er Bewegungen. So redigierte Rappaport etwa die *Leseblätter* (1840-1847), die als Beiblätter zur amtlichen *Lemberger Zeitung* erschienen, in welchen er selbst zahlreiche Gedichte unter dem Pseudonym Max Reinau veröffentlichte.¹⁷ Im Revolutionsjahr publizierte Rappaport etwa das erste zensurfreie Gedicht Galiziens, *Constitutions-Weihe und Amnestie. Den Akademikern gewidmet* (1848).¹⁸

Traditionelles Judentum und Aufklärung in Moritz Rappaports *Bajazzo*

Nationale und religiöse Differenzen prägen auch das 1863 unter dem Titel *Bajazzo* erschienene epische Gedicht Rappaports. Zentrales Element des Textes ist die Gegenüberstellung von traditionsgebundenen Kräften und den Bestrebungen der Vertreter einer neuen, liberalen Glaubensauffassung im Sinne der Haskala. Erzählt wird die Geschichte einer jüdischen Familie: Ein kürzlich verwitweter polnisch-jüdischer Kaufmann wird von einem Freund nach Berlin – der Wirkungsstätte Moses Mendelssohns – eingeladen. Im Haus des Freundes werden heftige Diskussionen um die neue Denkrichtung geführt. Ein Alter nimmt in einer dort geführten Diskussion, in der Generationenkonflikt und ideologischer Konflikt aneinander gekoppelt erscheinen, stellvertretend für die vorauflärerische Generation den konservativen Standpunkt ein. Die Aufgabe der distinguierenden Bräuche, die scheinbar nur das „Außenwerk“ des Judentums bilden, bedeutet für ihn auch eine Aufgabe des Glaubens:

Der alte Gott, die alten Sitten
Sie haben trefflich sich verstanden,
Seht, wenn ihr wacker fortgeschritten
Ob noch ein Judentum vorhanden
O sagt nicht, was ihr baut und zimmert
Den Kern, den innern, nicht berühre,
Daß ihr nur Außenwerk zertrümmert,
Doch Ehrfurcht zollt, wem Sie gebühre
[...]¹⁹

Der Text bleibt hinsichtlich der infrage stehenden Glaubenspraktiken stets abstrakt, mit der Wendung „[d]er Glaube und die alte Weihe / Sind nicht bloß Körper und

¹⁷ Vgl. FRANZ BRÜMMER: „Rappaport, Moritz“ [Art.], in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 27 (1888), S. 300-301, hier S. 300; sowie WURZBACH (wie Anm. 10), S. 365.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 365 f.

¹⁹ MORITZ RAPPAPORT: *Bajazzo*. Ein Gedicht, Leipzig 1863, S. 103 f.

Gewand“²⁰ ruft er aber in Folge Assoziationen zu Bekleidungsregeln und Bewegungsvorschriften auf.

Auf die Worte des Alten folgt das Plädoyer des Vertreters der jungen aufgeklärten Generation, welcher kompromisslos das Programm bürgerlicher Verbesserung vertritt und sich für die Gleichstellung im Sinne der Forderungen der 1848er stark macht.²¹ Sein Einsatz gilt der allgemeinen Religionsfreiheit und richtet sich gegen den alleinigen Wahrheitsanspruch des Judentums. Die alten Sitten und Gebräuche werden als „Leichen“ zurückgelassen auf dem Weg in eine neue Zeit. Darauf meldet sich die Tochter des Hauses – „ein Mädchen, das gar sinnig / Dem Flügelschlag der Zeit gelauscht“²² – zu Wort. Sie richtet einen Appell für mehr Einigkeit an die versammelten Gäste, eine Spaltung würde das Judentum mehr schwächen als alle Anfeindungen, die Juden und Jüdinnen von der Umgebungsgesellschaft zu tragen haben: „Die Zeit des schwersten Drucks vorbei / Laßt jetzt nach innen nicht erstehen / Die alte Nacht der Barbarei“²³. Die Argumentation der Tochter des Hauses wiederholt den vorher von dem Vertreter der jungen Generation formulierten Appell für interreligiöse Toleranz auch in Bezug auf innerjüdische Beziehungen:

