



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Dekadenz und Zionismus

Motive der Dekadenzdichtung in zionistischer Literatur des Fin de Siècle

verfasst von / submitted by

Christina Marie-Charlotte Hoffmann MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 792 393

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. ZIONISMUS UND LITERATUR IM BLICKFELD DER MODERNE	11
2.1 DER RENAISSANCE-GEDANKE: MARTIN BUBER UND WALTER PATER	12
2.2 ABGRENZUNG VON DER MASSE	14
2.2.1 BAUDELAIRES VERTEIDIGUNG DES LITERARISCHEN FELDES	14
2.2.2 MOSES HESS ALS VERFECHTER JÜDISCHEN AUERWÄHLTSEINS	16
2.2.3 JUDENTUM = KUNST. EINE FORMEL LOTHAR BRIEGER-WASSERVOGELS	18
2.3 ZIONISMUS ZWISCHEN POLITIK UND ÄSTHETIK	20
2.4 EINE KULTURPOLITISCHE SONDIERUNG DER DEKADENZ	23
2.4.1 DEKADENZKRITISCHE POSITIONEN VON MONTESQUIEU BIS BOURGET	23
2.4.2 EMANZIPATION DER DEKADENZDICHTER	28
2.4.3 GENIALITÄT ODER DEGENERATION?	31
2.4.4 DIVERSITÄT DER DEKADENZDICHTUNG	35
2.5 JUDENFEINDSCHAFT UND ZIONSTRÄUME	40
2.5.1 JUDENTUM ALS FEINDBILD DER MODERNE	40
2.5.2 ANTISEMITISCHE PROPAGANDA DURCH LITERATUR	44
2.5.3 IDEOLOGISCHE VERSCHWISTERUNG VON ANTISEMITISMUS UND ZIONISMUS	46
2.5.4 HETEROGENITÄT DER ZIONISTISCHEN BEWEGUNG	49
2.5.4.1 Drei Gruppierungen nach Berthold Feiwel	49
2.5.4.2 Ost versus West: Theodor Herzl und Achad Ha'am	51
2.6 VERFLECHTUNGEN ÄSTHETIZISTISCHER UND ZIONISTISCHER REBELLION	54
2.6.1 „RADICAL AESTHETICISM“: LITERATUR ALS AUSGANG VON WIRKLICHKEIT	54
2.6.2 KÜNSTLICHE WELTEN	58
2.6.3 INDIVIDUALISMUS KOLLEKTIV GEDACHT	61
2.6.4 ASYMMETRIEN ZWISCHEN DICHTUNG UND WIRKLICHKEIT	65
2.6.4.1 Das „dekadente Dilemma“	67
2.6.4.2 Die ästhetische Politik des Zionismus	68
3. MOTIVISCHE VERFLECHTUNGEN VON DEKADENZ UND ZIONISMUS	70
3.1 ISOLIERUNG UND IDENTITÄTSSUCHE	74
3.2 KRANKHEIT, TOD UND HOFFNUNG	82
3.3 GESTALTUNG NEUER LEBENSWELTEN	87
3.4 ELITEDENKEN: ÜBERMENSCH UND MUSKELJUDE	94
3.5 DANDYTUM	102
3.6 (OHNE-)MACHT DER FRAU	109
3.7 ORIENTALISMUS ODER DAS ANDERE ALS DAS EIGENE	119
3.8 SAKRALISIERUNG DER KUNST	125
3.9 ÜBER GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE DER MOTIVE	132
4. WIENER ZUSAMMENKÜNFTE VON DEKADENZ UND ZIONISMUS	139
4.1 RINGSTRASSE, KUNST UND JUDENTUM	140
4.2 MYTHOS SUBJEKTKRISE	144
4.2.1 EIN MOSAIK JÜDISCHER IDENTITÄT	144
4.2.2 KRISE ALS RHETORISCHER TOPOS	147
4.2.3 DAS ERBE DER SEHNSUCHT	151
4.2.4 ÖSTERREICHISCHE DOPPEL- UND JÜDISCHE DREIFACHIDENTITÄT	154
4.3 ZWISCHEN EMANZIPATION UND DISKRIMINIERUNG	155
4.4 WIEN ALS „PORTA ORIENTIS“	158
4.4.1 OST- UND WESTJUDENTUM	159

4.4.2 DR. BLOCH'S ÖSTERREICHISCHE WOCHENSCHRIFT UND HERZLS <i>DIE WELT</i>	161
4.5 DAS MOTIV DES DILETTANTISMUS	162
4.6 DIE BEDEUTUNG DES FEUILLETONS	165
5. BEGEGNUNG ZWEIER ANFÜHRER: HERMANN BAHR UND THEODOR HERZL	168
5.1 ZUSAMMENKUNFT IN PARIS	169
5.1.1 ZWISCHEN KLASSIK UND MODERNE IM PALAIS BOURBON	169
5.1.2 HERZLS POLITISCHE „ZAUBERPOSSEN“	171
5.1.3 HERZLS UND BAHR'S LITERARISCHE AUSEINANDERSETZUNGEN MIT ANTISEMITISMUS	173
5.2 BEIDERSEITIGE RÜCKKEHR NACH WIEN	176
5.2.1 BAHR UND HERZL ALS REFORMER UND (GEGENSEITIGE) KRITIKER	177
5.2.2 KULTURELLE KAPITALISTEN	180
5.2.3 REZEPTION DER FRANZÖSISCHEN DEKADENZ	183
5.3 KARL KRAUS SCHLÄGT EINE BRÜCKE ZWISCHEN JUNG-WIEN UND ZIONISMUS	186
6. ZWISCHEN FAKT UND FIKTION DES JUDENSTAATS	190
6.1 HERZLS FRÜHE BEGEGNUNG MIT DEN ZIONSFREUNDEN	191
6.2 ROMANSCHREIBEN ALS HEIMKEHR	192
6.3 SCHRIFTSTELLER ZWISCHEN DEN GATTUNGEN	195
6.3.1 DAS <i>NEUE GHETTO</i> ALS MODERNES DRAMA	195
6.3.2 POETIK UND POLITIK DER <i>ZIONISTISCHEN TAGEBÜCHER</i>	198
7. ALTNEULAND À REBOURS: EINE LESART GEGEN DEN STRICH	201
7.1 VON DER ROMANTISCHEN <i>HEIMKEHR</i> ZUM ZIONISTISCHEN ROMAN	201
7.2 JOHANNES VOLKELTS <i>ÄSTHETIK DES TRAGISCHEN</i>	205
7.3 AHASVERISCHE AUßENSEITER	206
7.3.1 DER SPLEEN FRIEDRICH LÖWENBERGS	206
7.3.2 HAMLET ALS KNOTENPUNKT ZWISCHEN DEKADENZ UND JUDENTUM	210
7.3.2.1 Judenhamlet	210
7.3.2.2 Thomas Hardys <i>Jude the Obscure</i>	213
7.3.2.3 Hermann Türcks <i>Der geniale Mensch</i>	214
7.3.3 KINGSCOURT ALS PREUßISCHER DES ESSEINTES	217
7.3.4 DAS IDEALISIERTE LEID DER LITWAKS	218
7.4 EIN ELITÄRER IDEALSTAAT	221
7.4.1 WESTLICHE ENTWICKLUNGSHILFE	221
7.4.2 AMBIVALENTES JUDENTUM	223
7.4.2.1 Wilhelm Jensens <i>Die Juden von Cölln</i>	223
7.4.2.2 Utopie mit Kompromissen	226
7.4.3 GEISTESADEL DER KÜNSTLER	228
7.5 IM TEMPEL DER KÜNSTE	231
7.5.1 DER PALAST DES MALERS ISAAK	233
7.5.2 EIN OPERNBESUCH	236
7.6 MÄRCHENHAFTER, FREMDER ORIENT	241
7.6.1 KOLONIALISTISCHE SICHTWEISEN	244
7.6.2 ORIENT ALS ORNAMENT	247
7.7 PATRIARCHAT UND FEMMES SAGES	253
7.7.1 DIE FRAU ALS SYMBOL	256
7.7.2 WEIBLICHE EMANZIPATION OHNE FATALISMUS	264
8. KONKLUSION	270
9. BIBLIOGRAPHIE	277
ZUSAMMENFASSUNG/ABSTRACT	305

1. Einleitung

Der Zionismus wird primär als politische Bewegung gedacht und folglich weitestgehend von literaturwissenschaftlichen Betrachtungen ausgeschlossen. Jedoch stand seine Wiederbelebung im ausgehenden 19. Jahrhundert unter der Schirmherrschaft von Schriftstellern¹. Theodor Herzl, der 1896 für den modernen Zionismus mit *Der Judenstaat* eine staatstheoretische Grundlage schuf, hatte seine Karriere als Komödiendichter für das Burgtheater begonnen und sein gesellschaftliches Ansehen als Feuilletonist der damals über die Landesgrenzen hinaus bekannten Wiener Tageszeitung *Neue Freie Presse* gewonnen. Für die Verbreitung des Zionismus wählte er neben der Organisation zionistischer Kongresse und seinen politischen Auftritten das Medium der Literatur. Er gründete eine Zeitschrift, schrieb exzessiv Tagebuch – eindeutig für öffentliche und nicht private Zwecke – und entschied sich schließlich für die Gattung eines utopischen Romans, um seine Ideologie unter dem Titel *Altneuland. Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen* einem größeren Publikum zu unterbreiten. Obgleich diese 1902 erschienene fiktive Reise in eine jüdische Nation den Einfluss diverser literarischer Strömungen des 19. Jahrhunderts zu erkennen gibt und ausreichend Material für ästhetische Untersuchungen bietet, wird das Werk nach wie vor überwiegend im Hinblick auf seine politische Botschaft rezipiert. Selbst eine jüngst erschienene literarische Auseinandersetzung mit Herzls Roman namens *Herzl Relo@ded. Kein Märchen*, von dem in Wien lebenden Schriftsteller Doron Rabinovici und seinem israelischen Kollegen Natan Sznaider in Form eines E-Mail-Dialogs mit einem ins Jetzt zurückgekehrten Herzl, fokussiert die staats- und sozialtheoretischen Aspekte von *Altneuland*. Das darin entworfene Gesellschaftsmodell wird mit der heutigen Situation in Israel abgeglichen und die um 1900 diskutierten Fragen zum Judentum mit neozionistischen in Beziehung gesetzt. Dennoch fördert Rabinovici und Sznaiders fiktive Unterhaltung das Verständnis von *Altneuland* als ein literarisches Werk. Indem die Autoren in *Herzl Relo@ded* Originalzitate aus Herzls Roman und seinen Tagebüchern aufgreifen, konfrontieren sie ihren historischen Gesprächspartner mit der Feststellung: „Die Ästhetik siegte bei Ihnen über die Politik.“² Was dem Schriftsteller Rabinovici und dem Soziologen Sznaider mit ihrem Buch gelingt, ist das Aufzeigen einer offensichtlichen Ver-

¹ Zur besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten jedoch, wenn nicht anders vermerkt, gleichwohl für beiderlei Geschlecht.

² Rabinovici, Doron/Sznaider, Natan: *Herzl Relo@ded. Kein Märchen*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2016, S. 101.

schwisterung gesellschaftspolitischer und ästhetischer Diskurse in Herzls Zionismus. Dessen kontinuierlicher Abgleich mit dem heutigen Israel geht allerdings zu Lasten der Frage, in welchem literaturgeschichtlichen Kontext *Altneuland* anzusiedeln ist. Dass der Roman beispielsweise im Zusammenhang mit einer bestimmten gattungsgeschichtlichen Entwicklung der Literatur des 19. Jahrhunderts steht und an ihr in mehrfacher Hinsicht Anteil nahm, kann spätestens seit der 2012 von Clemens Peck publizierten umfangreichen Analyse *Im Labor der Utopie. Theodor Herzl und das »Altneuland«-Projekt* als bewiesen gelten.³ Nachdem Peck Herzls Roman einer Untersuchung nach den Kriterien einer Sozialutopie der literarischen Moderne unterzogen hat, ist deutlich geworden, dass sich die narrative Konstruktion *Altneulands* und die im Roman diskutierten Wissensfelder, die eine Vielzahl von so unterschiedlichen Disziplinen wie Ökonomie und Bakteriologie umfassen, als gattungstypische Merkmale eben jenes utopischen Genres erklären lassen.

Insofern die Literatur um 1900 neben utopischen Werken noch eine Vielzahl weiterer Gattungen und Stile aufweist, stellt sich die Frage, ob bzw. von welchen anderen ästhetischen Einflüssen die zionistische Dichtung eines Herzl und seiner zionistischen Schriftstellerkollegen zeugt. Ein kulturgeschichtlicher Blick auf die frühe Moderne bringt zum Vorschein, dass ein zentraler Diskurs des Fin de Siècle sowohl die Literatur als auch das Judentum betraf, nämlich jener der Dekadenz. Subsumiert unter diesem weitläufigen Begriff, der von sozialen über medizinische bis hin zu ästhetischen Phänomenen auf alles Anwendung fand, was für eine soziale und kulturelle Gefahr gehalten wurde, entspann sich eine Debatte über die traditionsbrechende moderne Kunst ebenso wie über gesellschaftliche Randgruppen. In ihrem beiderseitigen Status einer Minorität unterlagen die Anhänger der ästhetizistischen Literatur und des Judentums gleichermaßen einer Diskriminierung und dem Vorwurf von Dekadenz. Sowohl Juden als auch moderne Autoren waren mit dem Vorurteil ihres vermeintlichen Beitrags zu oder sogar ihrer Verursachung einer – im wörtlichen Sinne von Dekadenz – kulturellen Verfallserscheinung konfrontiert. Während innerhalb der modernen Literatur der Dekadenzbegriff daraufhin in sein Gegenteil verkehrt wurde und Dekadenz im Sinne eines innovativen, subjekt- und sinnesbezogenen Schreibens von ihren Vertretern eine Gleichsetzung mit besonderer künstlerischer Fähigkeit erfuhr, kam es auch im Judentum zu einer entsprechenden Gegenreaktion auf den Vorwurf der De-

³ Vgl. Peck, Clemens: *Im Labor der Utopie. Theodor Herzl und das »Altneuland«-Projekt*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2012.

kadenz in Form eines verstärkt nationaljüdischen Bekenntnisses. Durch diverse Maßnahmen, darunter die Förderung körperlichen Trainings, nationalistische Kunst oder politisches Engagement, sollte der negativen Stigmatisierung entgegengehalten und eine jüdische Renaissance angestoßen werden. Sowohl Dekadenzdichtung als auch Zionismus standen somit im Zeichen einer Verteidigung gegen die Anschuldigung ihrer vermeintlich degenerativen Komponenten. Zu ihren Anklägern gehörte im Falle des Judentums die gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend wachsende Gruppe von Antisemiten; im Falle der modernen Dichter eine Reihe von konservativen, auf ein realistisches Schreiben drängenden Literaten, wobei Antisemiten und Dekadenzkritiker in ihrer Argumentation beide an bestimmten Stereotypen und Traditionen festhielten. Tradition versus Moderne bzw. Diskriminierung versus Emanzipation lauteten die Fronten, an denen sich der Schlagabtausch zwischen den jeweiligen Parteien im Dekadenzdiskurs abspielte. Traten die Zionisten für die Emanzipation des Judentums ein, forderten die Dekadenzdichter die Emanzipation der Sprache. Das beiderseitige Streben nach Unabhängigkeit und die Aufwertung der eigenen Identität bilden zwei wesentliche Gemeinsamkeiten beider Bewegungen. Aufgrund dieser kulturgeschichtlichen Berührungspunkte liegt die Vermutung nahe, dass sich auch auf ästhetischer Ebene, innerhalb der zionistischen Literatur, Übereinstimmungen mit der Dekadenzdichtung aufzeigen lassen.

Dabei stellt sich die Frage, anhand von welchen textlichen Parametern eine Verwandtschaft zwischen Dekadenz und Zionismus geprüft werden kann. Insofern von einem kulturellen Kontext ausgegangen wird, bietet die Motivforschung eine geeignete Möglichkeit für eine vergleichende Untersuchung. Im etymologischen Sinne eines handlungstreibenden Moments ist der Motivbegriff sowohl auf existentielle Bestrebungen als auch auf literarische Narrative anwendbar. Motive als Leitgedanken in oder auch außerhalb eines Kunstwerks eignen sich daher als Bezugspunkte einer kulturpoetischen Analyse. Letztere verspricht insbesondere für die Literatur der frühen Moderne eine kompatible Methode, da im ausgehenden 19. Jahrhundert erstmals eine breitflächige Auflösung vormaliger Diskursgrenzen stattfand und bestimmte Themen fächerübergreifend verhandelt wurden – beispielhafter Ausdruck dafür ist die Entstehung der Psychoanalyse und ihre Kombination von empirischen und mythologischen Wissensinhalten. Eine interdisziplinäre Untersuchung zionistischer und Dekadenzliteratur ist demnach einerseits epochengeschichtlich naheliegend; andererseits macht das politische Bekenntnis zionistischer Autoren und ihre bewusste Instrumentalisierung

von Literatur eine Berücksichtigung außertextlicher Faktoren auch notwendig. Kann niemals der Anspruch erfüllt werden, letztere ganzheitlich zu erfassen, soll es im Sinne eines New Historicism vielmehr darum gehen, einen mikroskopischen Blick „auf das aus Diskursfäden gesponnene dichte Gewebe der Kultur bzw. Geschichte zu richten und einzelne Fäden daraus zu verfolgen“.⁴ Die Fäden der vorliegenden Untersuchung sind die nationaljüdische Bewegung um 1900, der Dekadenzdiskurs und die Dekadenzdichtung sowie einzelne ausgewählte Motive aus der zionistischen und ästhetizistischen Literatur, um daraus „ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren.“⁵ Für den Zionismus bedeutet das seine Rekonstruktion als literarische Bewegung und für die Dekadenzdichtung ihre Rekonstruktion aus einem kulturpolitischen Kontext heraus. Mit der Gegenüberstellung von Dekadenz und Zionismus soll nicht der Beweis einer unumstößlichen Beziehung angetreten, sondern der Versuch einer gegenläufigen Lesart gemacht werden, mit dem Ziel, bisher unberücksichtigte Aspekte der Literaturgeschichte ans Licht zu bringen.

Demgemäß beginnt die nachfolgende Untersuchung zunächst mit einer gemeinsamen Kontextualisierung von Dekadenzdichtung und Zionismus innerhalb der kulturgeschichtlichen Veränderungen der Moderne. Dabei werden einige Parallelen aufgegriffen, wie etwa die Rückbesinnung auf die Antike, die beiderseitige Inspiration durch bzw. der Glaube an eine Renaissance oder auch die bewusste Abgrenzung der eigenen Gruppe von der Masse, d.h. jedwede Ablehnung von Assimilation. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Begriff der Dekadenz gewidmet, seinen Entwicklungen und Wandlungen sowie seiner Relevanz für die moderne Literatur und den Zionismus. Als Ausgangspunkt dient die französische Bezeichnung *Décadence*, insofern von Paris die wesentliche Diskussion sowie die Verbreitung des Begriffs und seiner assoziierten Literaturen ausgingen. Nicht zuletzt geht es im einführenden Kapitel darum, Dekadenzdichtung und zionistische Literatur im Hinblick auf ihre zentralen Motive für deren späteren Vergleich zu definieren. Erschwert wird die inhaltliche Bestimmung von Dekadenzdichtung und Zionismus dadurch – was jedoch eine weitere Gemeinsamkeit ausmacht –, dass weder die eine noch der andere eine homogene Gruppe darstellt. Vielmehr sind beide geprägt von „innerparteilichen“ Differenzen. Darin sind sie mo-

⁴ Baßler, Moritz (Hrsg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. 2. Aufl. Tübingen/Basel: A. Francke 2011, S. 15.

⁵ Ebd.

derne Bewegungen im trefflichsten Sinne eines zunehmend individualisierten Agens ihrer Mitglieder. Ebenso wie die Dekadenzdichtung, nicht selten bei ein und demselben Autor, unterschiedliche Ausprägungen aufweist, bestehen auch der Zionismus und die zionistische Literatur aus vielfältigen Varianten.

So fand beispielsweise das als politischer Zionismus bezeichnete Programm eines Theodor Herzl keineswegs Zuspruch bei allen nationaljüdischen Vertretern seiner Zeit. In Opposition zu den politischen Zionisten, die ihre Konzentration auf eine territoriale Unabhängigkeit des Judentums richteten, und zu denen neben Herzl unter anderen der in Paris lebende Arzt und Autor Max Nordau sowie der Londoner Schriftsteller Israel Zangwill zählten, standen die sogenannten Kulturzionisten. Bei letzteren, die von politischer Beteiligung weitestgehend Abstand nahmen und das Judentum durch eine Förderung und Verbreitung seiner kulturellen Werte zu stärken trachteten, ergibt sich der literaturwissenschaftliche Vorteil, dass ihre Arbeiten bewusst im Zeichen einer ästhetischen anstelle einer politischen Botschaft verfasst wurden und daher eine leichtere Anbindung an ästhetische Diskurse ermöglichen. Martin Buber und Berthold Feiwel, die zunächst in Wien und später in Berlin wirkten, wo sie unter anderem den Jüdischen Verlag gründeten, gehörten zu den einflussreichsten Wortführern des Kulturzionismus. Um sie scharten sich eine Reihe Gleichgesinnter, die dem Nationaljudentum durch Kunstproduktion Ausdruck verliehen. Im Zuge ihrer Künstlertätigkeit nahmen sie aktiv Anteil an den aktuellen Kunstströmungen und griffen auch auf stilistische Mittel der Dekadenz zurück. In den Zeichnungen des ebenfalls in Berlin ansässigen Jugendstil-Malers Ephraim Moses Lilien wird diese Verschwisterung visuell erfahrbar. Zu den Berliner Kulturzionisten zählten des weiteren Autorinnen wie Else Lasker-Schüler oder die nicht-jüdische Dichterin Dolorosa. Fritz Mauthner, Robert Jaffé und Max Viola steuerten ferner eine Reihe zionistischer Bildungsromane bei. Ein weiterer bedeutender Kulturzionist, der in Wien lebte und bereits ab 1890 für die begriffliche Verbreitung des Zionismus sorgte, war Nathan Birnbaum. Zunächst arbeitete er noch mit Herzl zusammen, schlug aber bald eine eigene Richtung ein. Eine ähnliche Sonderstellung kam dem Wiener Kulturzionisten Heinrich York-Steiner zu, der mitunter für die zionistische Frauenbewegung eintrat. Neben den genannten Vertretern des politischen und kulturellen Zionismus, sind außerdem die Anhänger eines sozialpolitischen Zionismus zu nennen. Ihnen war es darum zu tun, die Verbesserung der jüdischen Lebenssituation mit demokratischen und sozialen Re-

formen zu verbinden. Auch sie wurden von Schriftstellern angeführt, von Bernard Lazare in Paris und von Theodor Zlocisti in Berlin.

