

Aleida Assmann: Die Rückkehr des Juden von Konstanz auf die Bühne

Nasson ist Arzt. Er wird eingeführt im Drama von Wilhelm von Scholz als eine Person, die Christen geheilt hat, die ihm dafür dankbar sind. Dafür muss er sich vor seinen jüdischen Freunden rechtfertigen: leiden sie denn nicht auch wie wir, die Christen? fragt er in Worten, die an Shakespeares Shylock erinnern. Allerdings ist hier die Blickrichtung umgekehrt. In diesem Stück fordert nicht ein Jude Mitleid von Christen gegenüber dem Juden, sondern von Juden für die Christen! An derartige Umkodierungen muss man sich in dem Stück gewöhnen. Nichts ist hier mehr wie bei Shakespeare oder bei Lessing, und doch ist der Text reich an Ober- und Untertönen der Tradition.

Das betrifft bereits die äußere Erscheinung dieses ‚Juden von Konstanz‘. Shylock und Nathan sind alte Männer, Vaterfiguren und ehrwürdige Gestalten; dieser Jude ist dagegen jung und lebenshungrig. Wie sein dreißigjähriger Autor steht Nasson am Anfang seiner Karriere und hat den Kopf voller Hoffnungen, Erwartungen und Pläne. Er ist obendrein ein jugendlicher Liebhaber. Seine Geliebte ist Bellet, die den Typus der schönen Jüdin verkörpert, die hier nicht wie Shylocks Jessica oder Marlowes Abigail eine leichte Beute der Christen wird, sondern die mit Nasson zusammen ein romantisches Paar abgibt.

Das Mitleid, das der getaufte Jude am Anfang des Stückes zeigt, hat er sich nicht zusammen mit dem Christentum angeeignet, es gehört vielmehr zu seinem ureigenen Menschentum. Er weigert sich nämlich standhaft, entlang der Glaubenszugehörigkeiten Unterschiede zu machen: er will helfen ohne Ansehen der Person. Der durch und durch positiv gezeichnete Nasson könnte eine Lichtgestalt sein und Vorbildcharakter haben, doch kann er sich gegen die Umstände, in denen er agiert, nicht durchsetzen. Er verkörpert eindrucksvoll die Lehre von Lessings Nathan und dessen reinen Humanismus, doch von Scholz versetzt diesen aufgeklärten Menschen in seiner modernen Tragödie in eine finstere Wirklichkeit, in der sich alle gegen ihn verbünden. Mit seinem Mitleid öffnet er sich gegenüber den Christen und macht sich auch frei vom Hass der Juden, aber genau diesen Hass zieht er dabei auf sich. Nasson will seine Existenz auf den neuen Besitz eines eigenen Hauses gründen, aber diesen rechtmäßig erworbenen Besitz macht man ihm streitig: ein anderer Bürger macht Anspruch auf sein Haus – dabei wird deutlich, dass es unterschiedliche Formen von Besitz gibt: Nasson hat keinen Anteil an dem Gedächtnis des Ortes, an der lebendigen Tradition, er hat kein Erbe und kein an den Ort gebundenes Gedächtnis, keine lokale Familiengeschichte.

Im Gespräch mit Asarjah spricht Nasson wie der aufgeklärte Nathan: Juden und Christen sind gleich. Während Nasson die Vergangenheit vergessen will und seine Hoffnung auf die Zukunft gründet, insistiert sein Antipode auf der Vergangenheit und rollt die Gewaltgeschichte immer wieder auf. Er verkörpert ein lebendiges Opfer- und Hass-Gedächtnis, das er leidenschaftlich in Gang hält. Seine Devise heißt: „Feindschaft ewig zwischen uns und ihnen!“ (24) Damit verkörpert er zugleich den Stereotyp des Juden, der auf die Vergangenheit fixiert und unfähig ist zur Erneuerung, zum Umdenken, zur Versöhnung. Aus eben dieser Geschichte will Nasson ausbrechen:

Ewig rollt,
gleichwie ein Teppich hinter unserm Schritt,
der Weg sich auf, der eben erst
sich vor uns ausgebreitet. (25)

Das zentrale Thema des Stückes wird in diesem Kontext eingeführt: Heimat. Das Stück benutzt den Begriff als einen leeren Signifikanten, wir können auch sagen: als eine Worthülse, der immer wieder neu und anders aufgefüllt wird. In dieser Vielsprachigkeit, Vieldeutigkeit und Kollision der Perspektiven liegt der künstlerische Wert des Stückes, den die Inszenierung eindrucksvoll herausarbeitet. Drei Heimat-Begriffe stoßen hier aufeinander:

1. Heimat aus der Perspektive von Nasson bedeutet in die moderne Sprache übersetzt: Bürgerrecht. Er hat sich ein Haus gekauft, das ihm eine bürgerliche Existenz ermöglicht und ihn unter den Schutz der Stadt stellt.