[...] Will doch ein Jeder nur das Beste,
Wenn auch auf andern eig'nen Bahnen,
Wird nur gestärkt des Glaubens Beste,
Dann wirkt ihr treu im Geist der Ahnen,
Mögt ihr die alten, neuen heißen,
Israel winkt ein neuer Morgen;
Wenn ihr nur echt und ohne Gleißern,
Dann ist das Judentum geborgen! –²⁴

Als Grundlage des Arguments lässt sich hier leicht eine der zentralen Denkfiguren der deutschsprachigen Aufklärung, die Lessing zuerst in seiner Ringparabel formuliert, identifizieren. Wenn jeder danach strebt, seine Glaubensrichtung oder in diesem Falle Glaubensauffassung als die beste herauszustellen, wird der Konkurrenzkampf letztlich zum Besten aller sein. Während sich Lessings Ringparabel allerdings auf den freundschaftlichen Wettbewerb zwischen den monotheistischen Religionen bezieht, geht die Argumentation der Tochter über Lessings Parabel hinaus, indem sie das Lessing'sche Modell auf innerreligiöse Konflikte des Judentums anwendet. Das Ertragen innerer Differenzen der Religionsgemeinde – so das Argument der Tochter – führt in einen utopischen Entwurf, dem mit dem Aufruf von ‚Israel‘ auch eine messianische Komponente eignet, in dem das Judentum nicht durch innere Spaltungen zerstört, sondern eben gerade bewahrt wird.

²⁰ Ebenda, S. 104.

²¹ Vgl. AICHNER (wie Anm. 3), S. 348 f.

²² RAPPAPORT (wie Anm. 19), S. 101.

²³ Ebenda, S. 110.

²⁴ Ebenda, S. 110 f.

Der Kaufmann verliebt sich in die gebildete Tochter des Freundes; nicht viel später kehrt er mit ihr als seiner Braut in die polnische Heimat zurück. Der bald darauf geborene Sohn wird von der Mutter mit der deutschen Dichtung und Sprache vertraut gemacht, während der Vater für den traditionellen, religiösen Part der Erziehung verantwortlich ist. Unruhe in das Familienglück bringt ein Freund der Familie, Friedl, der fanatisch an den alten Glaubensregeln hängt und den Vater vom negativen Einfluss der „Deutschen“ auf die Familie überzeugen möchte. Das Unglück nimmt seinen Lauf, als Friedl den in Glaubenszweifel gestürzten Vater dazu überredet, seinen Sohn mit dessen kränkelder Ziehschwester – beide sind noch im Kindesalter – zu verloben. Aus Angst vor der Bindung mit der mittlerweile Todkranken und aus Liebe zu einer christlichen Seiltänzerin nimmt der Kaufmannssohn fünf Jahre später kurz vor der mittlerweile arrangierten Hochzeit Reißaus. Der angeschlagene Vater und die kranke Braut sterben infolge der schockierenden Nachricht von der Flucht des Sohnes bzw. Bräutigams. In seinem dramatischen Sterbemonolog formuliert der Vater die späte Erkenntnis, dass seine Hinwendung zur strengen Glaubensauslegung Friedls und die Abwendung von der liberalen Glaubensauffassung seiner Frau Unglück über die Familie gebracht haben:

O seht der Liebe flatternde Standarten,
Es ist des Glaubens Burg, die ihr zerstört!
Wir bringen Licht, ihr stürmt mit rohem Hassen,
Wir wollen Frieden, und ihr kämpft so wild!²⁵

Der finale Appell an den Frieden ist sowohl als Replik auf Friedls kämpferisches Eintreten für einen alleinigen Wahrheitsanspruch seiner Glaubensauffassung, die vor allem die strenge Einhaltung religiöser Regeln fordert, zu lesen als auch historisch vor dem Hintergrund der anhaltenden Kämpfe zwischen Vertretern der Haskala und traditioneller Orthodoxie in Galizien zu verstehen.²⁶

Der erste Teil des Gedichts – im Text den chronologisch früheren biografischen Ereignissen im Leben des Kaufmannssohns vorangestellt – gibt die Klagerede des sich nunmehr als Bajazzo verdingenden Kaufmannssohns wieder. Wie der Kaufmannssohn schließlich zum Bajazzo und zum Dichter wird und warum er nach dem Tod des Vaters nicht zurückkehrt, ist nicht beschrieben. Fest steht: In der Konfrontation von Orthodoxie und Aufklärung zieht der Kaufmannssohn den Kürzeren. Er schließt sich der erwähnten christlichen Seiltänzerin an und endet als professioneller Spaßmacher.