Damit lassen sich formal drei zionistische Gruppen unterscheiden, deren Wirkungsräume in den Hauptstädten Wien, Berlin, Paris und London zu verorten sind. Diese Metropolen waren zugleich die bedeutendsten Zentren der westeuropäischen Dekadenz. Zwischen ihnen herrschte ein reger kultureller Austausch, den die Schriftsteller der Jahrhundertwende in Form von Korrespondenzen, journalistischen Tätigkeiten und Reisen mitgestalteten.

Indes offenbart sich die kulturelle Nähe von Dekadenz und Zionismus nirgendwo so deutlich wie innerhalb der Wiener Moderne. Durch den hohen Anteil jüdischstämmiger Schriftsteller verschwammen dort die Grenzen zwischen ästhetischer und nationaljüdischer Rebellion. In den fiktiven im Gegensatz zu pragmatischen Texten sind die zionistischen Intentionen bzw. die Stellungnahmen zum Judentum allerdings nicht immer eindeutig. Das erschwert auch die Beurteilung, ob es sich um Dekadenzdichtung oder (auch) um zionistische Literatur handelt, insbesondere wenn die Positionierung des jeweiligen Autors zum Zionismus unbekannt ist oder unklar bleibt. Allgemein können jene Texte als zionistisch verstanden werden, in denen die jüdische Identität anhand von Figuren, Motiven und Handlungen bejahend vermittelt wird. Das lässt zweifelsfrei Spielraum für verschiedene und sogar gegensätzliche Interpretationen und führte bereits im Fin de Siècle dazu, dass sowohl zionistische als auch antisemitische Register aus ein und demselben Text bedient wurden – ein scheinbarer Widerspruch, der sich dadurch erklärt, dass im Antisemitismus und Zionismus gleichermaßen klisierte Judenbilder zum Einsatz kommen.

Inwieweit ein Text letztlich als zionistisch klassifizierbar ist, hilft in vielen Fällen der Ort seiner Veröffentlichung zu entscheiden. Die Publikation in einer zionistischen Zeitschrift kann als ein entsprechender Beleg gelten. Für die zahlreichen jüdischen Zeitschriftenmacher der Jahrhundertwende gehörte die positive Bewertung und Nutzbarmachung von Literatur für nationaljüdische Propagandazwecke zum alltäglichen Aufgabenbereich. Norbert Bachleitner hat diesen opportunistischen Textgebrauch im Hinblick auf die Literatúrauswahl in den Zeitschriften *Die Welt* von Theodor Herzl und *Dr. Blochs Österreichischer Wochenschrift* untersucht.⁶ Insbesondere die

⁶ Bachleitner, Norbert: „Zionistische Propaganda durch literarische Fiktion. Die Belletristik in Theodor Herzls Zeitschrift *Die Welt* (im Vergleich mit Dr. Blochs *Österreichischer Wochenschrift*).“ In: Haug,

Werke des englischen Schriftstellers Israel Zangwill, der in seinen Romanen die soziale (Ghetto-)Situation der Juden herausstellte und sich zudem politisch für den Zionismus engagierte, waren innerhalb der nationaljüdischen Presse beliebt. Doch selbst die Texte derjenigen Autoren, die öffentlich wie literarisch vom Zionismus Abstand nahmen, wurden von zionistischer Seite instrumentalisiert. Als Beispiel kann Arthur Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* dienen, in dem Schnitzler seine Figuren den Zionismus zwar kritisieren lässt, der aber dennoch in Auszügen, worauf Nicolaj Beier hingewiesen hat, vom Londoner Zionistenverein publiziert wurde.⁷ Ohne dass der Zionismus in ihnen direkt zur Sprache kommt, fanden auch die Werke eines weiteren jüdischen Schriftstellers der Wiener Moderne Anbindung an die zionistische Ideologie, jene Richard Beer-Hofmanns. Als Freund Herzls sympathisierte Beer-Hofmann zeitweise mit dem Zionismus, machte ihn jedoch nicht zum offiziellen Thema seiner Literatur. Dessen ungeachtet lässt sein ästhetizistischer Roman *Der Tod Georgs* nationaljüdische Anspielungen erkennen, insofern der Protagonist seine Reflexionen über die eigene Identität mit einer Berufung auf das eigene Blut, also auf seine jüdische Abstammung, beendet. Helmut Scheible hat Beer-Hofmann im Zuge dessen einem „Inneren Zionismus“ zugeschrieben,⁸ womit er eine eindeutige Verbindung zwischen Zionismus und der subjektzentrierten, ästhetizistischen Dichtung der Wiener Moderne herstellt.

Die Schriftsteller des Zionismus und der Dekadenzdichtung waren gleichermaßen mit Fragen der Identität und der Rolle des Einzelnen bzw. einer außenstehenden Gruppe innerhalb einer als feindlich wahrgenommenen Umgebung befasst. Für beide stellte die Ausgrenzung aus bzw. die willentliche Abgrenzung von einem gesellschaftlichen oder ästhetischen System ein zentrales Anliegen dar und für beide bildete die Literatur eine Möglichkeit der Identitätsstiftung. Das führte unweigerlich zum Einsatz gleicher Motive, die außerdem dadurch zustande kamen, dass sich einzelne Zionisten als Leser von Dekadenztexten direkt mit ihnen auseinandersetzten. Im Zuge ihrer Rezeption der modernen Literatur wurden sie unweigerlich von ihr beeinflusst, selbst wenn sie ihr, wie im Falle Max Nordaus, nicht beipflichteten. Bekanntlich zählte Nordau zu

Christine et al (Hrsg.): *Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 65–83.

⁷ Beier, Nikolaj: *‘Vor allem bin ich ich...’ Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk*. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 95.

⁸ Scheible, Helmut: *Literarischer Jugendstil in Wien*. München/Zürich: Artemis Verlag 1984, S. 163.

den vehementesten Dekadenzkritikern, wobei die Kritik an der Dekadenz als eines ihrer wesentlichen Merkmale zu verstehen ist.

Kann das Auftreten von Motiven der Dekadenzliteratur in zionistischen Texten also einerseits über gleiche kulturgeschichtliche Bedingungen und eine analoge Protesthaltung gegenüber der etablierten Kultur, andererseits aus der Beschäftigung der Zionisten mit dem Dekadenzdiskurs und der Dekadenzdichtung erklärt werden, gilt es die gemeinsamen Motive im Anschluss an ihre Herleitung in ihrer jeweiligen Anwendung zu untersuchen. In Kapitel 3 werden die entsprechenden Motive auf ihre Übereinstimmungen, aber auch auf ihre Unterschiede hin befragt. Zur Betrachtung kommt dabei die beiderseitige Auseinandersetzung mit Heimatlosigkeit und Identitätssuche ebenso wie das Erschaffen neuer Lebenswelten und die Vorstellung von der eigenen Elite. Auch die Figuren des Dandy und der wirkungsmächtigen Frau werden diskutiert; darüber hinaus steht die dekadentypische Beschäftigung mit dem Orient sowie mit Okkultismus und Religion im Fokus des Vergleichs.

Eine kontextbezogene Analyse der Motive erfolgt schließlich anhand der Wiener Moderne. Hermann Bahr und Theodor Herzl fungieren dabei als Stellvertreter von Dekadenzdichtung und Zionismus, als deren zentrale Fürsprecher sie einerseits in die Literatur-, andererseits in die Politikgeschichte eingegangen sind. Beide waren bedeutende Kulturpolitiker des Wiener Fin de Siècle und kannten sich auch persönlich. Ihre beiderseitige Prägung durch erste Studienjahre in Wien im Kreise von Burschenschaften, ihre teils zeitgleichen Aufenthalte in Paris, ihre Rezeption der französischen Dekadenzdichtung sowie nicht zuletzt ihre beiderseitige journalistische Tätigkeit ermöglichen es von gleichen Einflüssen ausgehend, den Entstehungsbedingungen und Entwicklungen ästhetizistischer und zionistischer Ideologie an einem konkreten Fallbeispiel nachzuspüren. Im Anschluss daran wird ein vertiefter Blick auf das literarische Werk Herzls und sein Selbstverständnis als Schriftsteller gerichtet.

Indem Herzls Utopie *Altneuland* schließlich im letzten Kapitel in Bezug auf die sogenannte Bibel der Dekadenz, den Roman *À rebours* von Joris-Karl Huysmans, einem Close Reading unterzogen wird, können die vorab theoretisch diskutierten Motive der zionistischen und Dekadenzliteratur an zwei paradigmatischen Texten veranschaulicht werden.

Was die aktuelle Forschungslage einer Verbindung zwischen Dekadenzdichtung und Zionismus anbelangt, gibt es bisher nur eine überschaubare Anzahl von Arbeiten, die darauf eingehen. Einen ersten Ansatz unternahm 1984 der oben bereits erwähnte Helmut Scheible in seinem Buch *Literarischer Jugendstil in Wien*, worin er Richard Beer-Hofmanns Dekadenzroman *Der Tod Georgs* aus zionistischer Sichtweise analysierte. Aus jüngerer Zeit ist die ebenfalls oben schon zitierte literarische Biografie von Nikolaj Beier über Arthur Schnitzler – *'Vor allem bin ich ich...' Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk* – zu nennen, in der Beier eine detaillierte Auslotung von nationaljüdischen Bezügen in Schnitzlers Texten vornahm.

Umfassender, wenngleich ebenfalls auf wenige Arbeiten beschränkt, ist die Reihe an Publikationen, die in entgegengesetzter Richtung eine Verknüpfung zwischen Dekadenz und Zionismus herstellt, das heißt, von Seiten der zionistischen Schriftsteller auf die Parallelen zur modernen Literatur verweist. Als bahnbrechend ist hier Mark Gelbers Monographie *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism* aus dem Jahr 2000 anzuführen,⁹ in der Werke zionistischer Agitatoren im Zusammenhang mit der Kultur und Literatur des Fin de Siècle gelesen werden. Gelber konzentriert sich vor allem auf den in Wien und Berlin durch Martin Buber und Berthold Feiwel geförderten Kulturzionismus und gibt zudem einen umfassenden Überblick über die deutschsprachige zionistische Literatur. Ein Jahr später schloss Michael Stanislawski in *Zionism and the Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*¹⁰ an Gelbers Erkenntnisse an und lieferte darin mitunter eine Charakterisierung Herzls, Nordaus sowie des Künstlers Ephraim Moses Lilien als Intellektuelle der Jahrhundertwende, die im Zionismus einen ästhetischen Gehalt erkannten. Eine gar ausschließlich ästhetische Annäherung an den Zionismus hat Philipp Theisohn in *Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne* vollzogen,¹¹ indem er eine semiologische Untersuchung des Zionismus vorgenommen und zionistische Texte als einen Akt der Identitätsstiftung ausgelegt hat, bei dem der Zeichenraum gleich einem staatlichen Raum Bemächtigung erfährt.

⁹ Gelber, Mark: *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000.

¹⁰ Stanislawski, Michael: *Zionism and the Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*. Berkely et al: University of California Press 2001.

¹¹ Theisohn, Philipp: *Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur. Eine andere Poetik der Moderne*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005.

Die vorliegende Arbeit soll die oben genannten Forschungen fortsetzen und das Unterfangen, den modernen Zionismus auch als literarische Bewegung zu begreifen, durch seine konkrete Inbezugsetzung mit der Dekadenzdichtung und den ästhetischen Neuerungen seiner Zeit vertiefen. Das zentrale Vorhaben der Untersuchung besteht darin, Zionismus und Dekadenz mittels ausgewählter Motive direkt zu vergleichen und die Frage zu beantworten, inwieweit und auf welche Weise der Zionismus als Bestandteil der Literatur um 1900 zu erfassen ist. Ziel dieses Vergleichs ist die Erweiterung des literarischen Korpus' der Jahrhundertwende um eine Reihe von Texten, die bisher vom literarischen Kanon der Moderne weitestgehend ausgeschlossen blieben. Ferner ist bezweckt, auch zur weiteren Erforschung der Dekadenzliteratur beizutragen und ihre bisherigen Lesarten zu hinterfragen und neue Perspektiven einzubringen. Bereits die Verknüpfung von Dekadenzdichtung mit einer nationalpolitischen Ideologie hebt sie aus der ihr häufig angehängten, ausschließlichen *l'art pour l'art*-Position heraus und soll dazu beitragen, bisher unbeachtete gesellschaftskulturelle Bezüge der ästhetizistischen Literatur des *Fin de Siècle* offenzulegen.

2. Zionismus und Literatur im Blickfeld der Moderne

Der moderne Zionismus und die moderne Literatur repräsentieren gleichermaßen den Emanzipationsgestus einer neuen, nach Unabhängigkeit strebenden Generation. Sowohl die Zionisten als auch die Schriftsteller der Dekadenz versuchten sich einerseits aus konventionellen gesellschaftlichen bzw. ästhetischen Abhängigkeiten zu lösen, hielten jedoch andererseits an ausgewählten Traditionen fest. Beriefen sich die Zionisten auf die geschichtlichen Ursprünge des Judentums, so orientierten sich die Dekadenzdichter an antiken Stoffen und Motiven. Ihre Bezugnahme auf eine vergangene Kulturepoche lässt sich als Reaktion auf die dekadente Stimmung des *Fin de Siècle* verstehen, die Helmut Koopmann auf das im 19. Jahrhundert „rapid aufgekommene Wissen um die eigene Spätzeitlichkeit“ zurückgeführt hat und auf die damit verbundene Überzeugung einer „unaufhebbare[n] Differenz zu einem besseren Dasein, wie es vor allem in der Antike gelebt worden war.“¹

Das Ideal der Antike wurde von Dekadenzdichtern ebenso wie von Juden als ein verlorener Zustand melancholisch beklagt, diente aber zugleich als Antrieb, eine neue Existenz bzw. Kunst aus den historischen Vorbildern zu erschaffen.² Als wegweisend galt daher die Epoche der Renaissance, in der die Künstler mit ihrer Orientierung an der Antike eine ebensolche Wiederbelebung klassischer Wertvorstellungen unternommen und gleichzeitig zu einem ganz eigenen, innovativen Ausdruck gefunden hatten.

¹ Koopmann, Helmut: „Fin de Siècle und Décadence – Erscheinungsformen, Begründungen, Gegenbewegungen.“ In: Pankau, Johannes G. (Hrsg.): *Fin de Siècle. Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 69–87; hier S. 70.

² Die Künstler der frühen Moderne bestrebten keineswegs, wie gerne vereinfacht dargestellt wird, einen ganzheitlichen Bruch mit allem davor Gewesenem, sondern die Vergewisserung und Absicherung der eigenen Identität über bestimmte bereits bestehende kulturhistorische Werte, um diese dann mit ästhetischen Reformen zu kombinieren. Christine Lubkoll hat dieses epochengeschichtliche Phänomen von Innovation und gleichzeitiger Orientierung an ausgewählten Traditionen anhand der um 1900 in der Literatur und Musik auftretenden Reflexionen zum Rhythmus veranschaulicht: „Während das Metrum, der Takt, für die künstliche, meßbare Erzeugung von Regelmäßigkeit, ja Monotonie steht, wird Rhythmus als Ordnung einer natürlichen Bewegung definiert, als organische Dynamik, die gerade nicht auf der Wiederholung des Identischen, sondern auf einer variablen Abfolge von Äquivalenzen beruht. Nicht die abstrakte Regel, das Gesetz, wird favorisiert, sondern die harmonische Realisation des Individuellen, der Abweichung im Rahmen einer natürlichen Ordnung.“ Vgl. Lubkoll, Christine: „Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900.“ In: dies. (Hrsg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle*. Freiburg i. Breisgau: Rombach Verlag 2002, S. 83–110; hier S. 84.

2.1 Der Renaissance-Gedanke: Martin Buber und Walter Pater

Das Stichwort der Renaissance begegnet einem im Fin de Siècle sowohl in der nationaljüdischen Literatur – programmatisch in Martin Bubers 1901 publiziertem Zeitschriftenartikel „Jüdische Renaissance“ – als auch in der ästhetizistischen Kunst- und Literaturtheorie, darunter maßgeblich in den Arbeiten Walter Paters. Seine einflussreiche, erstmals 1873 erschienene Essaysammlung *The Renaissance*³ bezeugt nicht nur ein genuin kunsthistorisches Interesse an der Renaissance, sondern vor allem ihre Wertschätzung als Modell für eine gemeinschaftliche und dennoch individuelle, unabhängige Kunst:

For us the Renaissance is the name of a many-sided but yet united movement, in which the love of the things of the intellect and the imagination for their own sake, the desire for a more liberal and comely way of conceiving life, make themselves felt, prompting those who experience this desire to seek first one and then another means of intellectual or imaginative enjoyment, and directing them not merely to the discovery of old and forgotten sources of this enjoyment, but to divine new sources of it, new experiences, new subjects of poetry, new forms of art.⁴

Die Renaissance konnte damit den Forderungen der Modernen nach einer wertgestützten Kunst und deren gleichzeitiger Autonomie und Erneuerung gerecht werden.⁵ Stellt man Paters Überlegungen zur Renaissance jenen Bubers, die das Judentum betreffen, gegenüber, so ist eine Gemeinsamkeit schnell gefunden: Sie gründet in der beiderseitigen Anerkennung, dass die Renaissance mit ihren antiken Vorbildern weit genug von der Gegenwart entfernt sei, um letzterer nicht im Wege zu stehen und gleichzeitig bewährt genug, um mit ihrer kanonischen Wertigkeit für die moderne Kunst und Kultur zu bürgen. Die Orientierung an der Antike ermöglichte auf der einen Seite einen identitätsstiftenden Zusammenhalt und auf der anderen Seite eine individuelle Entfaltung. In diesem Sinne betont Buber,

³ Die ursprüngliche Ausgabe der *Studies in the History of the Renaissance* wurde von Pater bis zu seinem Tod 1894 laufend überarbeitet; in der zweiten Auflage von 1877 reagierte Pater auf die Kritiken zur Erstveröffentlichung und sparte nicht nur die kontrovers diskutierte Konklusion der Erstauflage aus, sondern beugte weiteren negativen Kommentaren über den als irreführend angeprangerten, weil historisch interpretierten Ersttitel vor, indem er alle weiteren Editionen fortan mit dem Titel *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* versah. Siehe hierzu die einführenden Vermerke Matthew Beaumonts in der von ihm herausgegebenen Neuauflage: Pater, Walter: *Studies in the History of the Renaissance*. Hrsg. v. Matthew Beaumont. Oxford: Oxford University Press 2010, S. XXX.

⁴ Ebd., S. 9.

⁵ Diese für die moderne Kunst ausschlaggebende Forderung – „the claim that works of art are unified, and the claim that they are autonomous“ – sieht Steven Connor durch die Philosophie Kants eingeleitet und durch dessen systemtheoretische Differenzierungen zwischen Wissenschaft, Moral und Kunst. Vgl. Connor, Steven: „Modernism and Postmodernism.“ In: Cooper, David E. (Hrsg.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell 1992, S. 288–293; hier S. 288.

dass Renaissance nicht Rückkehr, sondern Wiedergeburt bedeutet: eine Wiedergeburt des ganzen Menschen. Aus der dialektischen Enge der Scholastik zu einer weiten seelenvollen Naturanschauung, aus mittelalterlicher Askese zu warmem flutendem Lebensgefühl, aus dem Zwange der Sekten und Innungen zur Freiheit der Persönlichkeit.⁶

Die von Buber zum Ziel gesetzte „Freiheit der Persönlichkeit“ ist Ausdruck des eingangs erwähnten epochenspezifischen Emanzipationsbestrebens, das – vergleichbar mit der Befreiung der Renaissance-Denker aus dem beengten, düsteren Weltbild des Mittelalters – aus dem Verlangen nach einer unabhängigen, modernen Lebensführung entstand. Das moderne Freiheitsbedürfnis, wie es ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt zur Durchsetzung drängte, war aus einem herangereiften Bewusstsein für das Subjekt erwachsen. Im Bereich der Literatur hatte sich diese Entwicklung bereits in der Romantik und ihrer Zuwendung zur Empfindung und zu den individuellen Gefühlswelten ihrer Figuren angekündigt. Im Laufe des Jahrhunderts war die Beschäftigung mit inneren und psychologischen Vorgängen weiter in den Vordergrund gerückt und hatte damit der modernen Literatur und ihrer subjektzentrierten Ästhetik den Weg geebnet. Die Verteidigung und Durchsetzung der eigenen Natur war zur anthropologischen Notwendigkeit geworden, die sich sowohl in der Gesellschaft als auch in der Literatur und Kunst des *Fin de Siècle* widerspiegelte. Insbesondere in Paris, dem Urquell der Dekadenzdichtung, brach das Bedürfnis der Künstler nach autonomen und individuellen Schaffensverhältnissen ungehemmt hervor. Seit dem Absolutismus hatte in Frankreich eine enge akademische Maßregelung die künstlerische Produktion beherrscht und nun war durch die Industrialisierung eine weitere, marktwirtschaftliche Unterdrückung hinzugekommen, die das Emanzipationsbegehren umso dringlicher spüren ließ. Aufgrund der Herrschaft kommerzieller Gebote und eines auf das wachsende Bürgertum reagierenden Marktes sahen sich viele Schriftsteller in ihrer Freiheit zusätzlich eingeschränkt und so blieb eine radikale Forderung nach Souveränität nicht aus. Wegweisend demonstriert die Dichtung der französischen Symbolisten im Kreise Baudelaires diesen Anspruch auf Befreiung von äußeren Einflüssen. Während die Symbolisten einerseits einen innovativen Stil verfolgten, knüpften sie andererseits an literaturgeschichtliche Traditionen an. Dies veranschaulicht beispielsweise ihr Rückgriff auf die Gattung des Sonetts. Sie bedienten sich damit einer klassischen Gedichtform, die durch das Vorbild der italienischen Renaissance-Dichtung Petrarcas Anerkennung genoss und ihren Arbeiten ästhetische

⁶ Buber, Martin: „Jüdische Renaissance.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 1 (Januar 1901), S. 7–10; hier S. 8.