Heimat bedeutet mir ein Weib, ein Haus,
ein Kreis, in dem ich wirken kann, und schließlich
die Stadt, die mich mit Ordnung rings umgibt. (28)

Mehr Zugehörigkeit als diese rechtliche Grundlage will und braucht er nicht, um sich aktiv in der Gesellschaft zu engagieren, um wirken zu können. 2. Heimat aus der Perspektive Asarjahs bedeutet: Zugehörigkeit zum Volk Israel im Bund mit dem zornigen Gott Jehova, Zugehörigkeit zu einer religiösen Gemeinschaft, die ihr Zentrum in der Tora (Bibel) als „portativem Vaterland“ (Heine) hat und sich deshalb nicht im Boden verankert, sondern in der Diaspora lebt und weiterwandert.

3. Heimat aus der Perspektive Hägelis bedeutet Blut und Boden. Es ist der Flecken Erde, wo seine Familie lebte, wohin er heimkehrt, und wo er zuhause ist, verbunden mit seinen Vorfahren. Die Dynamik des Stücks besteht darin, diese drei Positionen und Grunddefinitionen von Heimat durchzudeklinieren, weiterzuentwickeln und schließlich als unvereinbar auszuweisen.

Das Stück beginnt mit der Tatsache der Konversion von Nasson. Während Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ mit der Zwangskonversion des Juden Shylock endet, beginnt von Scholz mit der Konversion. Das Stück spielt zwar im 14. Jahrhundert, ist aber ganz offensichtlich als Parabel für die Gegenwart gemeint und schildert die Situation der emanzipierten Juden des 19. Jahrhunderts. Konversion bedeutet deshalb nicht Übertritt zur christlichen Religion, sondern Austritt aus der Religion überhaupt. Konversion bedeutet für Nasson Emanzipation von der Vergangenheit und traditionellen Lebensformen, sie bedeutet Säkularisierung und Modernisierung. Deshalb sagt sich Nasson gleichermaßen von jüdischen wie christlichen Banden los; Zugehörigkeit zur Gemeinschaft soll fortan nicht über den Glauben sondern ausschließlich über soziale Beziehungen und den Beruf erreicht werden. Nasson zeichnet das Bild dieses neuen, modernen, säkularisierten Juden, seine Hoffnungen, Illusionen, Konflikte, Kämpfe und – seinen Untergang. Er ist der integrationswillige Pazifist, bereit seine Vergangenheit aufzugeben, um dafür eine neue Zukunft zu gewinnen.

Der erste und wichtigste Gegenspieler zu diesem Lebensentwurf ist Asarjah, der den ‚alten Juden‘ verkörpert und seinen Fluch gegen den neuen Juden schleudert. Dieser Fluch bezieht sich auf einen ersten Mythos, den Mythos des Ahasver. Ahasver, auch der ‚ewige Jude‘ genannt, ist eine christliche Erfindung, die als mündliche Legende im ausgehenden Mittelalter entstand und eine unglaubliche populäre Wirkung hatte. Die älteste schriftliche Fassung stammt aus dem Jahr 1602. Es ist die Geschichte eines jüdischen Schuhmachers an der Via Dolorosa von Jerusalem. Als Jesus mit seinem Kreuz an seinem Geschäft vorbeikam, gewährte dieser Schuhmacher ihm keinen Moment des Ausruhens. Diesem Frevel der Mitleidlosigkeit folgte die Strafe auf dem Fuße: Jesus sprach einen Fluch aus, der nicht nur ihn selbst lebenslänglich zur Ruhelosigkeit verdammt, sondern obendrein allen Juden ein Schicksal der Heimatlosigkeit, Friedlosigkeit, Endlosigkeit prophezeite.

Dieser Mythos des ruhelosen Juden ist zu einem zentralen literarischen Motiv geworden, das bei der Abgrenzungssymbolik zwischen Juden / Christen und Juden / Deutschen eine zentrale Rolle gespielt hat. Die Legende stammt aus der christlich anti-judaistischen Tradition: sie gehört ins Arsenal der Belastungsgeschichten, die die Juden für den Tod Christi verantwortlich machen (von Judas dem Verräter unter den Jüngern bis zu den Geschichten des Ritualmords und der Hostienschändung). Auf diesen Geschichten wurde ein Feindbild konstruiert und ein Bedrohungsbewusstsein aufgebaut, das den Hass der Christen im ausgehenden Mittelalter immer wieder neu entfacht hat. Der Ahasver-Mythos ist etwas komplizierter, weil er z. T. auch positiv interpretiert wurde und besonders in der Romantik zu einer Faszinationsfigur aufstieg. Von Scholz macht aus der Fremdcharakterisierung des Juden in der Ahasverfigur eine jüdische Selbstcharakterisierung: die Hetero-Stereotype wird so zur Auto-Stereotype. Asarjah definiert sich und seine Gruppe in der Sprache dieser Fremdstereotype des christlichen Mythos:

ruhelos

sind wir seit ewigen Zeiten. Du auch wirst

das Wandern wieder lernen. (25)