Warum die künstlerische Neigung des Sohnes, von der im Text immer wieder die Rede ist, sich aber ausgerechnet im Bajazzotum niederschlägt, ist ein Umstand, der im Folgenden genauerer Analyse unterzogen werden soll. Will man nicht von völliger Unkenntnis des zeitgenössischen Erwartungshorizonts beim Schriftsteller Rappaport ausgehen, so fragt man sich nämlich, warum er eine im Genre-Rahmen des epischen Gedichts dermaßen ungewöhnliche Figuren- und mit der Seiltänzertruppe auch Milieu-

²⁵ Ebenda, S. 223.

²⁶ Zur besonders kämpferischen Ausprägung der Haskala in Galizien vgl. FEINER (wie Anm. 13), S. 73.

wahl trifft. Das Versepos war im 19. Jahrhundert mit seinen Anklängen an den hohen Stil vor allem der Behandlung von Stoffen ‚nationaler Bedeutung‘ vorbehalten²⁷ und scheint damit eher geeignet, einem nationalen Heroen anstatt einer – traditionell niedrigen sozialen Schichten zugeordneten – komischen Figur eine Bühne zu bieten.²⁸

Der Bajazzo als Künstlerfigur

Um der Antwort auf die Frage nach dem Anlass der ungewöhnlichen Figurenwahl Rappaports näherzukommen, lohnt sich der Blick auf die Untersuchungen Jean Starobinskis zur Bedeutung der Figur des Clowns in Literatur und Kunst. Die ideengeschichtlichen Essays Starobinskis, die unter dem Titel *Porträt des Künstlers als Gaukler* zusammengefasst wurden, nehmen die Attraktivität, die die Figur des Clowns auf französische Literaten und Maler des 19. Jahrhunderts ausübte, und ihre möglichen Ursachen in den Fokus. Nach Starobinski vollzieht sich im 19. Jahrhundert die künstlerische Adellung der Spaßmacher und Akrobaten aus der Zirkusarena. Dabei bildet sich zwischen 1830 und 1870 „der Mythos des Clowns heraus“²⁹: Der Zirkus und darin insbesondere Clownfiguren fungieren – mit der abnehmenden Bedeutung von mythischen und biblischen Stoffen als Inspirationsquelle künstlerischer Produktion – zunehmend als eine Art Ersatzmythologie.³⁰ Starobinski erklärt dieses aufflammende künstlerische Interesse an Zirkusfiguren ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts³¹ – insbesondere am Clown – als eine künstlerische Reaktion auf die Industrialisierung. Vor dem Hintergrund einer sich beschleunigenden industriellen Entwicklung mit all ihren negativen Folgeerscheinungen stellten sie den Zirkus, eine schillernde, verzaubernde Gegenwelt, dar, die Kindheitserinnerungen wieder aufleben lässt³² und so auf eine entschwundene,

²⁷ Vgl. ebenda, S. 200.

²⁸ Der bereits erwähnte Literaturgeschichtsschreiber Heinrich Kurz stellt fest, dass für den Zeitraum zwischen 1830 und 1872 nur sehr wenige „Versuche im komischen Epos“ gemacht wurden. Rappaport nennt er als einen der Autoren, die diese Verbindung von epischer Form und Komik gewagt haben. Vgl. HEINRICH KURZ: Geschichte der neuesten deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller, Bd. 4, Leipzig 1872, S. 370 f. Auch auf Ebene der theoretischen Debatte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das komische Epos eine Leerstelle, die je nach Ausrichtung des Theoretikers entweder gefüllt werden sollte (Hermann Lotze) oder gar nicht gefüllt werden kann, weil, wie im Falle Friedrich Theodor Vischers, die Möglichkeit eines komischen Epos von vornherein bestritten wird. Vgl. dazu NICOLE AHLERS: Das deutsche Versepos zwischen 1848 und 1914, Frankfurt a.M. 1998, S. 224 f.

²⁹ JEAN STAROBINSKI: *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*, Frankfurt a.M. 1985, S. 11.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 15.