Wertigkeit garantierte; dem gegenüber durchsetzten sie ihre Gedichte mit zahlreichen Stilmitteln der Verfremdung, woraus sich die für die frühe Moderne merkmalfähige Verschwisterung von Tradition und stilistischer Reform ergab. Als illustratives Beispiel für diese Verfahrensweise lässt sich Baudelaires Gedicht *L'Idéal* aus den *Fleurs du Mal* heranziehen, in dem Baudelaire seine Vorstellung einer idealen Ästhetik diskutiert und gleichzeitig umsetzt. In der letzten Strophe dieses Sonetts nimmt der Gedichtstitel in der folgenden Weise Gestalt an:

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!⁷

Das poetische Ideal wird hier als nächtlicher, undurchdringlicher Zustand beschrieben – und nicht, wie in den Strophen zuvor bereits abgelehnt, als gehaltlose Verzierung⁸ – und sprachspielerisch als Tochter des (Engels) Michelangelo, des Meisters der Hochrenaissance, personifiziert. In dem hier gesponnenen Motivgeflecht von Nacht, Weiblichkeit und Mystik offenbart sich das Erbe der Romantik, das Baudelaire über den Verweis auf Michelangelo mit der Renaissance verknüpfte⁹ und zusätzlich mit erotischen Anspielungen und einer für die Dekadenz typischen Metapherndichte versah.

2.2 Abgrenzung von der Masse

2.2.1 Baudelaires Verteidigung des literarischen Feldes

Hinter der von den Symbolisten angestoßenen sprachlichen Verfremdung steckte eine bewusste Strategie zur Abgrenzung sowohl von der Literatur des Realismus als auch von einer Literatur, die zunehmend zum modernen Massenprodukt mutierte. Dieser

⁷ Baudelaire, Charles: *L'Idéal* [Vers 12–14]. In: *Les Fleurs du Mal* [1861]. Hrsg. v. John E. Jackson. Paris: Le Livre de Poche 2014, S. 67–68; hier S. 67. Übers.: „Oder du, mächtige Nacht, Tochter des Michelangelo, / Die du friedliebend zurückhältst in seltsamer Haltung / Deine Reize, die für den Mund von Titanen gemacht!“

⁸ „Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes“ lautet der erste Vers des Gedichts. Ebd. Übers.: „Es werden niemals die Schönheiten von Zierleisten sein“. Unter „vignette“ ist hier Buchschmuck zu verstehen, Ornamente oder kleinere Zeichnungen und Bilder, die im 19. Jahrhundert noch häufig verwendet wurden, um Texte zu verzieren.

⁹ Über diese bei Baudelaire und den Symbolisten auffällige Kombination von Romantik und Renaissance und, vermittelt durch letztere, auch der Antike, hat Karin Westerwelle im Zuge einer Analyse des Ideal-Begriffs bei Baudelaire resümiert: „Die offensichtliche Referenz auf die Romantik auf der ersten Ebene wird über die romantische Bezugnahme auf die Renaissance auf der zweiten Ebene vertieft, diese wiederum wird auf dritter Ebene in ihrem Bezug zur Antike reflektiert. In solcher Genealogie vollzieht sich die Bestimmung der Gegenwartskunst. Das moderne ästhetische Bewußtsein konstituiert sich über vergegenwärtigte Tradition.“ Vgl. Westerwelle, Karin: „Baudelaires Rezeption der Antike. Zur Deutung von *Spleen* und *Idéal*.“ In: dies. (Hrsg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 27–75; hier S. 37.

Entwicklung einer als bedrohlich wahrgenommenen Annäherung von Kunst und Alltag, bzw. der Vereinnahmung ersterer durch den aufkommenden Kapitalismus und die bürgerliche Gesellschaft,¹⁰ versuchten die modernen Dichter entgegenzuwirken. Zum einen verteidigten sie ihre Vorstellung von einer autonomen Ästhetik auf poetischer Ebene, indem sie in ihren Texten für die oben geschilderte Fülle an Stilmitteln sorgten und sich damit einer Verallgemeinerung entzogen; zum anderen brachten sie ihre Haltung auch im Lebensalltag zum Ausdruck. Davon zeugen beispielsweise ihre Auftritte als Dandys, die deutlich machen, dass der Ästhetizismus keineswegs eine ausschließlich kunstinterne Angelegenheit war, sondern als Reaktion auf die Gesellschaft auch außerhalb der Literatur zur Schau getragen wurde. Dass die ästhetische Rebellion der modernen Schriftsteller neben dichterischen Maßnahmen auch ihren Lebensalltag betraf, hat Pierre Bourdieu in *Les règles d'art* mit Bezug auf Baudelaire deutlich gemacht. So verzichtete Baudelaire beispielsweise auf die wirtschaftlichen Vorteile eines Vertriebs seiner *Fleurs du Mal* über einen großen Verlag zugunsten eines unbekannten, der ihm zwar keine vergleichbare Auflage und Gewinnaussicht bieten konnte, jedoch die Ideologie Baudelaires und seiner Kollegen teilte. Bourdieu erkannte darin den für die modernen Schriftsteller exemplarischen außerliterarischen Einsatz für eine ästhetische Emanzipation und für eine Loslösung des – in Bourdieus Terminologie – „literarischen Feldes“ von den übrigen gesellschaftlichen Feldern, wie Wirtschaft oder Politik. Als Beweggrund führte Bourdieu den von Baudelaire und seinen Kollegen erhobenen Anspruch auf eine elitäre Rezeption an.¹¹ Diesem Elitedenken lag seiner Meinung nach die Anprangerung der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde und gleichzeitig das Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu einer Gruppe an Gleichgesinnten, die ihre Erhabenheit über und ihre Unabhängigkeit von Markt und Masse als Gemeinschaft verteidigen konnte.

¹⁰ Literatur und Kunst wurden ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge einer Pluralisierung der Medien allgemein verfügbarer, verbreiteter und folglich alltäglicher. Grundsätzlich bedingte die elektrotechnische Revolution dieser zweiten Industrialisierungsphase, eingedenk ihrer Errungenschaften von Telegraf, Telefon und elektrischen Motoren, eine Verringerung diverser Distanzen. Nachdem die erste Industrialisierung um 1800 durch maschinelle Fortschritte bereits neue Transportmethoden und Produktionsformen auf den Weg gebracht hatte, lieferte die zweite Industrialisierung um 1900 darauf aufbauend elektrotechnische Innovationen. Vgl. Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 19.

¹¹ Das Beispiel Baudelaires verwendet Bourdieu, um in seinem grundlegenden Werk zur Feldtheorie (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992) die für die modernen Dichter typische Differenzierung des literarischen von anderweitigen gesellschaftlichen, kulturellen, politischen etc. Feldern zu demonstrieren. Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. v. Achim Russer. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1999, S. 112f.

Insofern der Beginn der Dekadenzdichtung also nicht in einer Ignoranz der gesellschaftlichen Entwicklungen gründete, sondern im Gegenteil, aus einer unmittelbaren Auseinandersetzung ihrer Anhänger mit den sie umgebenden kulturpolitischen Verhältnissen erfolgte, ergibt sich eine Vergleichsmöglichkeit mit dem Zionismus. Beide Bewegungen, die ästhetizistische und die zionistische, lassen sich als Protest gegen die herrschenden gesellschaftlichen Zustände des Fin de Siècle verstehen. Das mit der Dekadenzdichtung assoziierte l'art pour l'art-Prinzip bedeutet keine Abkehr von der Realität; vielmehr steht es für deren Anprangerung und für eine Verteidigung der Kunst gegenüber gesellschaftlichen, institutionellen oder kommerziellen Interessen und den damit verbundenen ästhetischen Einschränkungen. Desgleichen ging es den Zionisten in ihrer Literatur um die Verteidigung der eigenen Identität und um die Behauptung des Judentums gegenüber einer zunehmend antisemitischen Gesellschaft, wobei ebenfalls eine Abgrenzung von der gemeinen Masse, d.h. von einer christlich geprägten Kultur, beansprucht wurde.

Dieser Anspruch auf eine gesonderte, unabhängige und nicht zuletzt elitäre Position stellt eine wesentliche Parallele zwischen Dekadenzdichtern und Zionisten dar. Bei letzteren tritt dieser Anspruch im Vergleich zu den Dekadenzdichtern teils noch deutlicher zu Tage, weil religionshistorisch auf die Vorstellung vom jüdischen als das ausgewählte Volk rekurriert wurde. Der Rückgriff auf das Medium Literatur zum Zwecke der Emanzipation nahm bei den Zionisten etwa zur selben Zeit seinen Ausgang, da die modernen Dichter ihre ästhetische Revolution begannen. In den Jahren, da Baudelaire mit seinen mehrfachen Editionen der *Fleurs du Mal* zwischen 1857 und 1866 das Manifest einer literarischen Emanzipation verbreitete, erschien 1862 mit Moses Hess' *Rom und Jerusalem* die erste moderne Poetik der jüdischen Emanzipationsbewegung.

2.2.2 Moses Hess als Verfechter jüdischen Auserwähltseins

Moses Hess forderte in *Rom und Jerusalem. Die letzte Nationalitätsfrage* eine „Auferstehung“ des Judentums, das er als „das geistige Regenerationsorgan der sozialen Welt“ betrachtete.¹² Hier wird die für den Zionismus typische Übertragung des Gedankens jüdischen Auserwähltseins auf die kulturellen Entwicklungen der frühen Moderne deutlich und zeigt nicht zuletzt anhand der Gattung, die Hess für sein Buch

¹² Hess, Moses: *Rom und Jerusalem. Die letzte Nationalitätenfrage* [1862]. Nachwort v. Theodor Zlocisti. Wien/Jerusalem: R. Löwit 1935, S. 16.

wählte, die Verschwisterung von zionistischer Politik und literarischem Anliegen. Denn bei *Rom und Jerusalem* handelt es sich weniger um einen Sachtext als um eine zwischen Fakt und Fiktion angesiedelte Version eines Briefromans. Der Text besteht aus einem Vorwort, in dem Hess das Aufblühen der völkischen Bewegungen seiner Gegenwart, ausgehend von der Französischen Revolution, historisch erläutert. Anschließend folgen zwölf Briefe, in der eine jüdische Freundin adressiert wird, die um eine verstorbene, geliebte Bekannte trauert. Diese Trauer nimmt der Briefeschreiber zum Anlass, um durch nationaljüdische Ermutigungen Trost zu spenden.¹³ Es folgt ein Abriss der Jüdischen Geschichte und Diaspora, gepaart mit Interpretationen der Philosophie Spinozas sowie mit rassentheoretischen Stellungnahmen, wie sie heute befremdlich wirken, doch damals geläufig waren. Beachtenswert ist vor allem die von Hess angeregte Rückbesinnung auf Zion, verknüpft mit dem Gedanken einer jüdischen Nationalliteratur:

Schon heute ist der heilsame Einfluß der jüdischen Familie in Literatur, Kunst und Wissenschaft sichtbar. Wie anders erst dann, wenn wir wieder unsere Volksgeschichte und Nationalliteratur haben werden – wenn die Lehre wieder von Zion ausgehen wird und das Wort Gottes von Jerusalem!¹⁴

So wie ab Mitte des 19. Jahrhunderts im Kreise der französischen Symbolisten eine literarische Emanzipation ihren Ausgang nahm, so setzte ab diesem Zeitpunkt mit der Veröffentlichung von *Rom und Jerusalem* die jüdische Emanzipation und die moderne zionistische Bewegung ein. Allerdings besaß das Buch von Hess im Hinblick auf seine Rezeption in keiner Weise die Bekanntheit und Popularität eines Baudelaire'schen Gedichtbands. Im Gegenteil blieb es lange Zeit sogar unter Zionisten unbekannt,¹⁵ was die Heterogenität der modernen nationaljüdischen Bewegung zum Ausdruck bringt.

¹³ Dies wird im ersten Brief in *Rom und Jerusalem* vom Schreibenden an die trauernde Freundin mit deutlichem Nationalpathos wie folgt mitgeteilt: „Was in mir den Entschluß zur Reife brachte, für die nationale Wiedergeburt meines Volkes aufzutreten, ist Ihr unendlicher Seelenschmerz über den Verlust einer teuren Hingeschiedenen. Solcher Liebe, die gleich der Mutterliebe aus dem Blute stammt und doch so rein wie der Geist Gottes ist, einer so unbegrenzten Familienliebe ist nur ein jüdisches Herz fähig. Und diese Liebe ist der natürliche Born jener intellektuellen Liebe Gottes, welche nach Spinoza das Höchste ist, wozu es der Geist überhaupt bringen kann.“ Ebd., S. 13.

¹⁴ Ebd., S. 32f. Hess belegt seinen Aufruf zur Rückbesinnung auf Zion mit den entsprechenden Stellen aus dem Tanach, den Büchern Micha IV. 1. und Jesaja II. 2.

¹⁵ Selbst Theodor Herzl war *Rom und Jerusalem* lange Zeit unbekannt geblieben und er schrieb 1895 seinen *Judenstaat* ohne Kenntnis jenes bereits gut drei Jahrzehnte zuvor veröffentlichten, wegweisen-den zionistischen Buches. Ein Tagebucheintrag Herzls vom 2. Mai 1901 gibt Aufschluss über die verspätete Lektüre, die er 1898 bereits einmal angefangen und dann erst Anfang Mai 1901, während einer neunzehnstündigen Zugfahrt zwischen Wien und dem Salzkammergut beendet hatte und wie folgt kommentierte: „Welch ein hoher edler Geist. Alles, was wir versuchten, steht schon bei ihm. Lästig nur das Hegelianische seiner Terminologie. Herrlich das Spinozistisch-Jüdische und Nationale. Seit Spinoza hat das Judentum keinen grösseren Geist hervorgebracht, als diesen vergessenen, verblassten Moses Hess! Fiducit!“ Vgl. Herzl, Theodor: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899–1904*. Bd. 3 von 7. Hrsg. v. Alex Bein et al. Berlin et al: Propyläen Verlag 1985, S. 240f.

Die teilweise Unkenntnis von literarischen Quellen, insbesondere seitens der politischen Zionisten, wurde von den sogenannten Kulturzionisten beanstandet, die für eine bessere judaistische Bildung eintraten und für eine Anknüpfung des modernen Zionismus an die jüdische Texttradition.

2.2.3 Judentum = Kunst. Eine Formel Lothar Brieger-Wasservogels

Wenngleich nicht immer unter Berücksichtigung zionistischer Vorläufertexte und in gegenseitigem Einvernehmen, so agierten die Zionisten im Fin de Siècle dennoch gesamtheitlich literarisch. Das lag zunächst daran, dass sie alle auf Zeitschriften als zentrales Informationsmedium der Epoche zurückgriffen. Für die Zionisten boten sich Zeitschriften als vielfältiges Propagandainstrument an, mit dem politische Botschaften gleichermaßen mit poetischen Texten, außerdem mit Kunstdrucken und Illustrationen vermittelt werden konnten. Die Bedienung von Literatur und Kunst zu zionistischen Zwecken ergab sich außerdem aus der Auffassung vom Judentum als eine Kultur, die sich über Jahrhunderte hinweg durch künstlerische Leistungen erhalten hatte. Vor allem die Kulturzionisten hielten an dieser Anschauung fest und waren um die Fortsetzung besagter Tradition bemüht. Entsprechend machte Lothar Brieger-Wasservogel 1904 in der jüdischen Kulturzeitschrift *Ost und West* die folgende, durchaus chauvinistische Bemerkung über die jüdische Kultur:

Denn wir Juden sind geborene Künstler [...]. Wir besitzen als Volkstümlichkeit die tiefe Gabe der Phantasie, die allein den Künstler ausmacht. Seitdem Moses im Aegypterlande der Gedanke des Gottesstaates auftauchte, bis zum Tage da Lesser Ury seine schönste Landschaft malte, sind wir Märtyrer der Phantasie gewesen, jener Phantasie, die am Rande der Wirklichkeit dämmernde Märchenreiche voll süßen Wohllautes träumt, die all unser Schaffen schön macht und unserem Leben das Gepräge grosser Linien verleiht.¹⁶

Brieger-Wasservogel setzte hier den Umstand der aus ihrer Heimat vertriebenen Juden in unmittelbare Beziehung zur jüdischen Kreativität. Seiner Ansicht nach forderte und förderte die Hoffnung auf eine Rückkehr ins gelobte Land die Phantasie und die künstlerische Produktivität der Juden. Das Erschaffen fiktiver Lebenswelten durch Kunst und Literatur wurde somit als eine unmittelbare, positive Konsequenz der Diaspora verstanden und als Bestandteil jüdischer Identität. Das erklärt, weshalb die Kulturzionisten weniger Einsatz für eine territoriale Rückgewinnung der israelischen Heimat und eine Beendigung der Diaspora zeigten, da der jüdischen Kunst dadurch

¹⁶ Brieger-Wasservogel, Lothar: „Elias Jacowlewitsch Günsburg.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatschrift für das gesamte Judentum*. Heft 3 (März 1904), S. 161–168; hier S. 161.

ein, wenn nicht sogar der wesentliche Antrieb abhanden gekommen wäre. Überwiegte bei Brieger-Wasservogel und seinen gleichgesinnten Zionistenkollegen die Konzentration auf eine identitätsstiftende Kunst das Interesse an einer nationalstaatlichen Vereinigung, stellten sie ihre Werke dennoch in deren Dienst und verstanden die Ästhetik als Grundlage für die Verwirklichung zionistischer Ideale. Wenn Christiane Barz für die Dekadenzliteratur festgestellt hat, dass deren ästhetizistische Modelle nicht „gegen den Wahrheitsanspruch erhoben“ waren, sondern sich „Schönheit und (neu bestimmte) Wahrheit [...] verbinden [sollten], so daß die Form des Kunstwerkes Ausdruck seiner Wahrheit“¹⁷ sei, dann kann dies auch für die zionistische Literatur geltend gemacht werden, in der es ebenfalls darum ging, ausgehend von einer poetischen Schöpfung, eine neue Wirklichkeit entstehen zu lassen.

Zwischen Kunst und der Realisierung ihrer Botschaft bleibt zweifellos immer eine Kluft bestehen, deren Schließung bei den Kulturzionisten weitaus weniger Nachdrücklichkeit erfuhr als etwa in der Nationaldichtung eines Moses Hess oder auch im zweiten wegweisenden Werk des modernen Zionismus, in Leo Pinskers *Autoemancipation! Mahnruf an seine Stammesgenossen von einem russischen Juden* aus dem Jahre 1882. Pinsker appellierte in seiner nur knapp über dreißig Seiten kurzen Schrift an das jüdische Nationalbewusstsein in unmittelbarer Reaktion auf die 1881 in Südrussland ausgebrochenen Pogrome, nach denen ihm „das Einreihen des jüdischen Volkes in die Kategorie der anderen Völker illusorisch“¹⁸ erschien. Bei Pinsker wird deutlich, dass die von den Zionisten abgelehnte jüdische Assimilation auch Ausdruck einer Resignation angesichts antisemitischer Gewaltausbrüche war. Das zionistische Abgrenzen des Judentums von den übrigen Kulturen stand gerade in den osteuropäischen Ländern mit einer lebensweltlichen Bedrohung in Verbindung, die mit der elitären Absonderung der Dekadenzdichter – die um ihre Privilegien als Künstler, aber nicht um ihr Leben bangten – keineswegs gleichgesetzt werden kann. Im Fokus dieser Arbeit steht jedoch

¹⁷ Barz, Christiane: *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*. Leipzig/Berlin: Edition Kirchhof & Franke 2003, S. 140.

¹⁸ Pinsker, Leo: *Autoemancipation! Mahnruf an seine Stammesgenossen von einem russischen Juden*. Berlin: Commissions-Verlag von W. Issleib (G. Schuhr) 1882, S. 2. Pinskers Mahnruf präsentiert sich vor allem als Rüge seiner Stammesgenossen, da Pinsker einen Mangel an jüdischem Nationalbewusstsein beklagt und den fehlenden Willen vieler Juden, ihre Kultur und ihre Rechte zu verteidigen. Ebenso wie das Buch von Hess, blieb auch Pinskers Schrift, insbesondere im Westen, weitläufig ungelesen; auch Pinskers Werk las Herzl erst nachdem er bereits seinen *Judenstaat* publiziert hatte und notierte darüber am 10. Februar 1896 in sein Tagebuch: „Heute die Broschüre »Autoemancipation« gelesen, die [Samuel] Bloch mir gegeben hat. Verblüffende Übereinstimmung im kritischen, grosse Aehnlichkeit im constructiven Theil. Schade, dass ich die Schrift nicht vor dem Imprimatur der meinigen gelesen habe. Und doch wieder gut, dass ich sie nicht kannte – ich hätte mein Werk vielleicht unterlassen.“ Vgl. Herzl, Theodor: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*. Bd. 2 von 7. Hrsg. v. Alex Bein et al. Berlin et al.: Propyläen Verlag 1983, S. 300.

der westliche Zionismus, in dem, anders als im osteuropäischen Zionismus eines Leo Pinsker, existentielle Nöte weniger akut waren und daher mehr Zeit und Raum für zionistische Kunst zur Verfügung standen.