Der Fluch, den Jesus in der Legende auf Ahasver schleudert, wird im Stück von Asarjah auf Nasson geschleudert:

Du mögest heimatlos und friedlos sein
für alle Zeit! Fluch sei auf deinem Wege,
dass er dir endlos werde! (29)

Während Nasson auf Frieden, Verständigung und gleiche Grundbedürfnisse setzt, ist das Drama als Eskalationsstück angelegt. Im Stile der antiken Tragödie zeigt es einen unabwendbaren Ablauf von friedlicher Koexistenz hin zur Entladung von Gewalt in der Katastrophe. Jede Szene, jeder Akt ist eine weitere Stufe auf diesem vorgezeichneten Weg, auf dem es trotz kurzer Entspannung kein Entkommen gibt. Die Zeitstruktur des Dramas ist die des minimalen Aufschubs, des Noch nicht, aber bald. Es ist eine düstere Gegenwart, über der das Damoklesschwert hängt. Der Inhalt des Problemstückes ist deshalb die Frage nach den Mechanismen der Gewalt und der Logik der Eskalation, sinnfällig dargestellt in drei immer radikaler werdenden Gewaltattacken des aufgebrachten Mobs auf der Bühne. Es ist aber auch die Frage nach den unlösbaren Grund-Konflikten einer langen gemeinsamen Gewaltgeschichte zwischen Christen und Juden und Rolle der Propaganda und Manipulation. Es ist ein sehr düsteres Stück; Auswege aus dem Dilemma werden in dieser Tragödie nicht angeboten. Leitmotiv für den bedrohlich ansteigenden Hass und die Gewalt ist das Feuer. Zuerst wird oberflächlich gezündelt – Asarjah will Nassons Haus anzünden; im Possenspiel schlagen die Flammen hoch und später heißt es:
ins Feuer mit den Juden! (53).

Der zweite Akt bringt das Theater selbst auf die Bühne in Gestalt des Possenspiels. Das Possenspiel führt einen zweiten Mythos in das Stück ein: den Sündenbockmythos. Dieser Mythos hat eine längere Vorgeschichte, die bis in die griechische Antike zurückgeht. In der kürzesten Version dieses Mythos geht es darum, für Katastrophen und Krisen, die oft diffus und undurchschaubar sind, einen konkreten Träger zu finden, der der Gesellschaft diese Schuld abnimmt. Ursprünglich war es, wie der Name sagt, ein Bock, auf den die Schuld symbolisch geladen wurde und der aus der Gruppe heraus in die Wüste getrieben wurde, wo er mit der Schuldenlast verendete. Der Kreuzestod Christi steht ebenfalls in dieser Tradition. Das Bedürfnis, einen konkreten Schuldigen zu benennen, auf den alles Übel geladen werden kann, das damit wunderbarer Weise aus der Welt verschwindet, hat nicht nachgelassen, auch wenn sich die Praktiken dieses Rituals geändert haben. Der in die Konstanzer Aufführung importierte Satz: ‚Die Juden sind an allem schuld!‘ ist die kompakteste Formel dieses jahrtausendealten Rituals, das in sich ausgrenzend und gewaltstimulierend ist. Von Scholz hat die Possenbühne eingeführt, nicht um Hasspropaganda zu präsentieren, sondern um die Mechanismen von Hasspropaganda zu durchleuchten als ein Verdummungsinstrument für die Mächtigen zur Manipulation der Massen.

Das Possenspiel kehrt zurück zur mittelalterlichen, historischen Ebene der Handlung und zeigt einen dritten Mythos: das christlich-mittelalterliche Feindbild der Juden. Sie wurden denunziert als Christusmörder und Hostienschänder und dämonisiert als Verkörperung des Teufels. Der Teufel ist derjenige, der sich verstellen kann, der keine authentische Gestalt hat (das eindrückliche Symbol dafür ist die gelbe Pappnase in der Konstanzer Inszenierung) und die Menschen als Heuchler und Betrüger täuscht. Das Stück im Stück kontrastiert Helden gegen Teufel und endet mit einem Aufwachen des Publikums-Zorns und seiner Entladung in kollektiver Gewalt.