³¹ Bereits Nodier (1780-1844) und sein Kreis im Théâtre des Funambles (Theater der Seiltänzer) setzten den Pantomimen des böhmisch-französischen Pierrots Deburau literarische Denkmäler. Vgl. ebenda, S. 20.

³² Ebenda, S. 9.

von den industriellen Entwicklungen (scheinbar) noch unberührte Vergangenheit verweist.³³

Die Clownfiguren der französischen Literatur und der Bajazzo im Gedicht des deutsch akkulturierten Juden Rappaport weisen einige Ähnlichkeiten auf: Hier wie dort birgt der Clown ein identifikatorisches Potenzial, das der Assoziation von Clown- und Künstlerfigur geschuldet ist. Dieses führt dazu, dass der Clown in literarischen Texten, aber auch bildnerischen Darstellungen „als verkleidetes Selbstbildnis“³⁴ fungieren kann. Im *Bajazzo* Rappaports wird diese Identifikationsstruktur auch innerhalb der Diegese aufgenommen, wenn das Gedicht mit einer Szene anhebt, in welcher der Protagonist, erschöpft von einem Auftritt heimgekehrt, eine Unterredung mit seinem die Bajazzo-Rolle verkörpernden Kostüm beginnt:

Es flammt dein Herz in heißem Grimme
Und Schmerz und Hohn ertönt die Stimme:
„Da liegst Du nun gemeiner Balg,
Mit deinem Flittergold, dem frechen!
Gib acht Hanswurst, du arger Schalk,
wir wollen ernstlich uns besprechen“
[...]³⁵

Diese Selbstanrede zieht sich durch die gesamte *erste Abtheilung* des Gedichts, sodass, wenn zusätzlich noch Reden imaginierter anderer Figuren eingeflochten werden, kaum noch erkennbar ist, wer nun eigentlich spricht. Wie auch in den französischen Texten ist bei Rappaport die Rolle des Außenseiters und Stigmatisierten – für die der Clown als fahrender Künstler von niedrigem sozialen Status³⁶ steht – konstitutiv für das künstlerische Selbstverständnis. Im Falle des Bajazzo ergibt sich die Außenseiterrolle des Protagonisten jedoch nicht erst aus seiner Rolle als Künstler in der Gesellschaft, sondern sein Künstlertum wird – anders als beispielsweise in Clowndarstellungen Baudelaires³⁷ – als Ergebnis seiner vorangehenden Außenseiterposition vorgestellt, die

³³ Beobachtungen, die Starobinski für die französische und teilweise auch für die englische Literatur formuliert, lassen sich allerdings nicht ohne Abstriche auf den deutschen Sprachraum ausweiten. Im deutschsprachigen Raum setzt diese Integration der Clownfiguren in den literarischen Kanon nämlich weitaus später, Anfang des 20. Jahrhunderts, inspiriert durch die Zirkusbegeisterung der Weimarer Republik, ein. Vgl. NAOMI RITTER: On the Circus-Motif in Modern German Literature, in: German Life and Letters 27 (1973), S. 273-285.

³⁴ STAROBINSKI (wie Anm. 29), S. 10.

³⁵ RAPPAPORT (wie Anm. 19), S. 4.

³⁶ Zur sozialen Randstellung fahrender Künstler vgl. ANNA LIPPHARDT: Spielraum des Globales: Deutschland und der Zirkus, in: ULFRIED REICHARDT (Hrsg.): Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Heidelberg 2008, S. 159-178, hier S. 163.

³⁷ So porträtiert etwa Baudelaire in seinem Prosagedicht *Le Vieux Saltimbanque* mit dem Clown einen gealterten Künstler als Ausgestoßenen, vom Publikum Gemiedenen. Baudelaire deutet die Gestalt im Verlauf des Gedichts als gealterten Literaten, „der seine Generationen, für die er ein glänzender Unterhalter war, überlebt hat“. CHARLES BAUDELAIRE: Kleine Prosagedich-

wiederum Folge der Überschneidung ethnischer bzw. nationaler Minderheitszugehörigkeiten – polnischer und jüdischer – ist. Die Teilung Polen-Litauens wird mit größter Selbstverständlichkeit mit der Zerstörung des Tempels Zion parallelisiert:

Das Land, das einst so stark und mächtig
Europas Schutzwehr war
mit holden Töchtern, stolz und prächtig
Mit Söhnen, eine Heldenschaar
[...]
Um nach kaum einmal tausend Jahren
zu brechen, wie einst Zion brach [...] ³⁸