2.3 Zionismus zwischen Politik und Ästhetik

Während in Pinskers Schrift der funktionale Textcharakter einen poetischen Gehalt vollkommen wegrationalisierte, wurde in nächster Folge frühzionistischer Literatur das bei Hess begonnene lyrische Moment wieder aufgegriffen. Der in Köln lebende jüdische Rechtsanwalt Max Bodenheimer setzte mit einem Gedicht die Liste früher zionistischer Werke fort. Bodenheimer, der gemeinsam mit David Wolffsohn in der deutschen Stadt am Rhein eines der neben Wien und Berlin bedeutendsten Zentren des westlichen Zionismus des Fin de Siècle errichtet hatte,¹⁹ veröffentlichte 1891 seine Dichtung *Eine Vision*. Es handelt sich dabei um einen längeren zionistischen Hymnus, der ganz im Stile des Symbolismus von einem Geisterschiff erzählt, das eine Reihe mutloser jüdischer Passagiere mit sich führt. Unter ihnen befindet sich ein Prophet, der zunächst nicht weiß, wohin er seine ziellosen Mitreisenden führen soll. Doch eine Epiphanie weist ihm den Weg. Eine Frauengestalt erscheint vor seinen Augen und verweist auf Zion als das gesuchte Ziel. Der Prophet lässt die Segel daraufhin in Richtung der israelischen Heimat setzen und alle jüdischen Passagiere folgen voller Jubel der zionistischen Weisung und erkennen in deren Verkünder den Messias:

Und alle riefen:
Der Erlöser ist da! Reget die Arme!
Wir richten die Segel nach dem Lande der Hoffnung,
nach dem Lande der Sehnsucht, der Freiheit, nach Zion!
Und von dem brausenden Donner erbebte die Erde.
Die noch eben Leichen schienen, erhoben die Arme.
Und eine geheimnisvolle Kraft schwellte ihre tatenfrohen Muskeln.
Von dem brausenden Schalle der Millionen Stimmen
toste das Meer.
Es spalteten sich die Wolken des Himmels,
ein lichter Schein der Morgenröte
erhellte die weithin glühende Fläche. Zischend durchschnitt das Schiff
die emporbäumenden, schäumenden Wogen.

¹⁹ In Köln sind laut Anatol Schenker die Ursprünge des politischen Zionismus innerhalb Deutschlands zu verorten. Während der dort ansässige Jurist Max Bodenheimer und der im Russischen Reich geborene, gelernte Kaufmann David Wolffsohn bereits eigeninitiativ um 1890 den Zionsgedanken aufgegriffen, 1893 den Kölner Verein zur Förderung von Ackerbau und Handwerk in Palästina und ein Jahr später die National-jüdische Vereinigung gegründet hatten, wurden sie nach Veröffentlichung von Herzls *Judenstaat* zu aktiven politischen Zionisten und zu den engsten Mitarbeitern Herzls. Vgl. Schenker, Anatol: *Der jüdische Verlag 1902–1938*. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 14.

Und immer heller, immer wärmer
goß die Sonne ihre Strahlen über die neugeborene Welt.²⁰

Bodenheimers Gedicht bietet ein anschauliches Beispiel für die unmittelbare Verknüpfung von zionistischem Gedankengut mit dem Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts. Während zu Beginn des Gedichts eine Situation des Verfalls geschildert wird – die Besatzung sucht vergeblich ihre Erfüllung im Geld, im Liebesschmachten oder in der Kabbala – durchdrängen Symbole der Hoffnung die dekadente Szenerie und überführen das Geschehen schließlich in ein Ereignis der Wiederauferstehung. Die oben zitierte „Morgenröte“, die „emporbäumenden, schäumenden Wogen“ und die Sonnenstrahlen verkünden eine jüdische Renaissance und eine „neugeborene Welt“, die als Ergebnis einer zionistischen Gesinnung angepriesen wird. Der durch die Hyperbolik und Lautmalerei von Bodenheimers *Vision* entstehende kitschige Effekt,²¹ lässt sich neben dem nationalen Pathos auf Einflüsse des Symbolismus zurückführen und illustriert, wie die zionistische Literatur an den ästhetischen Reformen der Moderne Anteil nahm.

Den nächsten Meilenstein in der Chronologie der zionistischen Literatur setzte Nathan Birnbaum mit seiner 1893 erschienenen Schrift *Die nationale Wiedergeburt des jüdischen Volkes in seinem Lande, als Mittel zur Lösung der Judenfrage*. Wenngleich Birnbaum kein rein lyrisches Format wie Bodenheimer wählte, schlug sich bei ihm das zionistische Pathos ebenfalls in einer bilderreichen Sprache nieder. Birnbaum appellierte an die Verbundenheit der Juden zu ihrem israelischen Heimatland. Zwar sprach er sich gegen eine Umsiedlung all jener Juden aus, die in verschiedenen Ländern Europas zufrieden und ungestört lebten, doch unterstützte er den Gedanken einer Rekultivierung palästinensischen Bodens durch antisemitisch vertriebene Juden. Sie sollten seiner Ansicht nach dazu beitragen, den Bezug zum Vaterland wiederherzustellen: „Das jüdische Volk muss wieder sein eigenes Stück Erde unter den Füßen fühlen und aus dem Heimatsboden neue materielle und moralische Kräfte ziehen.“²²

²⁰ Bodenheimer, Max Isidor: *Eine Vision* [1891]. In: Bodenheimer, Henriette Hannah (Hrsg.): *So wurde Israel. Aus der Geschichte der zionistischen Bewegung. Erinnerungen von Dr. Max Isidor Bodenheimer*. Frankfurt a. Main: Europäische Verlagsanstalt 1958, S. 10–17; hier S. 16.

²¹ Über die Zusammenhänge von Kitsch und Zionismus gibt folgender Aufsatz Aufschluss: Hoffmann, Christina Marie-Charlotte: „Jüdische Renaissance und Renaissance des Kitsch. Beispiele aus der deutschsprachigen zionistischen Lyrik um 1900.“ In: Hoffmann, Christina/Öttl, Johanna (Hrsg.): *Renaissancen des Kitsch* (Reihe antikanon Bd. 1). Wien/Berlin: Turia + Kant 2016, S. 43–70.

²² Birnbaum, Nathan: *Die nationale Wiedergeburt des jüdischen Volkes in seinem Lande, als Mittel zur Lösung der Judenfrage. Ein Appell an die Guten und Edlen aller Nationen*. Wien: Selbstverlag des Verfassers 1893, S. 12.

Während Birnbaum die zeitliche Dauer für eine Rückkehr ins jüdische Heimatland offenließ und in kulturzionistischer Denkart durch seinen Text primär den emotionalen Bezug zur jüdischen Kultur stärken wollte, stellte Theodor Herzl drei Jahre später konkretere Überlegungen hinsichtlich einer Rückkehr nach Zion an und plante die unmittelbare Gründung einer jüdischen Nation. Enthält seine 1896 publizierte Schrift *Der Judenstaat* einerseits diverse juristische, politische und wirtschaftliche Stellungnahmen ob einer völkerrechtlich und ökonomisch abgesicherten Staatsgründung, griff Herzl dabei auf zahlreiche, für einen Sachtext unübliche stilistische Mittel zurück und verlieh dem jüdischen Nationalgefühl dichterisch Nachdruck. Entgegen den Gedanken von Dekadenz und Untergang, verbildlichte Herzl die Vorstellung von einem lebendigen Judentum anhand des Symbols eines Baumes:

Wer untergehen kann, will und muß, der soll untergehen. Die Volkspersönlichkeit der Juden kann, will und muß aber nicht untergehen. Sie kann nicht, weil äußere Feinde sie zusammen halten. Sie will nicht, das hat sie in zwei Jahrtausenden unter ungeheuren Leiden bewiesen. Sie muß nicht, das versuche ich in dieser Schrift nach vielen anderen Juden, welche die Hoffnung nicht aufgaben darzutun. Ganze Äste des Judentums können absterben, abfallen; der Baum lebt.²³

Übte sich Herzl, wie die obige Klimax veranschaulicht, bereits in seiner ersten zionistischen Schrift in rhetorischen Figuren, gab er diesen durch die spätere Wahl eines zionistischen Romans Raum zur freien Entfaltung. Seine 1902 erschienene Utopie *Altneuland* ermöglichte es Herzl sowohl seine zionistischen Ideen auszuformulieren als auch seinem Bedürfnis als Dichter nachzukommen und – wie im letzten Kapitel dieser Arbeit noch ausführlich zur Sprache kommen wird – dabei die moderne Literatur und die Dekadenzdichtung mitzugestalten.

Der Grad und die Vielfalt an Überschneidungen zwischen zionistischer und Dekadenzliteratur variiert je nach Autor und Werk und muss somit stets individuell ermittelt werden. Als allgemeingültiger Konnex kann jedoch die beiderseitige Beeinflussung von Zionisten wie Dekadenzdichtern durch die soziokulturellen Bedingungen des Fin de Siècle gelten, d.h. die ihnen auferlegten sozialen bzw. ästhetischen Einschränkungen und der daraus erwachsene Wille zur Emanzipation und zur Renaissance. Inwieweit in der zionistischen Bewegung und in der Dekadenzdichtung Politik und Literatur jeweils ineinander griffen, soll im Folgenden im Zuge einer begrifflichen Herleitung und Definition von Dekadenz und Zionismus erläutert werden. Gilt es im Falle des Zionismus vermehrt auf seine Bezüge zur Ästhetik einzugehen, bedarf es im Falle

²³ Herzl, Theodor: *Der Judenstaat*. In: ders.: »Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen«. *Altneuland/Der Judenstaat*. 2. Aufl. Hrsg. v. Julius H. Schoeps. Königstein i. T.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1985, S. 203.

der Dekadenzdichtung einer Hervorhebung ihrer Verankerung in einem kulturpolitischen Diskurs.

2.4 Eine kulturpolitische Sondierung der Dekadenz

2.4.1 Dekadenzkritische Positionen von Montesquieu bis Bourget

Der Begriff der Dekadenz ist etymologisch unmittelbar mit Politik verknüpft, insofern er in seiner lateinischen Ableitung von „cadere“ für „fallen“ ursprünglich zur Beschreibung eines staatlichen Niedergangs diente. Montesquieu prägte diese Bedeutung in seiner einflussreichen kulturgeschichtlichen Arbeit *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* von 1734, in der er die Ursachen für Roms einstige Größe und späteren Untergang analysierte.²⁴ Der Begriff „décadence“ ist bei ihm ausschließlich negativ besetzt und fungiert, wie bereits im Titel ersichtlich, als Gegenbegriff zu „grandeur“. Die Literatur und die Künste spielten in Montesquieus Arbeit noch keine Rolle, lediglich die Kriegsführung wurde den Römern als eine von ihnen beherrschte Kunst zuerkannt.²⁵ Knapp zwei Jahrzehnte später, 1750, unternahm Jean-Jacques Rousseau eine Verknüpfung des Dekadenzbegriffs mit geisteswissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit. In seinem *Discours sur les sciences et les arts* gab er ausführlich Antwort auf die von der Akademie Dijon im Rahmen eines Preisausschreibens gestellte Frage, ob die Wiederherstellung und der Rückgewinn von Wissenschaft und Kunst innerhalb einer Gesellschaft zur Besserung des sittlichen Verhaltens beitrage. Rousseaus Antwort fiel gewagter Weise negativ aus. Entgegen den Zeitgeist der Aufklärung argumentierte Rousseau, dass sich Kunst und Wissenschaft keineswegs durch eine modellhafte Moral auszeichneten, sondern im Gegenteil, ihre Entstehung und Ausführungen geradezu durch menschliche Laster – etwa durch

²⁴ Montesquieu nennt im Laufe seines Buches sieben Gründe für den Niedergang Roms, die er alle auf eine falsche Kriegspolitik zurückführt, darunter: Kriegsführung in weit entfernten Gebieten; die Gewährung römischen Bürgerrechts für alle römischen Alliierten; eine unzureichende Gesetzesordnung während der Phase staatlichen Wachstums; allgemeiner Sittenverfall; die Abschaffung der Tradition, siegreiche Kriegszüge mit dem ganzen Volk zu feiern; die Invasion der Barbaren ins Kaiserreich und ihre zahlenmäßig zu umfangreiche Eingliederung in die römischen Truppen. Vgl. Montesquieu: *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. (Œuvres Complètes de Montesquieu, Bd. 2). Hrsg. v. Françoise Weil et al. Oxford: Voltaire Foundation 2000, S. 135–235.

²⁵ Über den Stellenwert der Kunst bei den Römern schreibt Montesquieu: „Le Peuple Romain ne cultivoit [sic] point le Commerce & les Arts, il les regardoit comme des occupations d’Esclave ; s’il y a quelques exceptions, ce n’étoient guères que quelques Affranchis qui continuoient leur première industrie. Mais en général ils ne connoissoient que l’Art de la guerre [...]“ Ebd., S. 163. Übers.: „Das römische Volk pflegte in keinsten Weise den Handel und die Künste, die sie als Tätigkeiten von Sklaven betrachteten; Ausnahmen gab es nur, wenn ein paar befreite Sklaven ihr Gewerbe selbstständig weiterführten. Im Allgemeinen verstanden sich die Römer aber nur auf die Kriegskunst.“

Ehrgeiz, Lüge und Aberglaube – motiviert seien. In der Folge hinterließen sie seiner Meinung nach auch eine negative Wirkung auf ihre Rezipienten. Für die Begriffsgeschichte der Dekadenz ist nun relevant, dass Rousseau jede nicht utilitaristische Kunst, d.h. insbesondere jene, die der Sinnlichkeit huldigt, verantwortlich für einen kulturellen und sittlichen Verfall machte. Ausgehend vom Ideal der unberührten, „ungekünstelten“ Natur, die Rousseau am Beispiel des schlichten und arglosen Bauern illustrierte, sprach er den wahren gesellschaftlichen Verdienst dem einfachen Volk zu; beim Dichter- und Denkvolk hingegen, vorwiegend bei Philosophen und Künstlern, die sich dem Ästhetizismus öffneten, beanstandete Rousseau Müßiggang, sah darin Zeitverschwendung und einen Mangel an Zweckmäßigkeit:

Nées dans l'oisiveté, elles [les sciences et les arts] la nourrissent à leur tour; et la perte irréparable du tem[p]s, est le premier préjudice qu'elles causent nécessairement à la société. En politique, comme en morale, c'est un grand mal que de ne point faire de bien ;²⁶

Rousseau reduzierte seine Argumentation auf eine moralische Nutzenrechnung, die mit der modernen Vorstellung von Kunst als eine unabhängige und individuelle Ausdrucksform nicht kompatibel ist. Sein Tadel an der vorgeblichen Zweckfreiheit vieler philosophischer und künstlerischer Vorgehensweisen lebte ein gutes Jahrhundert später unter den Kritikern der Dekadenzdichtung wieder auf, die auf ebensolche Weise einen Mangel an Moralität in den ästhetizistischen Texten anprangerten. Indes stimmt Rousseaus Haltung nicht nur mit jener der Dekadenzkritiker, sondern in einem wesentlichen Punkt auch mit jener der Dekadenzdichter überein, und zwar hinsichtlich einer Abscheu gegenüber der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung und den damit einhergehenden Wertvorstellungen. Sowohl Rousseaus Kulturpessimismus des 18. Jahrhunderts als auch die Dekadenzdichtung des ausgehenden 19. Jahrhunderts waren gegen die jeweils etablierte Kultur und ihre sozialen wie ästhetischen Dogmen gerichtet. Lediglich die Verfahrensweisen, wie diesem angeblichen kulturellen Missstand begegnet wurde, stehen im Widerspruch zueinander. Während Rousseau das Ideal einer unberührten Natur vor Augen hatte und in der Folge einen quasi positiven Rückschritt forderte, strebten die Dekadenzdichter einen Fortschritt durch artifizielle Veränderungen ihrer Umwelt an. Sie sahen darin eine Formel zur (ästhetischen) Ge-

²⁶ Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur les sciences et les arts. Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste*. Französisch/Deutsch. Hrsg. v. Béatrice Durand. Stuttgart: Reclam 2012, S. 48. Übers.: „Aus dem Müßiggang geboren, geben sie [Philosophie und Künste] ihm ihrerseits Nahrung. Und der erste Schaden, den sie der Gesellschaft zwangsläufig zufügen, ist der unwiederbringliche Verlust an Zeit. Gilt es doch in der Staats- wie in der Sittenlehre als ein großes Übel, wenn man nichts Gutes vollbringt;“ ebd., S. 49.

nese, wohingegen Rousseau im Ästhetizismus eine kulturelle Entartung detektierte und von Degeneration sprach. Er verwandte damit einen Ausdruck, der im späteren Dekadenzdiskurs des Fin de Siècle mit pathologischen Erkenntnissen kombiniert wurde und alle der Dekadenz zugeordneten Kunstwerke und Künstler als aussätzig und minderwertig stigmatisierte. Gepaart mit rassentheoretischen Argumenten fanden Dekadenzkritik und Degenerationstheorie auch Anhänger unter den Antisemiten, die es weniger auf die moderne Literatur als auf das Judentum abgesehen hatten, wobei jüdische Dekadenzdichter eine doppelte Angriffsfläche boten – worauf im Kapitel zur Wiener Moderne noch näher eingegangen wird.

Um zunächst zu Rousseau und seinem Einfluss auf den Dekadenzbegriff zurückzukehren, so sprach er von Degeneration im Zusammenhang mit den spätrömischen Autoren, in deren ausschweifender Schreibart er den Auslöser für den Niedergang einer seiner Ansicht nach ursprünglich ehrbaren christlichen und fleißigen Gesellschaft verortete:

C'est au tem[p]s des Ennius et des Térences que Rome, fondée par un Pâtre, et illustré par des Laboureurs, commence à dégénérer. Mais après les Ovides, les Catulles, les Martials, et cette foule d'Auteurs obscènes [sic], dont les noms seuls allarment la pudeur, Rome, jadis le Temple de la Vertu, devient le Théâtre du crime, l'opprobre des Nations et le jouet des barbares.²⁷

Die Liste an römischen Dekadenzdichtern, die Rousseau hier aufstellt, ist insofern von Interesse als in einem der zentralen Werke der französischen Dekadenzdichtung des Fin de Siècle, nämlich in Joris-Karl Huysmans *À rebours* von 1884, die Dichter der römischen Dekadenz gegenteilig Anerkennung erfahren. Zwar lässt Huysmans auch seinen Protagonisten Des Esseintes einige Meister der spätrömischen Republik kritisieren – Vergil, Ovid und Horaz empfindet Des Esseintes als affektiert –, doch wo Rousseau im obigen Zitat nur noch von „cette foule d'Auteurs obscènes“ spricht, entlädt sich Des Esseintes' volle Begeisterung. So ergötzt er sich beispielsweise geradezu an der Lektüre des spätrömischen Dekadenzdichters Petronius. Voller Enthusiasmus studiert Des Esseintes dessen *Satyricon* und die darin enthaltenen unzensierten Schilderungen einer hedonistischen Gesellschaft:

[...] là, encore, au travers des villas d'un luxe insolent, d'une démente de richesses et de fastes, comme au travers des pauvres auberges qui se succèdent dans le livre, avec

²⁷ Ebd., S. 28. Übers.: „Rom, einst von einem Hirten gegründet und durch Bauern zu Ruhm gelangt, beginnt zu Zeiten von Ennius und Terenz zu entarten. Jedoch nach Ovid, Catull und Martial und jener weiteren Schar obszöner Schriftsteller, deren Namen allein einem schon die Schamröte ins Gesicht treibt, wird Rom, vormals Tempel der Tugend, nunmehr Schauplatz des Verbrechens, Schandfleck der Völker und Spielzeug der Barbaren.“ Ebd. S., 29.

leurs lits de sangle défaits, pleins de punaises, la société du temps s'agite: impurs filous, tels qu'Ascylte et qu'Eumolpe, à la recherche d'une bonne aubaine ; vieux incubes aux robes retroussées, aux joues plâtrées de blanc de plomb et de rouge acacia ; gitons de seize ans, dodus et frisés ; femmes en proie aux attaques de l'hystérie ; coureurs d'héritages offrant leurs garçons et leurs filles aux débauches des testateurs ; tous courent le long des pages, discutent dans les rues, s'attouchent dans les bains, se rouent de coups ainsi que dans une pantomime.²⁸

Petronius' freizügiges, triebdurchdrungenes Gesellschaftspanorama begeistert den exzentrischen Sensualisten Des Esseintes. Bei Huysmans als vorderstem Vertreter der französischen Dekadenzdichtung erfährt die einst von Rousseau verurteilte römische Dekadenz nun eine Rehabilitierung und wird zur musterhaften Literatur. Statt zur Vorführung eines sittlichen Verfalls dient der intertextuelle Verweis auf die römische Dekadenzdichtung in *À rebours* als ästhetische Aufwertung. Huysmans nutzte die antike Textvorlage, um selbst eine sinnliche, dekadente Szene auszuformulieren und im Zuge des Zitats eine als Paraphrase getarnte, geballte Sammlung von lustvollen und reizintensiven Momenten zu erstellen. Nicht die Moral, wie bei Rousseau, sondern die Vielfalt ästhetischer Reize bildete bei Huysmans den Maßstab seiner literarischen Rezeption.