Mit dieser Teufelsfigur ist ein vierter Mythos aufs Engste verbunden: der des Juden als Scheinchrist. Hier ist wieder eine historische Information angebracht. Nach der Vertreibung der Juden aus Spanien (1492-98) gab es dort nur noch konvertierte und zwangsgetaufte Juden. Das hat die Situation der Ausgrenzung und Abgrenzung aber keineswegs verbessert, denn nun verschärfte sich das Misstrauen und richtete sich auf die zwangs-getauften Juden bzw. neuen Christen, die unter Generalverdacht standen. Man bemühte sich darum, Anzeichen der Verstellung zu entdecken, um die Kryptojuden der Heuchelei zu überführen, es gab den Straftatbestand des „rückfälligen Judaisierens“. Die alten

Christen hegten Misstrauen gegen die neuen Christen und wollten sich von ihnen absetzen durch neue Blutreinheitsregelungen und Ausschluss von Ämtern – alles Dinge, die sich nach der Emanzipation und sozialen Integration der Juden im 19. Jahrhundert wiederholten. Die Inquisition produzierte auf diese Weise die Figur des Scheinchristen, den sie dann verfolgte, ins Verhör nahm und mit dem Tod durch Verbrennen bestrafte. (Sina Rauschenbach, Historikerin an der Universität Konstanz, arbeitet derzeit über eine solche Verfolgungs-geschichte: ‚Carvajal, Ein jüdischer Märtyrer in den Händen der mexikanischen Inquisition‘).

In scharfem Gegensatz zu dieser populistischen Verdummung und dem Schüren von Gewalt auf Seiten der Juden (Samlai, als Gegenfigur des Rabbi) wie der Christen stehen die Hauptfiguren des Stücks Nasson und Bellet. Sie sind aufgeklärte Figuren, die die Ammenmärchen der Religion hinter sich gelassen haben. Obendrein sind beide Pazifisten, die sich jeglicher Form von Gewalt entgegenstellen. Die Konstanzer Aufführung korrigiert dabei das Gendergefälle des Stücks, in dem Bellet Nasson geistig klar unterlegen ist. Ihr genuiner Pazifismus wird in dem Segen des Schwerts (in der Aufführung ist es ein Messer) deutlich. Von Scholz – und findet in der Exodus-Erzählung ein bemerkenswertes Zitat, wo der Gott Israels seinen Feinden gegenüber friedfertig dargestellt wird: er hat Erbarmen und Mitleid mit den im Roten Meer untergegangenen Ägyptern, die ja auch seine Geschöpfe sind!

Die Logik der Eskalation, die das Stück beherrscht, ist von Anfang an unübersehbar: Nassons Haus wird ihm im ersten Akt abgesprochen, im 2. Akt beschädigt, Bellet wird im ersten Akt angepöbelt und im zweiten (fast) vergewaltigt. Gewalt mobilisiert Gegengewalt und die Katastrophe ist nicht mehr aufzuhalten. Dennoch verkündet Nasson kontrafaktisch am Ende des 2. Akts:

Ich werde
meinen Glauben nicht verlieren an die Zukunft
und an das Licht, das ringsum wachsen muss! (61)

Im dritten Akt beginnt das Thema ‚Scheinchrist‘, das mit dem Possenspiel eingeführt wurde. Woran erkennt man um 1900 einen Scheinchristen? Die Antwort lautet: Daran, dass er kein authentisches Verhältnis zur Heimat haben kann! Wenn es um das Thema Heimat geht, spricht der Jude wie der Blinde von der Farbe.

Entbehret nur habt Ihr Heimat, wie der Blinde
das Licht, das er sich nicht erträumen kann.
Ihr kennt die Heimat nicht, fühltet sie nie. (Crispin, 63)

An diesem Punkt hat sich die Zukunft für Nasson verdüstert. Heimat ist für ihn nun nur noch das Sterbenkönnen,
das Untersinken in verwandte Erde. (64)

Im dritten Akt geht es um die zweite Konversion, die von Bellet, die vor der Zentralfrage der Endgültigkeit bzw. der Möglichkeit des Rückgängigmachens der Entscheidung steht. Dass es hier kein Zurück gibt, wird als ein existentielles Problem menschlicher Zeitorientierung diskutiert. Der Weg ins Christentum ist wie der in die Moderne ein Weg ausschließlich nach vorn und ein point of no return. In der christlichen Heilsgeschichte führt vom neuen Testament kein Weg zurück zum alten, und in der Modernisierungsgeschichte führt kein Weg zurück in Tradition und Religion. Dieses Thema ‚Es gibt kein Zurück‘ in der Geschichte möchte ich als einen fünften Mythos, den Mythos der Moderne bezeichnen, mit dem uns dieses Drama konfrontiert. Von Scholz präsentiert dieses Thema in einer interessanten gender-spezifischen Variante, die für seine Zeit typisch ist, indem er die Konversion von Nasson und die von Bellet unterscheidet. Er konvertiert, weil er einen beruflichen Ehrgeiz hat, sie ist bereit zu dem Schritt, weil sie mit Nasson eine romantische Liebe verbindet und ihre Zukunft allein auf Nasson bauen möchte. Er kann ihr Glück und auch Schutz für die Gegenwart bieten, aber kann er auch die große Verantwortung für den anderen Menschen tragen? Ist sie überhaupt in der Lage, ihm zuliebe ihre Identität dauerhaft zu ändern? Hier sieht von Scholz ein Problem: Männer können problemlos aus der Vergangenheit in die Zukunft gehen, ohne sich umzusehen, Frauen dagegen

bleiben an die Vergangenheit gebunden. Das Weib, so urteilte man um 1900, hängt an der Vergangenheit, sie ist nur bedingt zukunftsfähig.
Des Weibes Seele hält sich fest
an dem, was sie erlebte und besaß. (76)