Das verbindende Element der beiden ethnischen Zugehörigkeiten ist in der Darstellung Rappaports die Landlosigkeit, die sich aus dem Leben in der Fremde oder zumindest unter fremder Herrschaft ergibt: „Ein Pole und ein Jude sein / das ist des Unglücks Doppelkranz“ ³⁹. Dieser „Doppelkranz“ des Unglücks ist aber zugleich der Lorbeerkranz, der den Protagonisten als Dichter kennzeichnet, insofern als sich seine künstlerische Berufung einerseits aus den ‚Nationalcharakteren‘, andererseits aber auch aus dem „Loos“, das beide Völker in der Darstellung des Texts teilen, herleitet:

Vom Orient die Fantasie
Und in der Brust des Slawen Feuer
Wie flammte meine Seele früh
Entquoll ein Lied der gold’nen Leier [...]
Des Polen und des Juden Loos
Umschlungen mich – ich ward ein Dichter! ⁴⁰

Die Selbstverständlichkeit der Engführung von Judentum und Orient ⁴¹, die hier vorgenommen wird, ist ebenso wenig selbsterklärend wie die Parallelisierung von polnischer und jüdischer Herkunftsgeschichte. In beidem drückt sich die Vielzahl einander durchkreuzender Nationalismen und nationaler Zugehörigkeitsgefühle in einer Mischung aus, die für die Lage der Juden in Galizien in dem von nationalen Erweckungsbewegungen geprägten 19. Jahrhundert typisch ist. Der Protagonist begründet

te. Der Spleen von Paris, hrsg. von IRÈNE KUHN, Darmstadt 2000, S. 49. Hier und auch in einem weiteren von Starobinski analysierten Prosagedicht Baudelaires, *Une mort héroïque*, spielen vorgängige ethnische oder religiös bedingte Ausschlüsse keine Rolle.

³⁸ RAPPAPORT (wie Anm. 19) S. 92 f.

³⁹ Ebenda, S. 93.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Der romantisierte Orient konnte im 19. Jahrhundert als positiver Bezugspunkt für die jüdische Selbstverortung im europäischen Kontext dienen. Laut Rhode verwendeten eine Reihe von jüdischen Intellektuellen „Orientale“ als positive Selbstbezeichnung. Vgl. hierzu ACHIM RHODE: Der innere Orient. Orientalismus, Antisemitismus und Geschlecht im Deutschland des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Welt des Islams 45 (2005), 2, S. 370-411.

seine Berufung als Künstler in einer Selbstverortung auf einer Landkarte der durch nationale, religiöse und politische Grenzziehungen mehrfach bestimmten Peripherie.

Mimikry und Assimilation

Inspirationsquelle für die ungewöhnliche Motivwahl ist mit großer Wahrscheinlichkeit ein polnisches Gedicht von Jan Nepomucen Kamiński. Bekannt wurde Kamiński durch seine Tätigkeit als Direktor des deutschen Lemberger Theaters 1819-1824 zusammen mit Franz Kratter.⁴² Das Gedicht Kamińskis ist ebenfalls mit *Bajazzo* betitelt und in dem Gedichtband *Haliczanka* (Die kleine Galizierin) 1835 in Lemberg erschienen.⁴³ Der polyglotte Rappaport hat das Gedicht Kamińskis aus dem Polnischen ins Deutsche übersetzt.⁴⁴ Bei Kamińskis *Bajazzo* handelt es sich um einen traurigen Clown, der nach außen hin um ein mageres Salär den Fröhlichen spielen muss. Auch er kann als künstlerische Identifikationsfigur gelesen werden. Darin erschöpfen sich allerdings die Parallelen zwischen Kamińskis Text und dem epischen Gedicht Rappaports.