Die Lobpreisung der römischen Dekadenzdichter in *À rebours* ist Ausdruck einer sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich vollziehenden Entwicklung von einem ausschließlich negativ konnotierten Dekadenzbegriff zu seiner positiven Auslegung. Charles Baudelaire und Théophile Gautier gehören zu den initialen Befreier der „décadence“ aus ihrer negativen Wortverwurzelung. Dabei hatten sie dem ihrerzeit einflussreichen Dekadenzkritiker Désiré Nisard entgegenzuhalten, der mit seiner 1834 publizierte Analyse über die Dekadenzdichter Roms die von Montesquieu und Rousseau vorgefertigte Diskurstradition weitergeführt hatte. In seinen *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* stellte Nisard die spätrömische Dichtung den poetischen Experimenten zeitgenössischer Dichtung – in seinem Falle noch der romantischen Literatur – gegenüber und beschrieb das detailreiche, weitschweifige Schreiben der römischen Dekadenz mit Hinwendung zu Themen der

²⁸ Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*. Hrsg. v. Marc Fumaroli. 2. Aufl. Paris: Gallimard 1983, S. 104f. Übers.: „[...] da wie überall, in den Villen von unerhörtem Luxus und wahnsinnigem Reichtum und Prunk, in den elenden Herbergen mit ihren verlausten, ungemachten Gurtbetten bewegt sich die Gesellschaft der Zeit: unsaubere Spitzbuben wie Ascyltos und Eumolpos, die eine fette Beute suchen; alte Gespenster mit geschürzten Gewändern, die Wangen mit Bleiweiß und Akazienrot geschminkt; feiste gelockte Lustknaben von sechzehn Jahren; Frauen, die hysterischen Anfällen zum Opfer fallen; Erbschleicher, die ihre Knaben und Mädchen den Ausschweifungen der Erblasser anbieten; alle laufen über die Seiten des Buches, streiten in den Straßen, betasten sich in den Bädern, prügeln sich wie in einer Pantomime.“ Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*. Aus d. Frz. übers. v. Hans Jacob. Berlin: Ullstein 1998, S. 76f.

Vergänglichkeit, wie sie auch von den Romantikern bevorzugt behandelt wurden, als Verzweiflungsdichtung vor einem bevorstehenden kulturellen Untergang. Zwar ging es Nisard um eine Kritik der Romantik – sein Text stammt schließlich noch aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts –, doch bildete die romantische Literatur eine wesentliche Grundlage für die Herausbildung der Dekadenzdichtung und modernen Literaturen um 1900.²⁹ Denn was Nisard an der Dichtung seiner Zeit auszusetzen hatte, eben jenes konventionslose, nuancierte Schreiben, ist ebenso für die Dekadenzliteratur des Fin de Siècle charakteristisch. Unter dem Begriff „décadence“, den Nisard sowohl auf die spätrömische als auch auf die Dichtung seiner Zeitgenossen anwandte, verstand er die Auflösung einer traditionellen, homogenen Literatur in eine seines Erachtens verhängnisvolle stilistische Individualisierung:

Notre décadence, ou si cela vous choque moins, notre mouvement de diffusion littéraire a commencé par où la décadence de la poésie latine a fini : nous avons eu les rebuts de la description avant d'en avoir les bons morceaux.³⁰

Als dekadent galt demnach, was sich von der Allgemeinheit abhob. In der ästhetischen Individualität und Vielfalt seiner Zeitgenossen vermochte Nisard keine literarische Zukunft, sondern nur die „Abfälle“ einer vormals großen Poesie zu erkennen. Da Nisard durch seine bedeutende kulturpolitische Position, unter anderem als Leiter des französischen Unterrichtsministeriums und als Direktor der École Normale Supérieure, quasi die öffentliche Meinung des Literaturbetriebs verkörperte, kann seine Beurteilung als stellvertretend für die damals herrschende Kulturpolitik gelten. Eine innovative Ästhetik war nicht erwünscht. Jede Abweichung vom akademischen Standard, jede ästhetische Emanzipation, wurde als Gefahr eingestuft und mit dem Siegel „décadence“ gebrandmarkt. Auch Paul Bourget versagte noch 1883 der sogenannten dekadenten Literatur in seinen *Essais de psychologie contemporaine* ihre Zukunftsfä-

²⁹ Die Auffassung von der Romantik als Beginn der modernen Literatur haben Karl Maurer und Winfried Wehle in ihrem Sammelband *Romantik. Aufbruch zur Moderne* gefestigt. Bereits in der unmittelbaren Nachfolge auf die Französische Revolution, etwa bei Chateaubriand, verorten sie den Ausgang einer gleichfalls literarischen Revolution. Diese veranschlagen sie in „der Ästhetisierung bisher außerhalb des Ästhetischen gelegener Bereiche“ und einer damit verbundenen „Aufhebung der Harmonie der Gegensätze“, wodurch die alte ästhetische Ordnung zunehmend unterlaufen worden sei. Im fortschreitenden 19. Jahrhundert, nicht zuletzt durch die Wiederentdeckung des Traummotivs, vollzog sich nach Meinung Maurers und Wehles die Destabilisierung einer für die Romantik zunächst noch merkmalfähigen Idylle in Richtung einer dekonstruktiven Literatur. Vgl. Maurer, Karl/Wehle, Winfried: „Vorwort.“ In: dies. (Hrsg.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag 1991, S. 7–10; hier S. 8.

³⁰ Nisard, Désiré: *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Bd. 2. Brüssel: Louis Hauman 1834, S. 53. Übers.: „Unsere Dekadenz, oder sollte Sie folgende Bezeichnung weniger schockieren, die Bewegung einer literarischen Diffusion, setzte dort ein, wo die Dekadenz der römischen Dichtung geendet hatte: Uns waren die Abfälle zuteil geworden, ohne dass wir überhaupt die Glanzstücke zu sehen bekommen hätten.“

higkeit und blieb der Begriffsauslegung von Dekadenz als eine einseitige Verfallerscheinung treu. Bourget, der selbst Romane schrieb und sich als Vertreter eines bürgerlichen Realismus verstand, beanstandete auf gleiche Weise wie Nisard den stilistischen Individualismus seiner Kollegen. Insbesondere Baudelaire galt ihm als Exempel der, seiner Meinung nach, unverständlichen „littératures de décadences“, die durch eine überladene und eigensinnige Sprache jeder kommenden Dichtergeneration die Grundlage entzögen:

Il en est de même des littératures de décadence. Elles non plus n'ont pas de lendemain. Elles aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités des mots qui rendent le style inintelligible aux générations à venir.³¹

Dekadenzliteratur wurde demnach gleichgesetzt mit experimenteller Literatur, die sich durch einen variantenreichen und subtilen Wortgebrauch den üblichen Formulierungen und somit auch den gewohnten Deutungsmustern entzog. Der auf Realismus setzende, führende Literaturbetrieb des ausgehenden 19. Jahrhunderts sah darin einen Makel und interpretierte Dekadenzdichtung in ungebrochener Fortsetzung ihrer Begriffsgeschichte als literarische Entartung.

2.4.2 Emanzipation der Dekadenzdichter

Dieser weiterhin dominierenden negativen Auffassung von Dekadenzdichtung wirkte Baudelaire erstmals 1857 entgegen. In seinen *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* unternahm er eine entsprechende Umwertung des Dekadenzbegriffs. Die *Notes Nouvelles* bilden das Vorwort zur zweiten Ausgabe von Baudelaires Übersetzungen einiger Kurzgeschichten Edgar Poes, die 1856 erstmals als *Histoires extraordinaires* und anschließend, mit besagtem Vorwort und mit erweitertem Inhalt, unter dem Titel *Nouvelles histoires extraordinaires* erschienen waren. Im Hinblick auf Poe und dessen groteske und psychologisierende Erzählweise erklärte Baudelaire die Literatur zum moralfreien Experimentierfeld, das er mit der Bezeichnung „décadent“ als ideenreich und ästhetisch erhaben zu würdigen gedachte. Eine zweckmäßige Dichtung war seiner Meinung nach von vornherein in ihrer Entfaltung gehemmt und zum Scheitern verurteilt: „La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la

³¹ Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Alphonse Lemerre 1883, S. 28. Übers.: „Ebenso verhält es sich mit den Literaturen der Dekadenz. Auch sie haben keine Zukunft. Sie münden in einer Entstellung des Wortschatzes, in begrifflichen Klügeleien, die ihre Sprache für die kommenden Generationen unlesbar machen.“

science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même.“³² Baudelaire forderte die vollständige Entbindung der Literatur von außertextlichen Maßstäben. Nicht Narrenfreiheit, sondern Unabhängigkeit war sein Anspruch. Sein Argument, dass die Literatur lediglich sich selbst zum Gegenstand, sich in ihrer Bedeutung folglich nur auf sich selbst zu beziehen habe, ist in unbedingter Verbindung mit dem dahinter stehenden emanzipatorischen Anliegen der modernen Dichter zu bewerten und nicht als Abkehr von der Wirklichkeit. Auf die notwendige Befreiung der Kunst von religiösen oder ideologischen Vorgaben hatte vier Jahre vor Baudelaire bereits der französische Philosoph Victor Cousin in *Du vrai, du beau et du bien* hingewiesen: „L'art se met-il aveuglément aux ordres de la religion et de la patrie ? En perdant sa liberté, il perd son charme et son empire.“³³ Cousin war allerdings noch ein Stück weit davon entfernt, der Kunst vollkommene Unabhängigkeit zuzugestehen; er sah sie unweigerlich im Austausch mit sittlichen Instanzen begriffen, weil er sie als wesenseigen religiös und moralisch verstand: „Ainsi, l'art est par lui-même essentiellement moral et religieux; car, à moins de manquer à sa propre lois, à son propre génie, il exprime partout dans ses œuvres la beauté éternelle.“³⁴ Die Vorstellung von Schönheit war bei Cousin, wie der Titel seines Werks deutlich macht, noch im klassischen ästhetischen Triptychon mit „wahr“ und „gut“ kombiniert. In der Dekadenzdichtung hingegen repräsentiert Schönheit nicht unbedingt etwas Ansehnliches oder Modellhaftes, sondern vielmehr eine Ästhetik, die mit dem Vertrauten und Traditionellen bricht und in der auch abstoßende Bilder Anwendung finden können. Denn die herrschende Philosophie und Schönheitslehre unterschlägt, laut Baudelaire, die grausame, aber der Natur ebenfalls anteilige Seite. Deshalb bewunderte er Poe, weil der Amerikaner nach Baudelaires Lesart die menschlichen Abgründe uneingeschränkt offenlegte und seine Li-

³² Baudelaire, Charles: *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* [1857]. In: Poe, Edgar Allan: *Nouvelles histoires extraordinaires*. Übers. v. Charles Baudelaire. Vorw. v. Tzvetan Todorov. Paris: Gallimard 1974, S. 23–47; hier S. 42. Übers.: „Die Dichtung darf sich nicht, bei Todesstrafe oder Schwäche, den Wissenschaften oder der Moral anpassen; ihr Gegenstand ist nicht die Wahrheit, sondern nur Sie selbst.“

³³ Cousin, Victor: *Du vrai, du beau et du bien*. Paris: Didier 1863, S. 186. Übers.: „Was passiert, wenn sich die Kunst blindlings der Religion und dem Vaterland unterordnet? Sie verliert ihre Freiheit und dadurch ihre Anmut und Wirkung.“ Victor Cousin ebnete in diesen Vorlesungen dem modernen Ästhetizismus den Weg und formulierte wegweisend: „le seul objet de l'art est le beau.“ (Ebd. S. 195). Übers.: „Der einzige Gegenstand der Kunst ist das Schöne.“

³⁴ Ebd., S. 188. Übers.: „Somit ist die Kunst selbst ihrem Wesen nach moralisch und religiös; denn, indem sie am wenigsten noch gegen ihr eigenes Gesetz, ihr eigenes Genie verstößt, bringt sie in all ihren Werken die unendliche Schönheit zum Ausdruck.“ Die Gemeinsamkeit von Kunst und Religion führte Cousin auf ihr beiderseitiges Streben nach Unendlichkeit zurück. Kunst und Religion teilten seiner Ansicht nach die Vorstellung vom Unendlichen als Sphäre der Seele, der es sich kontinuierlich anzunähern galt.

teratur keinem verfälschten Sittenbild unterwarf.³⁵ Soll die Literatur die Welt in ihrem tatsächlichen, Gutes wie Schlechtes hervorbringenden Wesen darstellen, hat sie sich den zivilisatorischen Regeln zu entledigen. Um dieser Auffassung von poetischer Aufrichtigkeit Folge zu leisten und um die Zwiespälte der Natur unzensiert aufzudecken, setzten die Dekadenzdichter, wie Luca Crescenzi ausgeführt hat, häufig auf die „Kontamination zweier völlig heterogener Reize“³⁶. Damit gelang ihnen, beispielsweise durch die unerwartete Verknüpfung von erotischen mit heiligen Stoffen, der Umsturz der bestehenden Wertvorstellungen zugunsten einer neuen, bannkräftigen Ästhetik. Für dieses Vorgehen rühmte Théophile Gautier seinen Kollegen Baudelaire im Vorwort einer 1868, postum veröffentlichten Ausgabe der *Fleurs du Mal* als einen Virtuosen der Dekadenz, der kunstfertig alle ästhetischen Register zu bedienen und zu kombinieren verstünde. Indem Gautier die von Baudelaire initiierte, positive Auslegung der Dekadenz weiterführte, beanstandete er jedoch zugleich die Doppeldeutigkeit des neuen Modeworts. Während die Etymologie der Dekadenz auf etwas Abfallendes verweise, sei der unter ihrem Namen kursierende literarische Stil doch vielmehr Ausdruck eines geistigen Aufstiegs und künstlerischer Raffinesse:

Le poète des *Fleurs du Mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques des civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques prenant des couleurs à toutes les palettes. Des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie.³⁷

³⁵ Hierzu heißt es im Vorwort Baudelaires über Poe: „Mais voici plus important que tout: nous noterons que cet auteur [Poe], produit d'un siècle infatué de lui-même, enfant d'une nation plus infatuée d'elle-même qu'aucune autre, a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l'homme. Il y a dans l'homme, dit-il, une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte [...]“ (Baudelaire: *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, S. 29.) Übers.: „Aber wichtiger noch als alles andere ist festzuhalten, dass dieser Autor [Poe], Ergebnis eines selbstgerechten Jahrhunderts, Kind einer noch selbstgerechteren Nation als jede andere, deutlich erkannte, unbeirrbar die böse Natur des Menschen unter Beweis stellte. Der Mensch besitzt, sagte er, eine mysteriöse Kraft, der die moderne Philosophie keine Beachtung schenken möchte.“

³⁶ Crescenzi, Luca: „Moderne und *décadence* um 1900.“ In: Becker, Sabina / Kiesel, Helmuth (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 317–327; hier 319.

³⁷ Gautier, Théophile: „Charles Baudelaire.“ Vorwort in: Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Calmann-Lévy 1934, S. XVI. Übers.: „Der Dichter der Blumen des Bösen liebte was man unzweckmäßig als Stil der Dekadenz bezeichnete und der nichts anderes darstellt als eine Kunst, die zu jener äußersten Reife gelangt ist, die den schiefwinkligen Zenit alternder Kulturen beschreibt: ein geistreicher Stil, kompliziert, kunstvoll, voller Nuancen und Hintergründe, der stets die Grenzen der Sprache erweitert, indem er von überall Fachbegriffe entlehnt und aus der ganzen sprachlichen Farbpalette schöpft. Er bringt Noten aus allen Klaviaturen zum Hören, zwingt dadurch den Gedanken zum Unaussprechlichen, die Form zu ihren verschwommensten und flüchtigsten Konturen und lässt sie die subtilen Mitteilun-

Im Gegensatz zu Nisard deklarierte Gautier die Dekadenz nicht zum Tiefpunkt, sondern zum Höhepunkt einer in die Jahre gekommenen Kultur. Der nuancierte Stil ist ihm Ausdruck einer besonderen Reife. Um Baudelaires dichterische Kreativität und sinnliche Sensibilität zu charakterisieren, zieht Gautier am Ende des Zitats einen Vergleich zur Neurose und zum Wahnsinn. Mit diesen pathologischen Ausdrücken benennt er jedoch keinen Makel, sondern eine Bedingung und Auszeichnung der feingeistigen Dichtkunst Baudelaires.

2.4.3 Genialität oder Degeneration?

Dennoch offenbart die obige Definition Gautiers einen Vorbehalt in der positiven Beurteilung der Dekadenz, wie er von ihren Kritikern später ausgebaut und wissenschaftlich untermauert wurde. Denn die Verbindung zwischen Genie und Wahnsinn wurde ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch psychopathologische Forschungen gestützt. In seiner damals europaweit rasch bekannt gewordenen Studie *Genio e follia* von 1864³⁸ argumentierte der Italiener Cesare Lombroso, dass Genialität und Irrsinn einander bedingen.³⁹ Ausgehend von den Thesen des französischen Psychiaters Bénédict Augustin Morel, der 1857 – wohlgemerkt im gleichen Erscheinungsjahr von Baudelaires *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* – den Begriff der Degeneration als eine genetisch begründbare, körperliche und geistige Verfallserscheinung definiert hatte,⁴⁰ machte Lombroso eine Reihe von Schriftstellern des 19. Jahrhunderts ausfindig, die seiner Ansicht nach dem Wahnsinn verfallen waren. Darunter nennt er Vertreter der Romantik und frühen Moderne wie beispielsweise Gérard de Nerval, Henri

gen der Neurose übersetzen, die Bekenntnisse der verderbenden alternden Passion und die sonderbaren Halluzinationen einer fixen Idee, die in Wahnsinn umschlägt.“

³⁸ Der Erstausgabe von Lombrosos *Genio e follia* folgten 1872, 1877 und 1882 eine Reihe von erweiterten Editionen, die eine rasche Übersetzung ins Englische, Französische und Deutsche fanden. Die deutsche Ausgabe, die hier zitiert wird und der vierten Edition von 1882 folgt, wurde 1887 und noch einmal 1920 bei Reclam in Leipzig verlegt. Vgl. Person, Jutta: *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930*. (Studien zur Kulturpoetik, Bd. 6). Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 74.

³⁹ Allerdings setzte Lombroso – entgegen einer häufigen Auslegung – Genie und Wahnsinn nicht miteinander gleich, sondern stellte fest, „daß beide Geisteszustände sich in einem und demselben Individuum nicht ausschließen, daß sie vielmehr nebeneinander in demselben Menschen bestehen können, womit natürlich nicht behauptet wird, daß man beide miteinander verwechseln dürfe.“ Vgl. Lombroso, Cesare: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1887, S. 84.

⁴⁰ Das sogenannte „Morelsche Gesetz“ beschreibt die Degeneration „als Abart eines als gut und gesund erachteten Urtypus“, die über Generationen bis zum endgültigen Aussterben eines Geschlechts weitervererbt wird. Neben Lombroso in Italien übernahmen im deutschsprachigen Raum die Psychiater Emil Kraepelin und Paul Julius Möbius Morels Thesen. Vgl. Kottov, Andrea: *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900*. Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 2006, S. 45f.

Murger, den Russen Konstantin Batuskov, Friedrich Hölderlin, Karoline von Günderode, Nikolaus Lenau sowie unter Vorbehalt Alfred de Musset und auch Baudelaire.⁴¹ Insofern die Psychologie in der Entstehungszeit von *Genio e follia* noch nicht als eigenständige Wissenschaft etabliert war, existierte auch noch keine Methodenlehre.⁴² So differenzierte Lombroso nicht zwischen neurologischen, sozialen oder individualpsychologischen Ursachen und trennte nicht zwischen Geisteshaltungen und körperlichen Auffälligkeiten. Größenwahnsinn und moralisches Unvermögen verhandelte er beispielsweise auf der gleichen Ebene mit körperlicher Lähmung und Epilepsie.⁴³ Als Maßstab seiner Beurteilung diente ihm die gesellschaftlich akzeptierte und damit als „normal“ klassifizierte Denk- und Verhaltensweise. Im Hinblick auf die Literatur war ihm somit jene Dichtung Ausdruck von Abnormalität und Krankheit, die dem Standard entgegenlief und keine Rücksicht auf Form oder inhaltliche Regeln nahm. Insbesondere in der unzensierten Widergabe von Empfindungen, allen voran von negativen Gefühlen, meinte Lombroso das Symptom geistiger Degeneration zu erkennen. Für seine Definition von Wahnsinn als Krankheitsbild unter Schriftstellern, nahm er das Zitat eines seiner dichtenden Patienten aus der Nervenanstalt in Pesaro zum Ausgang: „Die Dichtung ist ein freier Ausfluß der Seele, – sie ist der Schrei eines von tausend

⁴¹ Vgl. Lombroso: *Genie und Irrsinn*, S. 84–123. Lombroso erstellte einen Kanon von teils bekannten, teils heute gänzlich vergessenen Persönlichkeiten aus Literatur, Bildender Kunst, Musik und Politik, von denen er nur die Nachnamen nannte und die deshalb nicht alle eindeutig zu entschlüsseln sind. Seine im sechsten Kapitel ausgearbeitete Liste „geisteskranker Genien“ – damit meint er „die nicht wenigen Männer von Genie, die zugleich halluciniert und geradezu irrsinnig, von irgend einer Manie, einer fixen Idee befangen waren“ (ebd., S. 84) – inkludiert (in der Reihenfolge ihrer Nennung und wie sie im Original buchstabiert sind): Harrington, Bolyan, Codazzi, Ampère, Comte, Schumann, Tasso, Cardano, Swift, Newton, Rousseau, Lenau, Széchenyi, Schopenhauer, Montanus, Lulli (ebd., S. 84); außerdem Haller, Mendelssohn, Lattre, von Goes, Farini, Brougham, Sonthey, Gounod, Govone, Gutzkow, Monge, Fourcroy, Thomas Loyd, Cooper, Rocchia, Ricci, Fenicia, Engel, Pergolesi, Nerval, Batjuskoff, Mürger, B. Collins, Techner, Hölderlin, Von der West, Gallo, Spedalieri, Bellingeri, Salieri, Müller, Lenz, Barabara, Fusely, Petermann, Whit Hamilton, Pön, Uhliche „und vielleicht auch Misset und Baudelaine [sic]“ (ebd., S. 85); ebenso Von Leyden, Carlo Dolce (ebd., S. 85), Lee, Hobbes, Wetzl, Letzmann und Kleist; auch einige Frauen werden genannt, in Berufung auf Schillings *Psychiatrische Briefe* von 1863: Gunderode, Stiplitz, Bracmann und Landon (ebd., S. 86); weiters, in Anlehnung an F. Martinis *Tra uno zigaro e l'altro*, die Franzosen Berthet, Morin, Dübellay, Düboys und Bataille; und nicht zuletzt Mozart, Molière und Rossini (ebd., S. 87). Erwähnung als nur kurzweilig wahnsinnige Genies finden außerdem Adral, Cellini, Goethe, Hoblens, Tomaso Grossi und G.B. Vico (ebd., S. 84).