In anderen Worten: In der Frau ist der Wille schwächer ausgebildet als Heimweh und ein Heimbegehren
nach unserem Anbeginn, nach unserer Kindheit,
nach dem, was wir nicht selbst geworden sind,
nein, was wir waren, seit wir denken können. (76)

Während im 19. Jahrhundert überall der Historismus blühte und man sich nostalgisch mit der Vergangenheit beschäftigte, steht für die konvertierte Jüdin auf der Rückwendung zu ihrer Vergangenheit die Todesstrafe.

Nasson hat dieses Problem nicht, er will nicht zurück. Er will zurück nur zum Schein aus dem einen Grund, um Menschenleben zu retten. Der vierte Akt bringt die Verkleidungsszene, den Rückweg ins Judentum und Judenviertel, die auf der Bühne wunderbar ausagiert wird. In dieser Szene wird Nasson zum Scheinjuden, der später als Scheinchrist angeklagt wird. Der Eid, den er als Erkennungszeichen spricht, ist eine Variation des 137. Psalms, der in der Knechtschaft Babylon entstanden ist und der eine Selbstverfluchung ausspricht für den Fall, dass der Sprecher seine jüdische Identität vergisst:

Wenn ich dein vergesse, Jerusalem, verdorre meine Rechte!

^[1]_{SEP} Es klebe meine Zunge an meinem Gaumen,
wenn ich deiner nicht gedenke,

^[1]_{SEP} wenn ich Jerusalem nicht setze über meine höchste Freude!

und bei Heine heißt es im „Romanzero“:

Lechzend klebe mir die Zunge
An dem Gaumen, und es welke
Meine rechte Hand, vergäß ich
Jemals dein, Jerusalem -

Bei von Scholz wird der Psalm als Wahrheitsbeteuerung eines Augenzeugen eingesetzt, aber es ist wichtig zu sehen, dass er damit zugleich seine eigene Identität untergräbt, denn die Beschreibung passt ja auch auf ihn, der Jerusalem vergessen hat! Nachdem Asarjah einen Fluch gegen Nasson ausgesprochen hat, verflucht er sich jetzt auf diese Weise selber.

Die Steigerungsstufen der Gewalt sind überdeutlich: erst sind es nur Stimmen, dann wird das Haus angegriffen, dann stirbt Bellet im Gefecht durch eine jüdische Waffe. Nasson, der ihr Schutz versprochen hatte, kann der Toten nur noch einen Schutz geben: den Schutz vor dem christlichen Segen. Er hat damit alles verloren – und nur noch sich. Aber auch dieses Selbst wird ihm genommen in der letzten Konfrontation mit seinem Racheengel Asarjah:

Ganz einsam hab ich dich gewollt, so einsam!

Nun brich zusammen! richte dich nie mehr auf! (93)

Wie in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ wird auch hier der Jude all seiner Attribute und Lebensmöglichkeiten beraubt: Tochter, Geld, Religion und Gemeinschaft – allerdings geschieht diese Reduktion auf sein bares Leben hier durch die Juden und nicht durch die Christen. Das letzte Urteil Der aber ist nur Scheinchrist! Der ist Jude! (94)

wird von Nasson bestätigt, der mit diesem Bekenntnis am Ende des 4. Akts aus der Rolle des Opfers je nach Perspektive und Lesart in die des Scheinchristen oder des jüdischen Märtyrers überwechelt. Der letzte Akt setzt das Thema des 4. Akts fort, mit einer neuen Wendung allerdings, denn jetzt ist es

der Bischof, der Nasson wiederholt zuruft: Du kannst zurück! Er kann zurück, wenn er sein Bekenntnis widerruft. Doch jetzt ist es Nasson, der nicht zurück will: Dort in die Flammen geht mein Weg. Nicht anders! (100)

Seine Einsamkeit ist grenzenlos, denn er will weder als Christ noch als Jude sterben.