Rappaport nimmt die Figur des Clowns auf und setzt sie in einen völlig neuen Kontext. Die Attraktivität der Clownfigur für Rappaport kann möglicherweise zusätzlich zu dem ihr innewohnenden identifikatorischen Potenzial durch die Relevanz der Schauspielermetapher im jüdischen Kontext erklärt werden, auf die bereits Herlinde Aichner verwies.⁴⁵

Für jüdische Bürger/innen des Westens galt in der Öffentlichkeit eine Art „Unsichtbarkeitsgebot“⁴⁶ – d.h. die Tilgung aller als jüdisch kategorisierten Züge im öffentlichen Auftreten von Juden und Jüdinnen. Die Einhaltung dieses „Unsichtbarkeitsgebots“ wurde aber nicht nur von der christlichen Mehrheitsgesellschaft, sondern gerade auch von den Vertretern des assimilierten jüdischen Bildungsbürgertums überwacht, die „die Ansprüche der bürgerlichen Gesellschaft zu ihren eigenen [machten]“⁴⁷. Als Bewahrer der Einhaltung bildungsbürgerlicher Standards wurden die assimilierten Juden und Jüdinnen in Deutschland von den Einwanderungswellen traditionell-religiöser Juden aus dem Osten immer wieder in Verlegenheit gebracht. Nicht zuletzt weil die Assoziation mit den „primitiven Kaftanträgern“ aus dem Osten – so das Stereotyp – durch die umgebende Mehrheitsgesellschaft zu befürchten stand.⁴⁸

Moritz Rappaport aber entsprach keineswegs diesem Klischee des „Ghettojuden“ aus Galizien. Vielmehr war Rappaport einer jener Vertreter der aufgeklärten jüdischen

⁴² Vgl. JERZY GOT: Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie, Wien 1997, S. 205.

⁴³ Vgl. JAN NEPOMUCEN KAMIŃSKI: *Haliczanka* [Die kleine Galizierin], Lwów 1835, S. 76 ff.

⁴⁴ Vgl. WERNER (wie Anm. 11), S. 263.

⁴⁵ AICHNER (wie Anm. 3), S. 347.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Vgl. SHULAMIT VOLKOV: Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays, München 2000, S. 121.

⁴⁸ Ebenda, S. 120 und 118 f.

Elite Galiziens, die bereits ab 1817 zum Studium nach Wien gingen.⁴⁹ Entsprechend machte auch Rappaport – Karl Emil Franzos zufolge – während seiner Zeit in Wien Erfahrungen mit dem gegen jede jüdisch verstandene Eigentümlichkeit gerichteten Unsichtbarkeitsgebot: So gewöhnte sich der galizische Junge mühsam jene Bewegungs- und Sprechmuster ab, die von Glaubensgenossen – Mitschülern am Schottengymnasium und dem Lehrer Leo Herz – gleichermaßen als jüdisch verlacht wurden.⁵⁰

Die Assimilationsbemühungen wurden den jüdischen Mitbürger/inne/n von der christlichen Mehrheitsgesellschaft aber letztlich wiederum negativ, nämlich als Verstellungskunst, ausgelegt: Ein wesentliches Element der Stereotypenproduktion des Antisemitismus im 19. Jahrhundert war ein unterstelltes jüdisches Talent für jede Art von Mimikry. Dieses Talent musste nicht nur als Erklärung für die jüdische Affinität zur Bühnenkunst herhalten. Die angeblich besonderen schauspielerischen Fähigkeiten dienten in der antisemitischen Vorstellung nämlich nicht nur der ‚Unterwanderung‘ der Institutionen bürgerlicher Hochkultur, wie Theater und Oper, sondern förderten in einem viel weiteren Sinn die Anpassung an die Umgebungsgesellschaft.⁵¹ Als Gefahr, die in der antisemitischen Wahrnehmung von Juden und Jüdinnen ausging, wurden nun gerade deren Assimilationsbemühungen betrachtet, die als Verstellung und geschicktes Verbergen der eigentlichen orientalischen⁵², jüdischen ‚Natur‘ als Mimikry an das Aussehen des Europäers ausgelegt wurden.⁵³

In diesem Zusammenhang gewinnt die Herkunftsgeschichte des Begriffs „Bajazzo“, der sich von Pagliaccio, einer der Zannifiguren der italienischen Commedia dell’arte, herleitet, einen Hintersinn. Besonderes Kennzeichen dieser gutmütigen Dienerfigur – Vorfahre des Pierrots und des Weißclowns – ist der Hang zur Imitation. Für die zumeist misslungenen Imitationen anderer Figuren wird der Pagliaccio oft mit Prügeln bestraft.⁵⁴ Die Figur des Clowns weist in ihrer Bedeutsamkeit im jüdischen Kontext über die Schauspielermetapher hinaus. Der Clown liefert eben nicht die gelungene Imitation, die das Publikum den Schauspieler hinter seiner Rolle vergessen lässt, sondern scheitert in seinen Nachahmungen. In ihm ist das Paradox der Assimilationsforderung bei gleichzeitigem antisemitischem Ausschluss, die die Juden aus Osteuropa seitens der Mehrheitsgesellschaft wie auch der jüdischen Minderheit betraf, in Szene gesetzt.