⁴² Einen frühen Versuch, physische und psychische Krankheiten voneinander zu trennen und die „Erscheinungen des Seelenlebens“ als eigenes medizinisches Fach zu etablieren, unternahm 1852 der Göttinger Arzt Rudolph Hermann Lotze. In seiner frühpsychologischen Studie *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele* forderte Lotze die Auseinandersetzung mit seelischen Ungleichgewichten durch neue Methoden, die sich von den bestehenden, entweder medizinischen oder spirituellen Analyseverfahren, befreiten. Er befandete die damals noch verbreitete Phrenologie als nur eingeschränkt anwendbar und verwies, innovativ für seine Zeit, auf soziale und ideologische Einflüsse, die er als wesentliche Wirkungskräfte auf die Empfindungen und damit auf die Gesundheit des Menschen erachtete. Vgl. Lotze, Rudolph Hermann: *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele*. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1852.

⁴³ Lombroso: *Genie und Irrsinn*, S. 186f.

Schmerzen gequälten Geistes.“⁴⁴ In der Auffassung von Literatur als ungezwungene Äußerung von Leid und Bedrängnis sah der Mediziner Lombroso eine Erkrankung, die jedoch auf ästhetischer Ebene, das gestand er ein, durchaus meisterliche Ergebnisse hervorbringen konnte. Einerseits wird die von Lombroso gebrauchte Beschreibung von Dichtung als „ein freier Ausfluss der Seele“ der von Baudelaire und den Dekadenzdichtern eingeforderten Veranschaulichung einer ungeschönten Natur und menschlichen Gefühlswelt auf vorbildliche Weise gerecht. Andererseits legte Lombroso durch die damit assoziierten Krankheitsbilder den Grundstein für eine den Dekadenzdiskurs des Fin de Siècle kontinuierlich begleitende Auffassung von moderner Literatur als eine pathologische Fehlentwicklung.

Nicht nur die Mediziner, sondern ebenso die Philosophen des Fin de Siècle trugen zu dieser schwerwiegenden Kombination von Dekadenz und Erkrankung bei, wie am Beispiel Friedrich Nietzsches deutlich wird. In seinem einflussreichen Aufsatz über Richard Wagner als Präzedenzfall der Dekadenz, knüpfte er an den pathologischen Dekadenzdiskurs an. In seiner berühmt gewordenen Schrift *Der Fall Wagner* von 1888 gestand er Wagner ein geniales Kunstvermögen zu, warnte jedoch gleichzeitig vor dessen Irrsinn. Nietzsche bezeichnete Wagners Musik als krank und wies auf die Ansteckungsgefahr seiner Dekadenz hin: „Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht alles krank, woran er rührt, – er hat die Musik krank gemacht“.⁴⁵ Hier zeigt sich, wie die Auseinandersetzung mit den Künsten, über zwei Jahrhunderte nach Rousseau, noch immer mit sittlichen Ansprüchen in Verbindung stand. Die Tatsache, dass man die Dekadenz als eine ansteckende Krankheit verstand, klassifizierte sie nicht nur als eine ästhetische Verfehlung, sondern als eine gesellschaftliche Gefahr. Die Kunstkritik griff von der Werkanalyse auf die Künstler über und stellte ihre Zurechnungsfähigkeit in Frage.

Hier zeigt sich eine weitere Parallele zwischen Dekadenzdichtern und Zionisten, denn sie beide hatten gegen die Verurteilung ihrer Kunst und gleichzeitig ihrer selbst als soziale Epidemie anzukämpfen. Sahen sich die Juden im 19. Jahrhundert durch einen wachsenden Antisemitismus häufig sozialen Befeindungen und juristischen Anklagen ausgesetzt, erlebten auch die modernen Schriftsteller öffentliche Schauprozesse gegen ihre als aufrührerisch und unsittlich interpretierte Literatur. So wurden Gustave Flau-

⁴⁴ Ebd., S. 184.

⁴⁵ Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner* [1888]. (Das Hauptwerk, Bd. 4. Zur Genealogie der Moral). Hrsg. v. Jost Perfhall. München: Nymphenburger 1990, S. 177–223; hier S. 189.

bert 1856 für *Madame Bovary* und Baudelaire 1857 für seine *Fleurs du Mal* durch den französischen Staatsanwalt Ernest Pinard wegen angeblicher sittenrechtlicher Verstöße in ihren Werken angeklagt. Während Flaubert mit einer Abmahnung davorkam, musste Baudelaire das Verbot von sechs seiner erotischen Gedichte hinnehmen. Pericles Lewis hat an diesen zwei Fällen gezeigt, wie Kunst noch im 19. Jahrhundert an sozialen Gesetzen gemessen wurde und wie das Zeitalter der Moderne von einer „new form of tension between the arts and the established social order“ zeugte.⁴⁶ Zwischen Kunstwerk und Künstler wurde nicht differenziert, sondern die Gefühle und Stoffe, die in ihren Werken auftauchten, unmittelbar mit dem dahinterstehenden Schöpfer in Beziehung gesetzt. So bezeichnete Nietzsche nicht nur Wagners Musik als krank, sondern Wagner selbst als einen Kranken und Neurotiker. Die Wortwahl des Neurotikers erinnert unweigerlich an Gautiers oben zitierte Charakterisierung Baudelaire's. Ebenso wie Gautier bei Baudelaire stellte Nietzsche bei Wagner Hypersensibilität und Reizvielfalt als die ausschlaggebenden Merkmale eines dekadenten Künstlers fest:

Wagners Kunst ist krank. Die Probleme, die er auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker-Probleme –, das Konvulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärferen Würzen verlangte, seine Instabilität, die er zu Prinzipien verkleidete, nicht am wenigsten die Wahl seiner Helden und Heldinnen, diese als physiologische Typen betrachtet (– eine Krankengalerie! –): alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel läßt. Wagner est une névrose.⁴⁷

Zwar kennzeichnet Nietzsche – anders als Gautier, der über Baudelaire in lobender Absicht den Begriff der Neurose verhängte – seine Wagnerkritik als psychopathologische Verurteilung,⁴⁸ doch gehen die Grenzen zwischen Be- und Entgeisterung sowohl bei Nietzsche als auch bei Gautier ineinander über.

Befürwortung und Kritik an der Dekadenz sind häufig nicht voneinander zu trennen. Wurde die Dekadenzdichtung und die für sie charakteristische Auseinandersetzung mit individuellen, exzentrischen Gemütszuständen einerseits als Krankheit aufgefasst, so herrschte andererseits ein „Bewußtsein davon, daß mit der vitalen und nervlichen Schwächung eine Steigerung der geistigen und künstlerischen Fähigkeiten, der Sensibilität und Phantasie einherging“⁴⁹, so wie Lombroso es in *Genio e follia* zum Ausdruck

⁴⁶ Lewis, Pericles: *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 37. Lewis erwähnt außerdem die Anklage gegen Oscar Wilde, wegen dessen Homosexualität. Bei der entsprechenden Gerichtsverhandlung wurden zu Beweis Zwecken auch Stellen aus *Dorian Gray* zitiert, was Lewis als einen weiteren Beleg dafür sieht, dass zwischen Aussagen innerhalb eines Kunstwerks und der Persönlichkeit und Meinung ihres Schöpfers nicht differenziert wurde. Vgl. ebd., S. 54f.

⁴⁷ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 191.

⁴⁸ Nietzsches Wechsel vom Deutschen ins Französische zeigt im übrigen die Anbindung des deutschsprachigen an den französischen Dekadenzdiskurs.

⁴⁹ Rasch, Wolf Dietrich: *Die literarische Décadence um 1900*. München: C.H. Beck Verlag 1986, S. 41.

gebracht hatte. Die vielfach als geistige Schwäche interpretierte Kunst der Dekadenz konnte somit gleichzeitig als geistige Stärke aufgefasst werden und zu positiven Deutungen führen. Durch die verhängnisvolle Begrifflichkeit war der Beanstandung der Dekadenz als Verfallserscheinung jedoch nicht zu entkommen und die Ambivalenz zwischen ihrer Bewunderung und Ablehnung bezeichnete auch die Haltung der Dekadenzdichter selbst. Sie waren an ihrer eigenen Kritik beteiligt, insofern auch sie sich gegen eine kulturelle Dekadenz aussprachen, der sie mit ihrer Dichtung entgegen hielten. Ihre Kritik traf dabei auch die eigenen Reihen. Schließlich bildete die Dekadenzdichtung keine geschlossene Einheit, sondern basierte auf dem Prinzip einer ästhetischen Emanzipation, die folglich sehr unterschiedlich erfolgen konnte. Das führte unweigerlich zu einer Diversität an Texten, was die Dekadenzdichter – ebenso wie die Zionisten, wie später noch gezeigt werden wird – zu einer Gruppe von Einzelgängern mit dem gleichen emanzipatorischen Anliegen, aber mit zahlreichen Unstimmigkeiten machte.

2.4.4 Diversität der Dekadenzdichtung

Vereinte die modernen Schriftsteller den Anspruch auf ästhetische Unabhängigkeit, ließen sie sich dennoch zu keiner homogenen Bewegung zusammenschließen. Entsprechend definierte Hermann Bahr 1894 in seinen *Studien zur Kritik der Moderne* die Dekadenzdichter als eine Generation von autonomen und teils sogar gegensätzlich agierenden jungen Schriftstellern, deren Werke keiner allgemeinen Gesetzmäßigkeit Folge leisteten:

Sie [die Dekadenzdichter] sind keine Schule, sie folgen keinem gemeinsamen Gesetz. Man kann nicht einmal sagen, dass sie eine Gruppe sind; sie schließen sich nicht zusammen und vertragen sich nicht, jeder hat seine eigene Weise, von welcher der Andere nichts wissen will.⁵⁰

Das Individualbewusstsein der Dekadenzdichter, auf das Bahr hier verweist und damit die Dekadenzdichtung als eine pluralistische Literatur beschreibt, bezeugt die mit der Moderne einsetzende, zunehmende Auffächerung der literarischen Bewegungen in eine Reihe von unabhängigen, subjektiven Verfahrensweisen. Eine Geschlossenheit der literarischen Strömungen war ab dem 19. Jahrhundert immer weniger gegeben und die Anzahl an Autoren, die sich abseits einer offiziellen Poetik positionierten, ver-

⁵⁰ Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne* [1894]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften IV). Hrsg. v. Claus Pias. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2005, S. 24.

vielfachte sich. Oftmals partizipierten die modernen Schriftsteller auch an mehreren der neuen ästhetischen Programme. Zahlreiche Vertreter der Dekadenz nahmen beispielsweise gleichfalls Anteil an verwandten Strömungen der Jahrhundertwende, die eine gemeinsame Ablehnung des Realismus vereinte und die namentlich als Symbolismus, Naturalismus, Ästhetizismus oder Neoromantik in Erscheinung traten. Sie bildeten ein Netzwerk an korrelierenden und teils nahtlos ineinander übergreifenden literarischen Reformbestrebungen des *Fin de Siècle*.⁵¹ Gerade was den Symbolismus und die Dekadenzdichtung anbelangt, ist eine Unterscheidung nur bedingt möglich. Beide Begriffe verweisen auf eine innovative, synästhetische und bilderreiche Literatur.⁵² Ihre gegenseitige Abgrenzung erfolgt zumeist anhand der Gattung, insofern man symbolistische Literatur vornehmlich mit Lyrik und die Dekadenzliteratur überwiegend mit Prosa assoziiert. Erwin Koppen spricht daher von „zwei Dekadenzliteraturen“, nämlich von einer prosaischen und einer poetischen. Demnach wird der Symbolismus über formale, stilistische Aspekte und die Dekadenz über inhaltliche Merkmale und bestimmte Motive definiert.⁵³ Der Symbolismus kann mit Motiven der Dekadenz angereichert und die Dekadenz wiederum kann symbolistisch gestaltet sein.⁵⁴ Trotz einer immer wieder betonten Differenz beider Bewegungen bleibt, wie Dieter Kafitz festgestellt hat, „das tautologische Nebeneinander von Symbolismus und Déca-

⁵¹ Bereits seit ihren ersten Verwendungen war die begriffliche Trennung zwischen den unterschiedlichen Bezeichnungen für die einzelnen Stile der modernen Literatur unklar. Gefördert wurde die begriffliche Verflechtung schon damals durch die publizistische Vereinheitlichung der modernen Literatur. So erschienen beispielsweise im deutschsprachigen Raum die von Otto Julius Bierbaum herausgegebenen Sammelbücher des *Modernen Musenalmanach*, in denen symbolistische, naturalistische und ästhetizistische Werke gleichermaßen abgedruckt und unter der Schirmherrschaft der Moderne als äquivalent zusammengestellt und rezipiert wurden. Vgl. Ajouri, Philip: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*. Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 20f.

⁵² Carsten Strathausen erklärt die Verwendung einer intensiven Bildsprache bei den modernen Dichtern anhand der in ihrer Epoche gewachsenen Bedeutung visueller Wahrnehmung. Im Zuge der fotografischen Entwicklung habe neben der Schrift auch das Bild den Status einer Wissensform erhalten. Vgl. Strathausen, Carsten: *The Look of Things. Poetry and Vision around 1900*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 2003, S. 13.

⁵³ Koppen, Erwin: „Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur.“ In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Jahrhundertende – Jahrhundertwende (I. Teil)*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft 1976, S. 77. Folgerichtig erscheint diese Argumentation, wenn man bedenkt, dass der französische Dichter Jean Moréas in seinem Symbolismus-Manifest zum Widerstand gegen das klassische Verskorsett aufrief und somit die symbolistische Bewegung über formale Reformmaßnahmen definierte. Nachzulesen in: Moréas, Jean: *Les premières armes du symbolisme* [1889]. Hrsg. v. Michael Parkenham. Exeter: University of Exeter Press 1973, S. 29–37.

⁵⁴ Dennoch wird immer wieder eine striktere Trennung zwischen Symbolismus und Dekadenz angeregt, wie beispielsweise von Dennis Denisoff, der im *Cambridge Companion to the Fin de Siècle* betont, dass es sich um zwei separate Literaturbewegungen handle. Zwar seien beide zeitgleich in Frankreich unter ähnlichen Bedingungen entstanden, doch während sich die Dekadenz gegen bürgerliche Werte aufgelehnt und entsprechend inhaltlich reagiert habe, sei im Falle des Symbolismus die Überholung stilistischer Konventionen im Vordergrund gestanden. Allerdings läuft auch Denisoffs Argumentation auf eine Differenzierung zwischen Inhalt und Form heraus, die mit Koppens Ansatz kompatibel ist. Vgl. Denisoff, Dennis: „Decadence and aestheticism“. In: Marshall, Gail (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge et al: Cambridge University Press 2007, S. 31–52; hier S. 34.

dence“⁵⁵ weiterhin ungebrochen. Nicht zuletzt ist die synonyme Verwendung in einer miteinander verstrickten Begriffsgeschichte angelegt, denn der Ausdruck „symbolisme“ wurde seinerzeit als Alternative für „décadence“ eingeführt. Jean Moréas erklärte in seinem 1886 im literarischen Beiblatt des *Figaro* erschienenen Artikel *Le Symbolisme* den Titel seines Beitrags zum Ersatzbegriff der Décadence. Wie die meisten seiner Dichterkollegen beklagte Moréas die umfangreiche Negativkritik an der Dekadenz, die auf ihre problematische Benennung zurückzuführen und deshalb durch das Wort „symbolisme“ zu ersetzen sei. Schließlich habe die neue Dichterschule nichts mit einer tatsächlichen Dekadenzliteratur gemein, die Moréas als eine versklavte Literatur beschreibt und ins Zeitalter Voltaires verschiebt. Die hingegen feinsinnige und farbenreiche, von Metaphern und Neologismen gesäumte Dekadenzdichtung des Fin de Siècle verkörperte nach Ansicht Moréas' statt poetischem Siechtum eine einfallsreiche, schöpferische Literatur. Auch Moréas verwendete dabei den Ausdruck „renaissance“, um die moderne Dekadenzbewegung, die er als Symbolismus bezeichnet haben wollte, zu charakterisieren:

Remarquez pourtant que les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles : toutes les tragédies de Voltaire, par exemple, sont marquées de ces tavelures de décadence. Et que peut-on reprocher, que reproche-t-on à la nouvelle école ? L'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf où les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes : caractéristiques de toute renaissance.

Nous avons déjà proposé la dénomination de symbolisme comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue.⁵⁶

Der für die Dekadenzdichtung vorgeschlagene, alternative Begriff „symbolisme“ sollte dazu verhelfen, die Dekadenzdichtung aus ihrer negativen Etymologie zu befreien und als eine Literatur des Neubeginns und der kreativen Schaffenskraft wahrzunehmen.⁵⁷

⁵⁵ Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004, S. 167.

⁵⁶ Moréas, Jean: „Un Manifeste Littéraire. Le Symbolisme.“ In: *Le Figaro. Supplément Littéraire* (18.09.1886), S. 150–151; hier S. 150. Übers.: „Man bemerke, dass sich dekadente Literaturen ihrem Wesen nach als zäh, faserig, zaghaft und sklavisches erweisen: Beispielsweise sind alle Tragödien Voltaires von dergleichen Dekadenzfäulnisflecken gezeichnet. Doch was kann man dieser neuen Schule vorwerfen, was werfen wir ihr vor? Den Missbrauch des Pomp, den Gebrauch fremder Metaphern, einen neuen Wortschatz, bei dem sich die Klänge mit Farben und Linien verbinden: Merkmale jeder Art von Renaissance. Wir haben bereits die Bezeichnung Symbolismus als die einzig mögliche vorgeschlagen, um diese aktuelle Tendenz kreativer Schöpferkraft in der Kunst vernünftig zu benennen. Diese Bezeichnung soll beibehalten werden.“

⁵⁷ Moréas verlieh sein Schachzug des neu eingeführten Begriffs die Möglichkeit, die moderne Dichtung so zu definieren, wie er sie selbst haben wollte. Sein symbolistisches Manifest spiegelt seine persönlichen ästhetischen Ideale wieder, die auf der Vorstellung einer komplexen und analogiereichen Sprachkunst basierten: „il faut au symbolisme un style archétype et complexe : d'impollués vocables, la période qui s'arcoute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme.“ (Ebd., S. 181.) Übers.:

Die von Moréas betonte stilistische Vielfalt, der Bilderreichtum der Dekadenzdichtung und der ihr inhärente Renaissance-Gedanke haben innerhalb der Literaturwissenschaft dazu geführt, sie unter anderem mit einem kunsthistorischen Lehnwort zu bedenken und gelegentlich von einem „literarischen Jugendstil“ zu sprechen. Diese Bezeichnung, die ebenfalls die negativen Assoziationen des Dekadenzbegriffs umgehen möchte, findet insbesondere auf jene Werke Anwendung, die aufgrund ihrer verspielten und ornamentalen Sprache eine Verwandtschaft mit der Jugendstilkunst der Jahrhundertwende nahelegen.⁵⁸ Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff „Ästhetizismus“, der ebenfalls eine kunstgeschichtliche Strömung beschreibt und immer wieder als synonyme Bezeichnung für die Dekadenzdichtung herangezogen wird. Wie Ralph-Rainer Wuthenow vermerkt hat, ist der Ästhetizismus keine eigenständige Strömung oder ein auf das Fin de Siècle beschränktes Phänomen, sondern eine stilistische Verfahrensweise, die unter anderem innerhalb der Dekadenzdichtung zum Tragen kam. Denn der Ästhetizismus gehört „nicht ausschließlich einer genau bestimmbaren Epoche an und bezieht sich meist eher auf eine Haltung, eine Tendenz, eine künstlerisch-literarische (und nicht nur eine) Bewegung“, die sich je nach Kultur- und Zeitraum unterschiedlich äußern kann.⁵⁹ Zudem handelt es sich bei der begrifflichen Differenzierung zwischen Dekadenz und Ästhetizismus mitunter um eine länderspezifische Unterscheidung, da „aestheticism“ gemeinhin als britisches Pendant der französischen „décadence“ gilt.⁶⁰

Während sich Dekadenz, Symbolismus und Ästhetizismus somit begrifflich wie inhaltlich unmittelbar berühren, besteht zwischen Dekadenz und einer weiteren Bewegung

„Der Symbolismus bedarf eines archetypischen und komplexen Stils: unverbrauchte Wörter, Sätze, die sich aufbauen und sich mit pulsierenden Sätzen verbinden, vielsagende Pleonasmen, mysteriöse Ellipsen, Anakoluten in der Schwebel, jede Trope kühn und vielgestaltig.“

⁵⁸ Helmut Scheible hat den Begriff „literarischer Jugendstil“ als Bezeichnung für eine bestimmte Gruppe von Dichtern der Wiener Moderne eingesetzt. Er beschreibt ihn als Symptom der um 1900 in Wien herrschenden Sprachkrise, die der Grund dafür gewesen sei, dass zahlreiche Schriftsteller der Literatur mithilfe von sprachlichen Bildern wieder mehr Anschaulichkeit verleihen wollten: „Der literarische Jugendstil versucht der Sprache dadurch zu größerer Anschaulichkeit zu verhelfen, daß er den Begriffen durch die bildende Kunst vorgeprägte bildhafte Elemente zugrunde legt.“ Dieser „Rückgriff auf die bildende Kunst [ist] notwendig, weil das Subjekt das allgemeine Moment der Begriffe nicht mehr auf sich zu beziehen und daher auch nicht mehr mit Anschauung zu füllen vermag. Das ist die eigentliche Ursache der »Sprachkrise« um die Jahrhundertwende.“ Vgl. Scheible: *Literarischer Jugendstil in Wien*, S. 86.