Jede Gemeinschaft, Bischof, ist gelöst,
die mit den Christen, wie die mit den Juden.
Denn ich bin niemand und kann niemand sein. (101)

Es ekelt ihn vor jeder Form von Gemeinschaft und deshalb sucht er die Einsamkeit im Tod, nachdem er seinen Lebenswillen überwunden hat. Er will unbedingt allein sterben, deshalb rettet er die Juden und gibt den Christen dabei eine merkwürdige Botschaft mit auf den Weg:
Geht! Lebt mit diesem Volk in ewiger Fremde! (104)
und er setzt noch eins drauf:
Hasst euch! verachtet euch! Ihr seid es wert! (104)

Das ist die genaue Umkehrung der Liebesbotschaft und der Toleranz der Aufklärung, die er zuvor vertreten hatte. So, wie er im Leben gegenseitige Achtung und Empathie gepredigt hat, predigt er nun Hass und Verachtung – genau wie Asarjah am Anfang des Stückes: „Feindschaft ewig zwischen uns und ihnen!“ (24) Was soll das heißen – war alles umsonst?

Nein, denn dieser Hass richtet sich aus Nassons Perspektive nicht gegen die Menschen selbst, sondern allein gegen ihren Gruppenzwang, dem sie sich mit ihrem starken Bedürfnis nach Zugehörigkeit unterwerfen. Den in ewigem Gruppenhass verbundenen Juden und Christen ruft Nasson diesen Fluch als ein Mensch zu, der resigniert und sich von allen Bindungen losgemacht hat. Das Menschsein, das sich für Nasson weder mit Christ Sein noch Jude Sein noch Deutscher Sein gleichsetzen lässt, beginnt für ihn mit der Liebe zur Welt und endet mit der Einsamkeit des Todes, dem alle Menschen in gleicher Weise als einzelne begegnen müssen.

Macht der Tod aber die Menschen wirklich gleich? Vielleicht doch nicht, denn für Nasson in seiner existentieller Einsamkeit gibt es am Schluss des Stückes keine Heimat und kein Hinsinken in verwandte Erde mehr, sondern nur noch die „reinigenden Flammen“:

Alles soll in mir verbrennen und dann löschen.

Ich habe keine Heimat, keine Heimat,
auch nicht als Asch' und Staub, wie ihr doch alle. (106)

Es soll nichts von ihm bleiben und nichts erinnert werden. 108 Jahre später können wir nicht umhin festzustellen: diese letzten Verse des Stückes weisen über seinen zeitgenössischen Horizont weit hinaus und treffen uns mit größter Wucht, weil sie in erschreckender Weise Paul Celans Todesfuge vorwegnehmen:
wir schaufeln ein Grab in den Lüften, da liegt man nicht eng ...

Von Scholzens Nasson als Inbegriff des ausgesetzten Menschen in seiner radikalsten metaphysischen Einsamkeit ist in der Geschichte des 20. Jahrhunderts wiedergekehrt als Häftling im Konzentrationslager: Ist das ein Mensch? fragte Primo Levi angesichts dieser völligen Entleerung des Menschseins und seiner äußersten Reduktion auf den Kampf ums bloße Überleben.
Einige Anschlussfragen

Was ist neu an dem Drama „Der Jude von Konstanz“?

Die Lektüre mittelalterlicher Stadtchroniken von Konstanz hat den Dichter von Scholz zu seinem Theaterstück inspiriert, in dem er Bilder der Gewalt zwischen Christen und Juden auf die Bühne gebracht hat. Die Verarbeitung dieses Stoffs ist einmalig. In Arthur Schnitzlers „Professor Bernhadi“, einem Stück, das 1912 uraufgeführt wurde, werden Repressionen gegen Juden thematisiert.

Bernhardi hat den Traum von Nasson realisiert und ein Krankenhaus aufgebaut, das unter antisemitischen Druck gerät. Das einzige Stück, das von offener Gewalt gegen Juden handelt, habe ich in den 1980er Jahren gesehen; es ist Jahrzehnte nach dem Holocaust entstanden.

Erstaunlicherweise scheint die Darstellung von offener Gewalt gegen Juden und Judenverfolgungen, die es über die Jahrhunderte hinweg gegeben hat, kein Thema der Literatur zu sein. Das konnte ich nicht glauben und habe den Spezialisten Florian Schneider, Germanist an der Universität Konstanz, gefragt. Hier ist seine Antwort:

„Ein Beispiel ist Heinrich Heines ‚Rabbi von Bacharach‘, wo über die Ermordung der Bacharacher Juden nach der Flucht des Rabbi allerdings nur berichtet wird. In den bekannten antisemitischen Texten der Romantik (etwa Arnims ‚Die Majoratsherren‘) werden hingegen eher abschreckende Beispiele jüdischer Untaten geschildert, die meist (und propagandistisch umso wirkungsvoller) ungesühnt bleiben. Was die Figur Ahasvers betrifft, fällt mir kein Beispiel gegen ihn gerichteter Gewalt ein. An der grundsätzlich antisemitischen Konzeption der Figur (gerade auch in ihrer christlichen Bemitleidung) ändert das natürlich nichts.“