Wenn der Clown als der über das Ziel hinausschießende Imitator beschrieben werden kann, findet sich hier möglicherweise eine theoretische Anschlussstelle für den Begriff der „Mimikry“ bei Homi Bhabha. Mimikry produziert laut Bhabha immer auch ihre

⁴⁹ Vgl. HOLZER (wie Anm. 8).

⁵⁰ Vgl. FRANZOS: Rappaport, in: Allgemeine Jüdische Zeitung vom 18.11.1892, Heft 47, S. 560.

⁵¹ Vgl. JAY GELLER: Blood Sin. Syphilis and the Construction of Jewish Identity, in: Faultline. Interdisciplinary Approaches to German Studies 1 (1992), S. 21-48, hier S. 30.

⁵² Hier taucht die ambivalente Zuschreibung „Orientale“ in ihrer ausschließenden, antisemitischen Version auf, vgl. dazu RHODE (wie Anm. 41), S. 389-392.

⁵³ Vgl. STEVEN E. ASCHHEIMER: Caftan and Cravat. The Ostjude as a Cultural Symbol in the Development of German Anti-Semitism, in: SEYMOUR DRESCHER, DAVID SABEAN u.a. (Hrsg.): Political Symbolism in Modern Europe. Essays in Honor of George L. Mosse, New Brunswick 1982, S. 81-99, hier S. 89.

⁵⁴ Vgl. KARL RIHA: Commedia dell’arte. Mit den Figurinen Maurice Sands, Frankfurt a.M. 1980, S. 35.

eigene Abweichung, Differenz und Überschuss mit.⁵⁵ Koloniale Mimikry ist notwendig ambivalent, da sie dem Wunsch nach einem reformierten, aber doch wiedererkennbaren Anderen – „as a subject of a difference that is almost the same, but not quite“⁵⁶ – entspringt. In ihrer Ambivalenz untergräbt die Mimikry die Autorität des kolonialen Diskurses.⁵⁷ So hat der Clown immer auch das Potenzial, durch Imitation nicht so sehr sich selbst, als vielmehr den Imitierten in ein komisches Licht zu setzen und schließlich das Verhältnis zwischen Imitierendem und Imitierten zu verunsichern. Wie im Falle des sich mit seinem Kostüm unterhaltenden Bajazzo steckt hinter der Maske keine ‚wahre Identität‘: „Mimicry conceals no presence or identity behind its mask.“⁵⁸ Der Bajazzo kann es der Bajazzo-Maske flüstern: „Wir sind es frei vor allen Blicken / Geheim sind alle Bajazzo!“⁵⁹ Mimikry gibt den Imitierten stets nur metonymisch wieder, insofern er ihn nicht repräsentiert (*re-present*), sondern immer nur partiell wiederholt (*repeat*) und damit seine Vorbildfunktion in der Nachahmung zugleich infrage stellt.⁶⁰ Über das Konzept der Iterabilität ließe sich schließlich eine Verbindung zu Butlers Performance-Begriff schlagen, der Ähnliches leistet wie der Mimikry-Begriff Bhabhas, insofern er in der übertriebenen Wiederholung (wie es im *drag* oder anderen Formen der Travestie geschieht) die performative Verfasstheit von Identität und damit die Differenz, die den Identitätsbegriff stets durchkreuzt, aufzeigt.⁶¹

Der Clown ist ein Produkt jüdischer Moderne, die als Heraustreten der jüdischen Bevölkerung aus ihrer relativen Isolation verstanden werden kann, welche das jüdische Leben seit dem späten Mittelalter ausgezeichnet hat, und Eintritt in eine nicht-jüdische, zunehmend säkularisierte Umwelt. Ein religiös geprägtes jüdisches Selbstverständnis

⁵⁵ Vgl. HOMI BHABHA: Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse, in: GAURAV DESAI, SUPRIYA NAIR (Hrsg.): Postcolonialisms. An Anthology of Cultural Theory and Criticism, Oxford 2005, S. 265-273, hier S. 266 f.