⁵⁹ Wuthenow, Ralph-Rainer: „Der Europäische Ästhetizismus.“ In: *Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1. Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*. Hrsg. v. Hans Joachim Piechotta et al. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 112–135; hier S. 112.

⁶⁰ Vgl. Lewis: *The Cambridge Introduction to Modernism*, S. 40. Auch Richard Ellmann spricht der Dekadenzdichtung in England den Status einer eigenständigen Literaturbewegung ab und sieht sie stattdessen als Bestandteil des durch die Präraffaeliten begründeten und auf die Literatur übergreifenden „aesthetic movement“. Vgl. Ellmann, Richard: „The uses of decadence. Wilde, Yeats, Joyce.“ In: *The ordering mirror. Readers and contexts*. Bennington: Bennington College 1993, S. 115–133; hier S. 117.

der modernen Literatur keine synonyme Beziehung. Gemeint ist der Naturalismus, vorderhand repräsentiert durch Émile Zola und seine Theorie des sogenannten „experimentellen Romans“, der vielmehr als empirischer Gegenpart zur Dekadenzdichtung verstanden wird. Während der Naturalismus auf ein objektives und beobachtendes Erzählen setzt und die literarische Umsetzung einer naturwissenschaftlichen Methode darstellt,⁶¹ zielt die Dekadenzdichtung auf die Erfahrbarmachung subjektiver Zustände. Dennoch gibt es Überschneidungen, die in der beiderseitigen Auseinandersetzung mit Fragen der Identität, mit gesellschaftlichen und familiären Rollenbildern und Krankheiten bestehen. Charles Bernheimer geht sogar soweit zu sagen, dass naturalistische Texte typische Szenarien der Dekadenzliteratur und dass letztere naturalistische Verfahren bedingen:

Most naturalist texts include, or perhaps I should say produce, decadent moments, whereas the sense of natural process that subtends most decadent texts is entirely naturalistic in character. It is as if each attitude, style, approach – however one may wish to designate naturalism and decadence – acted like the unconscious of the other.⁶²

In der Tat stützt die Dekadenzdichtung durch das häufige Gefangensein der Figuren in ihrer sozialen Situation und in ihrem Leiden das von den Naturalisten vertretene Argument psychopathologischer Determination. Das poetische Interesse bleibt freilich ein anderes; denn während die Naturalisten um Zola ihre literarische Revolution nach naturwissenschaftlichen Gesetzen ausrichteten, wollten sich die Dekadenzdichter ja gerade aus der Abhängigkeit von methodischen und ästhetischen Vorgaben befreien. Macht es dieser Widerstand gegen Gesetzmäßigkeiten schwierig, die Literatur der Dekadenz einheitlich zusammenzufassen, so kann er andererseits als eines ihrer Wesensmerkmale gelten.

Trotz ihrer individuellen Verfahrensweisen vereinte die Dekadenzdichter ihre Beschäftigung mit dem epochenspezifischen Lebensgefühl und mit den soziokulturellen

⁶¹ Zola entwickelte seine Idee des Naturalismus und seine Theorie des „experimentellen Romans“ anhand der wissenschaftlichen Erkenntnistheorie seiner Zeit. In seiner literarischen Vorgehensweise orientierte er sich an der Lehre des französischen Physiologen Claude Bernard und folgte dessen medizinischer Methodik, die auf den folgenden Grundsätzen basierte: Der Wissenschaftler ist reiner Beobachter und beschreibt nur, was er vor Augen hat; er ist wie ein Fotograf und gibt die Natur unverfälscht so wider, wie sie sich ihm präsentiert; sobald die Bestandsaufnahme auf diese Weise erfolgt ist, kann der Experimentator seinen Gedanken freien Lauf lassen und die Ergebnisse seiner Beobachtung interpretieren. Diese Prinzipien übertrug Zola auf die Schriftstellerei, indem er den Romanautor als einen eben solchen unbeteiligten Beobachter seiner Figuren verstand. Vgl. Zola, Émile: *Le roman expérimental* [1880]. Paris: Garnier-Flammarion 1971, S. 63.

⁶² Vgl. Bernheimer, Charles: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Hrsg. v. T. Jefferson Kline u. Naomi Schor. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 2002, S. 58. Bernheimer belegt seine Hypothese anhand der Parallelen zwischen den beiden zentralen Vertretern der französischen Dekadenz und des französischen Naturalismus, d.h. zwischen Huysmans und Zola.

Werten des *Fin de Siècle*, woraus typische Motive der Dekadenzdichtung entstanden. Denn darin liegt laut Maria Moog-Grünewald die Besonderheit der Dekadenz im Vergleich zu den nachfolgenden modernen Strömungen des 20. Jahrhunderts, nämlich dass „sie den epochalen Zeitkontext thematisiert, ihn sich als ›sujet‹ und Topos aneignet, um daraus die ihr zugrunde liegende neue poetische Figuration zu gewinnen“.⁶³ Bestimmte Motive fanden somit übergreifend Anwendung und bildeten eine gemeinsame Projektionsfläche im Widerstand gegen die herrschende Kulturpolitik und Gesellschaft. Sie ermöglichen es, von der Dekadenzliteratur als eine literarische Bewegung zu sprechen. In ihrem kollektiven Protestverhalten, das jedoch auf unterschiedlichste Weise ausgetragen wurde, glichen die Dekadenzdichter den Zionisten, die ebenfalls das gemeinschaftliche Ziel der Emanzipation unter Verwendung gleicher literarischer Motive verband, während ihre Bewegung von Diversität und Gegensätzen gezeichnet war.

2.5 Judenfeindschaft und Zionsträume

2.5.1 Judentum als Feindbild der Moderne

Die modernen Zionisten waren ebenso wie die Dekadenzdichter der Krisenwahrnehmung des *Fin de Siècle* ausgesetzt und übten Widerstand gegen die Einschränkung ihrer Rechte. Während die Dekadenzdichter um ihre ästhetische Freiheit fochten, ging es bei den Zionisten in erster Linie um eine menschenrechtliche Absicherung, die der wachsende Antisemitismus erforderlich machte. Beiderseitiges Ziel der Dekadenzdichter und der Zionisten war die Emanzipation von Dogmen und Gesetzen, die den persönlichen Entfaltungsraum einschränkten und der mithilfe der Literatur rhetorisch und poetisch zurückgefordert wurde. Ebenso wie die Dekadenz nicht die erste literarische Bewegung darstellte, deren Vertreter gegen die herrschende Ästhetik aufbegehrten,⁶⁴ war auch der moderne Zionismus im Hinblick auf seine Freiheitsforderungen für das Judentum keine historische Neuerscheinung. Seine Ursprünge reichen bis ins Altertum zur Zerstörung des Jerusalemer Tempels zurück, seit der es immer

⁶³ Moog-Grünewald, Maria: „Poetik der Décadence. Eine Poetik der Moderne.“ In: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 165–194; hier S. 172.

⁶⁴ Mit der ästhetischen Unabhängigkeitserklärung der Dekadenzdichter wiederholte sich um 1900 was sich bereits in Zeiten vorheriger Jahrhundertwechsel in Ansätzen vollzogen hatte, nämlich eine Fehde zwischen Anhängern einer traditionellen und einer progressiven Ästhetik; man denke an den Streit zwischen den „Anciens“ und den „Modernes“ im Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts oder an den sich in Deutschland um 1800 zugetragen Konflikt zwischen den Vertretern der Klassik und den Anhängern der Romantik. Vgl. Kimmich/Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 9f.

wieder Bestrebungen jüdischer Gruppen gegeben hatte, nach Zion – als Synonym für den Tempelberg und das Land Israel – zurückzukehren.⁶⁵ Erste Impulse zionistischer Zusammenschlüsse im 19. Jahrhundert kamen aus Osteuropa, wo Pogrome als Extremform des Antisemitismus in Erscheinung traten und die existentielle Bedrohung der Juden akut werden ließen.⁶⁶ Die vor allem in der Ukraine und in Russland wütenden, blutigen Ausschreitungen gegen die jüdische Bevölkerung schufen für den osteuropäischen Zionismus eine andere Ausgangslage als für die nationaljüdischen Bewegungen in Mittel- und Westeuropa. Denn obgleich sich dort der Antisemitismus ebenfalls verdichtete und die Juden antisemitischen Hetzreden und Schauprozessen – am bekanntesten im Falle der Verurteilung des französischen Offiziers Alfred Dreyfus – zum Opfer fielen,⁶⁷ kam es zu keiner vergleichbaren Welle an Massenmorden, wie sie Osteuropa durchzog. In den deutschsprachigen Ländern, in Frankreich und in England stellte der Antisemitismus ein Problem, aber keine unmittelbare Lebensbedrohung dar. Dennoch erreichte der Zionismus als „Ausdruck der Krise jüdischen Selbstverständnisses im 19. Jahrhundert“⁶⁸ auch die westlichen Länder, wo er zwischen 1880 und der Jahrhundertwende allmählich zu einer grenzenübergreifenden, ideologischen Bewegung heranreifte. Seine politische Festigung erhielt der Zionismus in Reaktion auf eine ebenfalls zunehmende Politisierung der Judenfeindlichkeit. Hatte es Judenhass über Jahrhunderte hinweg gegeben, erfuhr er in Form des modernen Antisemi-

⁶⁵ Zion war ursprünglich der Name von einem „Hügel Jerusalems, dessen Burgfeste nach der Eroberung durch David »Davidsstadt« genannt wurde. Mit ihrer Erweiterung dehnte sich auch der Zionsbegriff auf den Tempelberg und sein Heiligtum aus. Später stand Zion dann für ganz Jerusalem, ja für das Land Israel.“ Vgl. Haumann, Heiko: „Judentum und Zionismus.“ In: ders. (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al: Karger 1997, S. 2–21; hier S. 2f.

⁶⁶ Der Begriff „Pogrom“, der auf das russische Verb „gromit“ zurückgeht und „zerschlagen, zerstören“ bedeutet, bürgerte sich in Folge der im 19. Jahrhundert in der Ukraine und in Russland stattfindenden antisemitischen Ausschreitungen ein, die vielerorts in blutige Hetzjagden ausufernten. Am bekanntesten sind die Pogrome von Odessa (1821, 1859, 1871) und die Welle an Ermordungen, die auf das den Juden zugeschriebene Attentat auf den russischen Zaren Alexander II. von 1881 folgte. Sie sind lediglich die bekanntesten Beispiele einer Reihe von Pogromen, die im Fin de Siècle das europäische Judentum heimsuchten. Einen ausführlichen und differenzierten Überblick gibt das *Handbuch des Antisemitismus*, hier zitiert mit folgendem Artikel: Golczewski, Frank: „Pogrome in der Ukraine.“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Ereignisse, Dekrete, Kontroverse*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011, S. 303–308; hier S. 303.

⁶⁷ Die Dreyfus-Affäre bezeichnet bekanntlich die mit der Anschuldigung des französischen Hauptmanns Alfred Dreyfus wegen vermeintlichen Landesverrats verbundene öffentliche Debatte um die Schuldigkeit des Angeklagten und um das umstrittene Vorgehen der Justiz. Die Gegner von Dreyfus sahen die Anklage durch Dreyfus' jüdische Identität bestätigt. Der öffentlich diskutierte Prozess wurde zu einer langjährigen gesellschaftlichen Auseinandersetzung, bei der der Antisemitismus im Vordergrund und die Seite jüdischer Verteidiger einer antisemitischen Gegnerschaft gegenüber stand. Angefangen von einer ersten Verurteilung von Dreyfus im Jahre 1894 bis zu seiner Rehabilitation 1906 beschäftigte der Fall nicht nur die Franzosen, sondern auch die Bürger der angrenzenden europäischen Länder, darunter zahlreiche prominente Schriftsteller. Vgl. Whyte, George R.: *Die Dreyfus-Affäre: die Macht des Vorurteils*. Aus dem Engl. übers. v. Oliver Mallick. Frankfurt a. Main: Peter Lang 2010.

⁶⁸ Haumann: „Judentum und Zionismus“, S. 11.

tismus eine neue Ausrichtung und Intensität. Denn es kam nun eine rassistische Dimension hinzu, aus der weitläufig und breitenwirksam Politik gemacht wurde.⁶⁹ Als Grundlage der antisemitischen Propaganda dienten Stigmatisierungen, die Juden seit jeher soziale und rechtliche Benachteiligungen eingebracht und körperlichen Angriffen ausgesetzt hatten.

Während in vorchristlicher Zeit der Monotheismus der jüdischen Religion zur Feindschaft mit den dereinst noch überwiegend dem griechischen Vielgötterkult anhängenden Völkern und Herrschern geführt hatte,⁷⁰ stellte im Mittelalter der Vorwurf der Ermordung Jesu das zentrale Argument dar, mit dem gegen Juden vorgegangen wurde. Mitunter weil ihnen, im Gegensatz zu Christen, Zinsgeschäfte gestattet waren, verstärkte sich der Hass gegen jene, in deren finanzieller Schuld viele standen. Anprangerungen wegen vermeintlichem Wucher, wegen Hostienfrevl oder Gotteslästerung erwiesen sich als bewährte Methoden, um das Schuldverhältnis umzukehren. Auch die mehrheitlich ärmere und meist in Ghettos lebende jüdische Bevölkerung traf diese Anlastungen, die bis zur Unterstellung von Ritualmorden und Brunnenvergiftungen reichten und ihren Höhepunkt in einer Verantwortlichmachung der Juden für die europaweite Pest von 1348 fanden. Daraus resultierte eine erste großflächige Vertreibung und Ermordung der jüdischen Bevölkerung in Mitteleuropa.⁷¹ Schuf die Aufklärung verbesserte sozioethische Bedingungen, so setzten sich die Befeindungen dennoch fort und erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, ausgelöst durch die Freiheitsformeln der Französischen Revolution, kamen die Forderungen nach Gleichberechtigung auch den Juden zugute. Rechtliche Emanzipation und gesellschaftliche Assimilation ermöglichten ihnen eine zunehmende Eingliederung in die Gesellschaft. Doch obwohl die jüdische Bevölkerung im modernen Bürgertum Fuß fasste, ja dieses wesentlich mitgestaltete,⁷² und ihre rechtliche Gleichstellung nach und nach gesetzlich

⁶⁹ Üblicherweise wird begrifflich zwischen Antijudaismus und Antisemitismus differenziert, „um vor-moderne Formen der Judenfeindschaft vom rassistischen und eliminatorischen Antisemitismus zu unterscheiden, wie er im neunzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde und im nationalsozialistischen Antisemitismus kulminierte“. Vgl. Gutsche, Victoria Luise: *Zwischen Abgrenzung und Annäherung: Konstruktionen des Jüdischen in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 7.

⁷⁰ Der jüdische Monotheismus hatte erstmals um 170 v. Chr. Antiochos IV. gegen die Juden aufgebracht, da sein Vorhaben in Israel den Zeus-Kult zu etablieren, auf regen jüdischen Protest gestoßen war. Vgl. Grabowski, Hans-Ludwig: *Kennzeichen »Jude«. Antisemitismus, Entrechtung, Verfolgung, Vernichtung und die Rationierung von Nahrungsmitteln und Verbrauchsgütern für Juden in Großdeutschland und den besetzten Gebieten 1939 bis 1945*. Hrsg. v. Wolfgang Haney. Berlin: Battenberg 2014, S. 13.

⁷¹ Ebd., S. 14f.

⁷² Die bis in die Gegenwart reichende Überzeugung, dass die assimilierten, häufig getauften Juden der frühen Moderne ihr eigenes Kultursystem für emanzipatorische Zwecke aufgaben, wird von der aktuellen judaistischen Forschung mit der Meinung entgegnet, dass im 19. Jahrhundert eine neue, säkulari-

abgesichert wurde, schwanden deshalb nicht die über Jahrhunderte hinweg verbreiteten Vorurteile.⁷³ Im Gegenteil zogen Juden „als Vertreter einer neuen sozialen und wirtschaftlichen Ordnung“⁷⁴ die Feindseligkeit der durch die Moderne vor neue Herausforderungen gestellten und mit neuen Unsicherheiten konfrontierten Bevölkerung auf sich. Im Rückgriff auf tradierte Stereotypisierungen konnten Juden als universelle Unruhestifter bezeichnet und gegen sie der gesammelte Unmut der Moderne entladen werden. Zu einer ersten größeren Welle an gewalttätigen Ausschreitungen gegen die mitteleuropäischen Juden im 19. Jahrhundert kam es 1819 im Zuge der sogenannten Hep-Hep-Unruhen. Sie setzten in Würzburg ein und griffen von dort aus auf zahlreiche weitere Städte des Deutschen Bundes bis nach Amsterdam und Kopenhagen über.⁷⁵ Hatten in der Antike und im Mittelalter noch religiöse Erklärungen die Judenfeindschaft, wenngleich nicht beschränkt, so doch auf einen bestimmten kulturellen Bereich konzentriert, erlebte sie im 19. Jahrhundert eine versatile Ausweitung. Für Unannehmlichkeiten aller Art, die aus den wirtschaftlichen und soziokulturellen Veränderungen entstanden, dienten Juden als Schuldtragende. Insbesondere im Fin de Siècle verdichtete sich aufgrund der kulturellen Umbrüche und der Wirtschaftskrise

sierte Form der Gesellschaft entstand, in deren neutralem, bürgerlichem Milieu das Judentum, wenngleich mit geringerer religiöser Auslebung, fortbestand und die neue Mittelschicht wesentlich mitgestaltete. Um dieser Auffassung begrifflich nachzukommen, wird statt Assimilation vermehrt von Akkulturation gesprochen. Vgl. Lenzen, Verena: „Judentum zwischen Emanzipation, Akkulturation, Assimilation und «jüdischer Renaissance».“ In: Arens, Edmund et al. (Hrsg.): *Integration durch Religion? Geschichtliche Befunde, gesellschaftliche Analysen, rechtliche Perspektiven*. Zürich: Pano Verlag 2014, S. 103–115; hier S. 110f.

⁷³ Die Geschichte der gesellschaftlichen und rechtlichen Gleichstellung der europäischen Juden gestaltet sich als äußerst komplex und weist je nach Raum und Zeitpunkt unterschiedliche Entwicklungsstufen und Rückschritte auf. Allgemein kann festgehalten werden, dass ab der durch Moses Mendelssohn eingeleiteten Reformbewegung in den 1770er-Jahren die westeuropäischen Juden zum einen im Zuge ihrer sogenannten „Selbst-Zivilisierung“, zum anderen durch bestimmte soziopolitische Ereignisse zunehmend in die Gesellschaft integriert wurden. Ein Jahrhundert später, ab ca. 1870, lebte das alte Feindbild gegen die Juden, ersetzt durch neue, weltliche Argumente, wieder auf. Einen guten Überblick hierzu gibt: Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. 3. Aufl. München: C.H. Beck 2009, S. 1229f.

⁷⁴ Vgl. Volkov, Shulamit: *Die Juden in Deutschland 1780–1918*. 2. Aufl. München: Oldenbourg 2000, S. 22.

⁷⁵ Einer der Auslöser für die Hep-Hep-Unruhen war die Auffassung, dass sich Juden mit den feindlichen Franzosen verbündet hätten, nachdem napoleonische Truppen die jüdische Bevölkerung aus den Ghettos befreit hatte. Die zunehmende Emanzipation der Juden und die Tatsache, dass ihnen nun teils die gleichen Privilegien wie den christlichen Bürgern zukamen, weckte deren Argwohn und führte zu den genannten Übergriffen. Für die Benennung als Hep-Hep-Unruhen gibt es drei Erklärungen: Die erste führt den Ausdruck „Hep“ auf eine Abkürzung des lateinischen Satzes „Hierosylma est perdita“ zurück, was „Jerusalem ist verloren“ bedeutet. Eine andere Erklärung ist die Assoziation von „Hep“ mit einem ziegenähnlichen Laut und den für die Juden üblichen langen Bärten. Und die dritte Deutung liest in „Hep“ eine Abkürzung für Hebräer als Synonym für Juden. Hep-Hep-Rufe wurden jedenfalls im 19. Jahrhundert zu den typischen antisemitischen Schlachtrufen und kamen vor allem in politisch unruhigen Momenten wie 1830 und 1848 zum Einsatz. Vgl. Brenner, Michael: *Kleine jüdische Geschichte*. München: Verlag C.H. Beck 2012, S. 178f.

das „Klima sozialer Aggression“ und folglich auch die antijüdische Stimmung.⁷⁶ Wie Ulrich Wyrwa festgestellt hat, wurden „[m]it der europaweit sich durchsetzenden Marktgesellschaft [...] die Juden in Europa zu Sündenböcken für die damit einhergehenden sozialen Verwerfungen und mentalen Konflikte.“⁷⁷ Indem man auf tradierte Klischees, wie beispielsweise auf jenes der jüdischen Profitsucht zurückgriff, ließ sich die passende Erklärung für alle Ärgernisse finden. Der erst in dieser Zeit entstehende Begriff „Antisemitismus“ bezeugt, wie zur religiösen Judenfeindschaft eine rassistische Dimension hinzukam.