Es sieht so aus, als stünde das von Scholz'sche Drama ziemlich einmalig da, ein Alleinstellungsmerkmal, das seine literarhistorische Bedeutung erhöht. Von Scholz hat seinen Stoff nicht im Fundus der literarischen Tradition sondern in den mittelalterlichen Chroniken des Konstanzer Stadtarchivs gefunden. Wie er mit diesem Stoff umgeht, ist eine Erwähnung wert. Als erster Autor beugt er sich über diese Quellen und greift diese Berichte auf, die die blutige Gewalt der Christen gegenüber den Juden mit lapidarer Selbstverständlichkeit darstellen:

„Anno 1333 hatten etlich Juden zuo Constentz zuo spott der Christen und zuo verachtung der religion etwas muotwillens mit der hl. sacrament begangen. Dessentwegen wurden derselben 9 erschlagen, 6 ertrenkt und 12 verbrennt.“ (Zitiert im Bodenseebuch 1914, 117).

Als moderner aufgeklärter Mensch kann von Scholz mit Hostienschändung und Ritualmord nichts anfangen. Das Interesse des Sohns des Berliner Finanzministers gilt vielmehr der Logik und Dynamik des mittelalterlichen Wirtschaftslebens. Er erzählt zunächst die Pogrome in seinen eigenen Worten mit erstaunlicher Imagination und Einfühlung nach und kommt dann zu allgemeineren Schlüssen. Die Verfolgung der Juden mit den Mitteln Brand, Raub und Bedrückung ist für ihn „immer ein Ausgleich in den Besitzverhältnissen zwischen Christen und Juden (...), eine gewaltsame Schuldentilgung, zu welcher der unverhältnismäßig hohe Zinssatz reizen mochte“. (117) Seiner Meinung nach ist das „Verhältnis zahlreicher armer Schuldner zu wenigen sehr wohlhabenden Gläubigern“ der „tiefere Grund der Judenverfolgungen“ (118). Sie hatten den Zweck der „gewaltsamen Annullierung oder wenigstens Verminderung der Judenschulden“ (118). Diesen ökonomischen Ausgleich wiederum beschreibt er wie ein Natur-Phänomen. Die Judenhetzen folgen aufeinander „wie schwere Gewitter, in denen sich die angewachsene Spannung von Jahren grell entlädt und mit ihren Blitzen weiterzündet“ (117). Die ‚naturalisierende‘ Sprache der Reinigung der Atmosphäre durch Gewaltausbrüche durchzieht auch das Stück „Der Jude von Konstanz“:

Nasson:

Jetzt hat sich ja die Luft einmal gereinigt,
die Spannung ist gelöst, es ist entladen,
und wieder mag es Ruh und Frieden geben. (31)

Ist das Stück antisemitisch oder nicht?

Die Frage ist nicht so leicht zu beantworten, denn in dem Stück werden zwei Typen des Juden gezeigt, der alte und der neue Jude. Der alte Jude (Asarjah / Shylock) ist der schlechte Jude und die Verkörperung aller antijudaistischen und antisemitischen Stereotypen. Der neue Jude (Nasson/ Nathan) ist der gute Jude, der den Weg in die christliche Gesellschaft gefunden hat. Bellet sieht in ihm sogar einen zweiten Mose:

Ich wollte Nasson sehn – ich wollt ihn rufen,
um Israel zu führen aus der Wüste – (57)

Dieser zweite Mose soll die Juden nicht aus Ägypten sondern aus Israel herausführen!

Diese Haltung war weit verbreitet: Achim von Arnim bestand bereits auf der restlosen Konversion der Juden, die dann im Gegenzug auch von christlicher Seite anzuerkennen gewesen wären. Diese Haltung hat auch Werner Sombart in seinem Buch „Die Juden und das Wirtschaftsleben“ (1911) noch einmal formuliert. Diese ‚Lösung der Judenfrage‘ besteht ganz einfach darin, dass sie ihr Judentum aufgeben: Integration durch restlose Assimilation. Von Scholz steht mit seinem frühen Stück dieser Position sehr nahe. Anders als Arnim oder Sombart schildert er jedoch die Konversion nicht nur als Lösung des Problems des Antisemitismus, sondern zugleich auch als Voraussetzung für neuen Antisemitismus. Damit ist seine Position sehr viel komplizierter. Außerdem sieht auch von Scholz vorerst noch keine Auflösung von kollektiven Bindungen. Das Stück ist sicher nicht anti-semitisch, aber sein Autor ist es möglicherweise geworden. Denn eine steht fraglos fest: Er hat seine Empathie für die Juden des ausgehenden Mittelalters nicht auf die Juden seiner Gegenwart ausgedehnt. Welche weiteren Lesarten des Stücks sind möglich?