⁵⁶ Ebenda, S. 266.

⁵⁷ Ebenda, S. 268.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ RAPPAPORT (wie Anm. 19), S. 5.

⁶⁰ BHABHA (wie Anm. 55), S. 267.

⁶¹ Vgl. dazu ANNA BABKA: Prozesse der (subversiven) cross-identification. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale Mimikry bei Homi Bhabha, in: MARIO GRIZELJ (Hrsg.): Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften, München 2011, S. 167-180, hier S. 172 f. Es wäre bei der Weiterentwicklung jener theoretischen Bezüge selbstverständlich erst einmal zu fragen, inwiefern postkoloniale und für die Kategorie *gender* entwickelte theoretische Konzepte sich auf den jüdischen (Kon-)Text anwenden lassen. Die Fremd- und Selbstzuschreibung „orientalisch“ als jüdischer Differenzmarker, siehe dazu RHODE (wie Anm. 41), S. 377 und 390; IVAN DAVIDSON KALMAR, DEREK J. PENSLAR: Orientalism and the Jews: An Introduction, in: DIES. (Hrsg.): Orientalism and the Jews, Waltham/MA, 2005, S. xiii-il., bzw. die diverse Intersektionalität von antisemitischen, sexistischen und heteronormativen Zuschreibungen und Diskriminierungsformen würden sich hier als Verbindungsglied anbieten. Vgl. A.G. GENDER-KILLER (Hrsg.): Antisemitismus und Geschlecht. Von „maskulinisierten Jüdinnen“, „effeminierten Juden“ und anderen Geschlechterbildern, Münster 2005.

musste in diesem Prozess zwangsläufig infrage gestellt werden.⁶² Jedoch bedeutet das möglicherweise nicht einfach die Problematisierung und Verunsicherung einer bislang religiös bestimmten Identität, sondern unter Umständen eine Sensibilisierung hinsichtlich der Brüchigkeit und Fragmentiertheit des Identitätskonzepts selbst.⁶³

Trifft diese Annahme zu, ließe sich die wiederholt im Schreiben jüdischer Schriftsteller aus Galizien auftauchende Figur des Clowns möglicherweise als eine subversiv-performative beschreiben: Der Clown vollführt einen Drahtseilakt über dem Abgrund, der sich in der Moderne auftat – zwischen einem zunehmend unter Veränderungsdruck geratenden traditionell-jüdischen Selbstverständnis und dem *telos* einer vollständigen Assimilation, wo Religion nur noch als Privatsache fungiert; der Clown tritt dabei nicht an, das antisemitische Klischee von der jüdischen Mimikry zu affirmieren, sondern die Fiktion einer im 19. Jahrhundert zunehmend rassisch begründeten ‚deutschen (später: arischen) Identität‘ zu parodieren, um damit die Unerreichbarkeit des assimilatorischen Ideals für alle⁶⁴ – nicht bloß für Juden und Jüdinnen – sichtbar zu machen.

⁶² Vgl. JONATHAN HESS: *Germans, Jews and the Claims of Modernity*, London – New Haven 2002, S. 19.

⁶³ Dass postmoderne Kategorien sich durchaus auf Phänomene der Moderne anwenden lassen, ja sich Symptome einer Postmoderne im Zentraleuropa des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende finden lassen, zeigt MORITZ CSÁKY: *Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne*, in: DERS., ASTRID KURY u.a. (Hrsg.): *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa der Moderne*, Innsbruck u.a. 2004, S. 13-43, hier S. 13.

⁶⁴ Inwiefern das ‚arische‘ Ideal durch Nachahmung eingeübt wurde und wie man sich gleichzeitig gegen den Vorwurf der Mimikry zu immunisieren versuchte, kann anhand des Beispiels der Praxis der Statuennachahmung nachvollzogen werden. Vgl. hierzu MAREN MÖHRING: *Performanz und historische Mimesis. Die Nachahmung antiker Statuen in der deutschen Nacktkultur, 1890-1930*, in: JÜRGEN MARTSCHUKAT (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln u.a. 2003, S. 255-285.