Es gibt die naheliegende Möglichkeit, im Drama des Wilhelm von Scholz den konvertierten Juden Nasson als Symbol für die Moderne zu lesen. Im 19. Jahrhundert wurde der Jude zur Symbolfigur einer Moderne, die Wurzellosigkeit, Mobilität und Kosmopolitismus als neue Werte pries. Anfang des 20. Jahrhunderts gab es zudem ein Grundthema, das viele Künstler verband, mit denen von Scholz zu, Teil auch freundschaftlich verbunden war. Thomas Mann hat es in seinem Roman „Doktor Faustus“ so formuliert: „Es gibt im Grunde nur ein Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? Die Gesamtsituation ist beherrscht von der Frage.“ (So die Worte des modernen Tonsetzers Adrian Leverkühn).

Die Figur des Nasson ist eine Antwort auf diesen Drang; er zeigt, wie man sich von Bindungen löst, Traditionen aufgibt, das Neue wagt und alles auf die Karte der Zukunft setzt. Das Stück zeigt den Juden Nasson als den zur Moderne begabten und befähigten durch seinen Durchbruch in die metaphysische Einsamkeit. Alle anderen außer ihm bleiben in ihren versichernden Bindungen und Gruppenzugehörigkeiten verhaftet. Er lebt die Moderne als ein heroisches Wagnis und scheitert mit diesem Projekt. Das Stück enthält viele Hinweise auf diese neue Lebensform, die wie eine Vorwegnahme des Existentialismus klingen. Wenn sie sich von ihren Familien löst, wird sie diese Einsamkeit zu spüren bekommen, ahnt Bellet:

Wir sind dann ganz
allein; und ringsumher ist Fremde,
die nie aus der verlassen Gasse weichen
und alle Nächte um uns wachsen wird. (68)

Nasson: Bellet! – Ich habe nichts als dich. Eiskälte
der Welt umgibt mich rings und dringt erstarrend
mir bis ins Herz, das mich nur halb belebt.
Ich friere ohne dich. Ich werde lautlos
mir selbst zum Schatten, der ins Leere gleitet. (69)

und etwas später:

Bellet, ich habe dich und halte dich.
Wir baun uns eine Heimat irgendwo
in fremdem Land, allein wir, du und ich. (73)

Dieser Jude verkörpert demnach eine neue Evolutionsstufe von Identität, die die kollektiven Zugehörigkeiten überwunden hat. Er bezieht Abstand von überkommenen Wertbindungen, die er kritisch durchleuchtet. Distanz, Reflexion und Pazifismus sind sein Lebenselixier. Hier stellt sich dann nur die Frage: Was ist aus diesen Idealen des jungen von Scholz – wenn es denn je die seinen waren - geworden? Im Stück fällt, soweit ich urteilen kann, kein Schatten auf diese Vision und Lebensform des einsamen Modernen, im Gegenteil werden die Protagonisten Nasson und

Bellet in der Sympathie lenkung des Stücks als idealistisch, heroisch und tragisch in ihrem Scheitern dargestellt.

Zwischen dem 30-jährigen und dem 70-jährigen von Scholz liegen allerdings Welten. Nach der Machtergreifung der Nazis urteilt von Scholz nämlich ganz anders. Er spricht vom „zertretenen Stolz unseres Vaterlandes“, von dem „einheitlichen Zusammenschluss des gesamten deutschen Volkskörpers“ und der „innig, nahe heimatlich, gegen die Unbill der Welt gemeinsam und tröstlich gefühlten, liebenden Verbundenheit“ (1933, Brief an Romain Rolland, Hendrik Riemer, 120.) Ganz offensichtlich hat von Scholz später nicht mehr für diesen Weg in die Zukunft und Moderne optiert. Im Gegenteil hat er sich an die Kollektivideologie der Nationalsozialisten gehalten und diesen zugearbeitet. Dabei hat er auch die Unverfrorenheit besessen, sein eigenes Stück zu verraten. Dieses Stück, das im Dritten Reich aus ideologischen Gründen nicht mehr aufführbar war, hat er mit dem Hinweis gerechtfertigt, er habe darin bereits die Lehre von der ewigen Feindschaft zwischen Juden und Deutschen vorweggenommen!

Dank an das Konstanzer Theater!

Angesichts dieser schwierigen Rezeptionsgeschichte ist der Dank umso größer ans Konstanzer Theater für die Ausgrabung dieses Stücks aus dem Archiv und seine packende Re-Inszenierung als ein gegenwartsbezogenes Lehrstück zum Thema Migration, Heimat und Integration. Dieses Stück hat keine eindeutige Botschaft aber gibt uns viel zu denken. Umso besser eignet es sich als Anstoß zur Auseinandersetzung, zu unterschiedlichen Deutungen, aktuellen Fragen und nicht zuletzt: zur historischen Selbstaufklärung.

Alle Rechte bei der Autorin