2.5.2 Antisemitische Propaganda durch Literatur

Indem von Juden zunehmend als Semiten, also von einer völkischen Gruppe gesprochen wurde, rückte der religiöse Vorwurf ins Abseits und weitete sich zu einer anthropologischen Belastung. Im Jahr 1879 veröffentlichte der deutsche Journalist Wilhelm Marr, der zur Propagierung des Antisemitismus-Begriffs wesentlich beitrug,⁷⁸ seine judenfeindliche Schrift *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum. Vom nicht confessionellen Standpunkt*. Auch wenn in diesem Buch der Begriff „Antisemitismus“ noch nicht fällt, gibt bereits der Titel Aufschluss über Marrs Versuch, von religiösen Begründungen Abstand zu nehmen und das Judentum als eine eigene ethnische Gruppe zu definieren. Im Fokus von Marr, wie auch von seinen antisemitischen Kollegen, stand vor allem die wirtschaftlich einflussreiche jüdische Bevölkerung. Angeprangert wurde „der abstracte, geldindustrielle und Schachergeist der Juden“, der für Industrie und Handel förderlich, doch für das „Germanenthum“ als gefährlich galt, weil er „den weltgeschichtlichen Triumph des Judenthums“ zur Folge habe.⁷⁹ Aus die-

⁷⁶ Andrea Henneke-Weischer hat in ihrem Beitrag zum Judentum im *Handbuch Fin de Siècle* einen übersichtlichen Rundumblick der Situation der Juden im deutschsprachigen Raum zur Zeit der Jahrhundertwende erarbeitet. Vgl. Henneke-Weischer, Andrea: „Die deutsch-jüdische Kulturgemeinschaft.“ In: Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hrsg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S. 256–278; hier S. 266.

⁷⁷ Wyrwa, Ulrich: „Die Entstehung des Antisemitismus in Europa und die Reaktion des europäischen Judentums: Eine Einleitung.“ In: ders. (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879-1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 13–22; hier S. 16.

⁷⁸ Der Antisemitismus-Begriff wurde zwar nicht von Marr geschaffen – früheste Belege seiner Verwendung datieren auf 1865 und Marr sprach erst ab 1879 von Antisemitismus –, doch trug Marr vor allem in den deutschsprachigen Ländern zur politischen Schlagwortbildung des Antisemitismus bei und verstand sich selbst als Erzvater der antisemitischen Bewegung. Vgl. Zimmermann, Moshe: *Wilhelm Marr. The Patriarch of Anti-Semitism*. New York/Oxford: Oxford University Press 1986, S. 89.

⁷⁹ Vgl. Marr, Wilhelm: *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum*. Bern: Rudolph Costenoble 1879, S. 14 („Es lässt sich durchaus nicht leugnen, dass der abstracte, geldindustrielle und Schachergeist der Juden zum Emporblühen des Handels und der Industrie in Deutschland viel beigetragen hat.“)

ser Argumentation ließ sich wirkungsvolle Politik machen, die in Verbindung mit dem eindringlichen Schlagwort „Antisemitismus“ in zahlreiche Vereins- und Parteienprogramme jener Zeit Einzug hielt.⁸⁰ Mithilfe des Antisemitismus ließen sich die gesammelten Krisen der Moderne in einer ausgewiesenen Gruppe lokalisieren und auf einen anerkannten gesellschaftlichen Problemherd zurückführen. Die Judenfeindschaft nahm nun, wie es der Antisemitismus-Forscher Werner Bergmann formuliert hat, „eine nationalistisch-xenophobe Form an, die dann rassentheoretisch begründet und zu einer ‚Weltfrage‘ zugespitzt werden konnte.“⁸¹ Obwohl die Emanzipation der Juden im 19. Jahrhundert in den deutschsprachigen Ländern, in Frankreich und in England einerseits voranschritt, stellte diese neue, biologische Begründung des Judenhasses einen Rückschritt im Hinblick auf die Befreiung aus den tradierten und diskriminierenden Vorurteilen dar. Diese wurden außerdem wissenschaftlich untermauert, etwa mithilfe von Joseph Arthur Gobineaus *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55), Charles Darwins *The Origins of Species by Natural Selection* (1859) oder mithilfe von Houston Stewart Chamberlains *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (1899). Durch deren Rassenlehre galten die Juden fortan „als Ursache aller gesellschaftlich-politischen Missstände“,⁸² was ihre Loslösung aus den ihnen entgegengebrachten Ressentiments weitaus komplexer gestaltete als zuvor. In der pseudowissenschaftlichen Attestierung ihrer „minderen Rasse“ waren die Juden vor eine ähnliche Herausforderung wie die Dekadenzdichter gestellt, die sich, wie die Ausführungen zu Lombrosos Theorie im vorangegangenen Kapitel veranschaulicht haben, mit patho-

und S. 4 („Ich verkünde ja laut, und zwar ohne Absicht einer Ironie, den weltgeschichtlichen Triumph des Judenthums, das Bülletin einer verlorenen Schlacht, den Sieg des Feindes ohne irgend welche Beschönigung der geschlagenen Armee.“) Neben Marr gab es auch Antisemiten, welche die Theorie von der kommenden Weltherrschaft der Juden abstritten – wie die Zionisten bildeten auch die Antisemiten keine einvernehmliche Gruppe –, so etwa Gustav von Linden, der Marrs Veröffentlichung mit einer unmittelbaren Streitschrift noch im gleichen Jahr 1879 erwiderte. In seinem Katalog an Vorurteilen wich von Linden allerdings nicht weit von Marr ab, nur dass er die Entstehungsgeschichte des Judentums als Ausgangsargument für die wirtschaftlichen Erfolge der Juden nahm: „Die mosaische Religion ist nichts als ein strenger Vertrag der Israeliten mit ihrem Gott, unterschrieben und beglaubigt in und durch die alten Traditionen ihrer Stammväter und deren Herzblut. [...] In Folge dessen und in Folge der den Juden angeborenen und eingepflichten Starrheit, die selbst noch an dem ‚Wechsel‘ hängt, wenn er fast schon vertilgt oder verfallen ist [...], hat sich auch die jüdische Religion noch erhalten, und wird dieselbe bis zum Untergang der Welt ihre Anhänger haben, bis der ‚ewige Jude‘ als einziges Sinnbild dieser Starrheit endlich erlöst wird durch und von der allversöhnenden Philosophie.“ Vgl. Linden, Gustav von: *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum. Eine Widerlegung der W. Marr'schen Polemik in historischer und allgemeiner Beziehung; zugleich eine Mahnung an das deutsche Volk und an die deutschen Fürsten*. 2. Aufl. Leipzig: Gustav Körner 1879, S. 1f.

⁸⁰ Marr selbst gründete 1897 die sogenannte „Antisemitenliga“, in der er die zuvor in seinen Schriften propagierte antisemitische Ideologie politisch verbreitete. Vgl. Zimmermann: *Wilhelm Marr*, S. 90–95.

⁸¹ Bergmann, Werner: *Geschichte des Antisemitismus*. München: C.H. Beck 2011, S. 39.

⁸² Vgl. Dahm, Annkatrin: *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritftum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 24.

logischen Diagnosen und der Zuschreibung von geniebedingtem Wahnsinn belastet sahen. Ebenso enthielt die antisemitische Lehre eines Chamberlain einerseits Zugeständnisse an außergewöhnliche, nämlich wirtschaftliche Fähigkeiten der Juden, die andererseits mit der Feststellung gepaart wurden, dass darin ein erkennbarer Makel der Juden gegenüber der gepriesenen indoarischen Rasse der Germanen bestünde. In Chamberlains damals sehr populären *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* heißt es entsprechend:

Ein sehr extremes und darum lehrreiches Beispiel ist wie immer das Judentum. Hier fehlten Wissen und Kultur, also die beiden Endpunkte, eigentlich ganz: auf keinem Gebiete Entdeckungen, Wissenschaft verpönt (ausser wo Medizin eine lohnende Industrie war), Kunst abwesend, Religion ein Rudiment, Philosophie ein Wiederkauen missverstandener helleno-arabischer Formeln und Zaubersprüche. Dagegen eine abnorme Entwicklung des Verständnisses für wirtschaftliche Verhältnisse, eine zwar geringe Erfindungsgabe auf dem Gebiete der Industrie, doch höchst geschickte Ausbeutung ihres Wertes [...]. Daher das eigentümlich Unbefriedigende dieser semitischen Erscheinungen, denn sie haben weder Wurzel noch Blüten: weder haftet ihre Civilisation in einem langsam von ihnen selbst erworbenen, also wirklich eigenen Wissen, noch entfaltet sie sich zu einer individuellen, eigenen, notwendigen Kultur.⁸³

Fußte Chamberlains Völkerkunde freilich auf einer haltlosen, pseudowissenschaftlichen Erklärung, enthielt seine antisemitische Propaganda gleicherhand Aspekte, die auch innerhalb der nationaljüdischen Diskussion eine Rolle spielten. Denn die Auffassung, dass das Judentum – gewiss nicht von Grund auf, doch in seiner aktuellen Situation – einer kulturellen Eigenständigkeit und Vitalität ermangelte, vertraten auch die Zionisten.

2.5.3 Ideologische Verschwisterung von Antisemitismus und Zionismus

Die Zionisten beanstandeten die Anpassung der Juden an die dominierende, christlich geprägte Gesellschaftskultur und setzten daher ebenso wie die Antisemiten – allerdings mit dem entgegengesetzten Ziel, das Judentum zu verteidigen, statt zu bekämpfen – auf eine Abgrenzung und Kennbarmachung jüdischer Identität. In der zunehmenden Assimilierung der Juden, die im *Fin de Siècle* generell als ein positiver und sozialer Fortschritt gewertet wurde,⁸⁴ sahen die Zionisten einen ausweglosen Flucht-

⁸³ Chamberlain, Houston Stewart: *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts. II. Hälfte*. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann 1899, S. 740.

⁸⁴ Der Begriff „Emanzipation“, der die vielschichtige Befreiung der Juden aus ihrer gesellschaftlichen Außenseiterposition bezeichnet, wird häufig mit dem Begriff „Assimilation“ gekoppelt. Letzterer ist allerdings umstritten, weil er ein einseitiges System suggeriert, in dem immer eine Minderheit auf eine Mehrheit reagiert und keine Wechselwirkungen berücksichtigt werden können. Demgegenüber steht die Auffassung vom Judentum des 19. Jahrhunderts, statt als eine assimilierte und passive, als eine antreibende Kultur, die auf die Entwicklungen der modernen Gesellschaft großen Einfluss ausübte. Kenn-

versuch vor dem Antisemitismus auf Kosten der eigenen kulturellen Werte. Eine Bewahrung und Verteidigung des Judentums war ihrer Ansicht nach nur durch ein aktives, projüdisches Bekenntnis möglich. Dass die Assimilation aus Sicht der Zionisten sogar als Verrat am jüdischen Volk aufgefasst und wie bedrohlich der Rassenhass von zahlreichen Juden wahrgenommen wurde, gibt die 1885 in Wien durch Nathan Birnbaum herausgegebene zionistische Zeitschrift *Selbst-Emancipation!* zu erkennen. Ihr proklamatorischer Titel, der unmissverständlich auf Leo Pinskers bereits erwähnte Schrift *Autoemancipation!* anspielte und der die Zeitschrift auch auf dogmatischer Ebene Folge leistete, macht die Mission deutlich, in die sich Birnbaum und seine Kollegen stellten. Anstatt durch assimilatives Verhalten auf gleiche Rechte zu hoffen, sollten sich die Juden nach Ansicht der Zeitschriftenmacher durch eine Rückbesinnung auf ihre jüdische Herkunft emanzipieren und dem Antisemitismus mit nationaljüdischem Selbstbewusstsein entgegentreten. Der Leitartikel der Erstausgabe enthält die gesammelten Vorstellungen, die für den in dieser Zeit entstehenden modernen Zionismus merkmalshaft sind:

Stammesgenossen! Die Lebenskraft, die im Körper des jüdischen Volkes wohnt, ist unvergänglich, unzerstörbar! Weder das *haßerfüllte* Walten des wildesten *Rassenhasses*, der von Außen an unserem Untergange arbeitet, noch der innen fressende Wurm des „nationalen Lebensüberdrusses“ werden je im Stande sein, die zähe Natur unseres ewigen Volkes zu erschüttern! Noch gibt es einen Rest – und Dank eben der Unvergänglichkeit, die im Marke unseres Stammes ruht – einen bedeutenden Rest von Solchen, die von feigem Volksverrathe, von kriecherischer Nachgiebigkeit nichts wissen wollen. Noch gibt es jüdische Männer, die an die Erfüllung der nationalen Hoffnungen Israels glauben und selbst mitarbeiten wollen an dem großen Erlösungswerke. Diejenigen Stammesgenossen nun, die so denken und so ausharren, in ihrem Streben zu unterstützen und zu ermuntern, jene dagegen, welche durch die wässrigen Phrasen der „Assimilationshelden“ auf Irrwege geführt werden, auf den rechten Pfad zurückzuführen, *alle Juden mit der Ueberzeugung zu durchdringen, daß nur „nationale Selbsthilfe“ unser Losungswort sein kann und darf, das ist die Aufgabe, die sich diese Blätter gestellt haben.*⁸⁵

Birnbaum und seine Kollegen forderten demnach eine öffentliche und positive Bekennung aller Juden zum Judentum und verstanden die jüdische Herkunft als Grundlage ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Identität. Insofern die Zionisten, wie das obige Zitat deutlich macht, von ihren jüdischen Mitbürgern als „Stammesgenossen“ sprachen und assimilierte Juden des „Volksverrathe[s]“ bezichtigten, gingen sie, wie die Antisemiten, von einer völkischen Denkart aus. Hatten sich Antisemiten und Zio-

zeichen davon seien beispielsweise der allgemeine Geburtenrückgang, verbesserte Hygiene, vermehrte Bildung oder die Rolle der Frau und Mutter als Hüterin der familiären und kulturellen Werte. Vgl. Lenzen: „Judentum zwischen Emanzipation, Akkulturation, Assimilation und «jüdischer Renaissance»“, S. 104f. und S. 112.

⁸⁵ Beginn des Leitartikels der Erstausgabe der Zeitschrift *Selbst-Emancipation!*, signiert von der Redaktion und Administration: „Stammesgenossen!“ In: *Selbst-Emancipation!* Nr. 1 (1. Februar 1885), S. 1.

nisten einerseits zum Feind, bedienten sie sich andererseits einer vergleichbaren Rhetorik, um Juden und Nicht-Juden voneinander abzugrenzen. Sie richteten ihre Argumente beide an einem dichotomen Prinzip von Gut und Böse aus, indem die eigene, „gute Kultur“ gegen die fremde, „gefährliche Kultur“ verteidigt werden sollte. Beide warnten vor einer Vereinnahmung durch den jeweils anderen, weshalb die oben von den Herausgebern der *Selbst-Emancipation!* genannte „Erfüllung der nationalen Hoffnungen Israels“ sowohl für die Zionisten als auch für einige Antisemiten eine mögliche Lösung der sogenannten „Judenfrage“⁸⁶ darstellte.⁸⁷ Der Glaube an eine Wiedervereinigung des jüdischen Volkes und eine Rückkehr ins Heimatland bildete die Grundlage des Zionismus, der Hayo Meyer zufolge „schon seit seinen ersten Anfängen – genau wie der Bolschewismus oder andere totalitäre Ideologien – auf einer eschatologischen Heilserwartung beruht.“⁸⁸ Insbesondere im Fin de Siècle, da der kalendarische Umbruch und der epochale Wandel die Zukunftsängste und -erwartungen steigerten, stieß die zionistische Erlösungsformel auf Anklang. Allerdings waren die Vorstellungen, wie und wann diese Erlösung herbeigeführt werden sollte, unterschiedlich. Nicht zuletzt stand dem zionistischen Bestreben immer die religiöse Auffassung gegenüber, dass die Erlösung des jüdischen Volkes nicht durch Menschenhand, sondern nur durch Gott erfolgen dürfe.

⁸⁶ Der Terminus „Judenfrage“ oder auch „Jüdische Frage“ kam ab Mitte des 18. Jahrhunderts im Rahmen einer Debatte um die Emanzipation der Juden in Umlauf und betraf anfänglich die in England diskutierten Rechte jüdischen Landbesitzes (1753) sowie den in der französischen Nationalversammlung (1790) zur Klärung angeregten rechtlichen Status von Juden. Ab 1838 wurde der Begriff auch für anti-jüdische Propaganda verwendet, insofern argumentiert wurde, dass eine jüdische Emanzipation durch die unzureichende Assimilationsfähigkeit bzw. -bereitschaft der Juden ein unmögliches Unterfangen darstelle; diese Auslegung verbreitete am einflussreichsten Bruno Bauer mit seiner 1843 erschienenen religionsphilosophischen Schrift *Die Judenfrage*. Während der Begriff weiterhin auch positiv eingesetzt wurde, um für die sozialen und gesetzlichen Nachteile der jüdischen Bevölkerung eine Lösung zu finden und ihre Rechts- und Religionsfreiheit zu gewährleisten – evtl. eben auch durch die Erschaffung eines unabhängigen jüdischen Staates – entwickelte sich die Judenfrage innerhalb der antisemitischen Propaganda schließlich zum Synonym für ein eliminatorisches Konzept, wie es der Nationalsozialismus mit seiner „Endlösung“ auf die Spitze trieb. Vgl. Bergmann, Werner: „Judenfrage.“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Bd. 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000, S. 147–150.

⁸⁷ Allerdings widersprach die selbstständige Herbeiführung einer nationalen Wiedervereinigung und einer Beendigung der Diaspora durch politisches Vorgehen der jüdischen Religion, da nach orthodoxer Vorstellung „der Mensch nicht Gottes Wille vorgreifen dürfe.“ Deshalb waren auch viele Zionisten gegen die territorialen Bestrebungen ihrer Kollegen. Während erst im 19. Jahrhundert eine wachsende Anzahl an zionistischen Juden die Realisierung einer eigenen Nation in Angriff nahm, hatten christliche Antisemiten hingegen schon viel früher Pläne für einen Judenstaat geschmiedet, um „sozusagen ein Gross-Ghetto“ zu erschaffen und um sich der Juden ganzheitlich zu entledigen. Vgl. Haumann: „Judentum und Zionismus“, S. 3.

⁸⁸ Meyer, Hajo G.: *Judentum, Zionismus, Antizionismus und Antisemitismus. Versuch einer Begriffsbestimmung*. Berlin: Frank & Timme 2009, S. 44.

2.5.4 Heterogenität der zionistischen Bewegung

2.5.4.1 Drei Gruppierungen nach Berthold Feiwel

Während die meisten Zionisten das politische Engagement mit dem Ziel einer schnellstmöglichen Realisierung territorialer Unabhängigkeit in den Vordergrund ihres Handelns stellten, konzentrierten sich die als Kulturzionisten bekannten Vertreter zuvorderst auf eine Förderung und Verbreitung der jüdischen Kunst und Kultur. Daneben gab es Zionisten, die ihre nationaljüdischen Vorstellungen an sozialpolitische Bestrebungen anknüpften und denen es vorrangig um eine gegenwartsbezogene, gesamtheitliche Verbesserung von Sozialleistungen ging: „Es stehen sich also“, wie Berthold Feiwel seinerzeit über die vielzähligen Gestalten des Zionismus der Jahrhundertwende resümierte,

drei Gruppierungen gegenüber, von denen die eine das national-politische, die zweite das national-kulturelle, die dritte etwas wie ein jüdisch-sozialpolitisches Gegenwarts- oder Nützlichkeits-Moment in den Vordergrund rückt. Kaum aber haben wir diese Unterscheidung zu fixieren versucht, sind wir schon gezwungen, zu erklären, dass wir durchaus keine hinreichende Grenzbestimmung gegeben haben. Denn es gibt viele politische Zionisten, die es vor allem um der Erhaltung und Entwicklung der Nationalkultur willen sind, und es giebt [sic] viele Kultur-Zionisten, die durchaus nicht nur gedanklich mit dem politisch-palästinensischen Zionismus sympathisieren.⁸⁹

Ogleich der moderne Zionismus unterschiedliche Ausrichtungen kannte, lassen sich entsprechend der Zeitzeugenaussage von Feiwel keine definitiven Grenzen zwischen den einzelnen Gruppierungen ziehen, zumal deren Vertreter häufig wechselnde oder kombinierte Ansichten vertraten. Der Londoner Israel Zangwill etwa, der seine Auseinandersetzung mit der jüdischen Gesellschaftssituation zunächst auf seine schriftstellerische Tätigkeit beschränkte, gelangte durch seine Begegnung mit Theodor Herzl zu staatspolitischen Ambitionen, die er dann zu einem eigenständigen Projekt eines sogenannten „territorialen Zionismus“ weiterentwickelte.⁹⁰ Gerade im Hinblick auf die staatlichen Bestrebungen gab es zahlreiche Meinungsverschiedenheiten unter den Zionisten, die entweder, wie im Falle Herzls, auf eine palästinensische Landgewinnung drängten oder sich um Gebiete auf anderen Kontinenten bemühten und eine Besiedlung des jüdischen Heimatlandes teils sogar ablehnten. Auch darüber, ob und wie eine eigene jüdische Nation zu begründen sei, herrschte größte Uneinig-

⁸⁹ Feiwel, Berthold: „Strömungen im Zionismus.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 10 (Oktober 1902), S. 688–694; hier S. 689.

⁹⁰ Vgl. Glover, David: „Imperial Zion: Israel Zangwill and the English Origins of Territorialism.“ In: Bar-Yosef, Eitan/Valman, Nadia (Hrsg.): *‘The Jew’ in Late-Victorian and Edwardian Culture. Between the East End and East Africa*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2009, S. 131.

keit. In seinen Tagebüchern klagte Herzl immer wieder über Streitigkeiten innerhalb der zionistischen Bewegung und berichtet an einer Stelle von einem Witz, der seinerzeit über die Uneinigkeit der Zionisten in Wien kursierte: „Der Zionismus ist eine prachtvolle Idee – nur mit Juden ist sie nicht auszuführen.“⁹¹

Wurden sich die Zionisten in politischer Hinsicht nicht einig, so schuf das gemeinsame Anliegen, die Juden zu ihrer jüdischen Identität zurückzuführen, dennoch ein verbindendes Moment zwischen ihnen. Jeder orientierte sich, trotz gegensätzlicher Vorstellungen über die Umsetzung einer jüdischen Nation, am Idealzustand der jüdischen Einheit, die nicht nur durch politische, sondern auch durch poetische Leistungen hervorgebracht werden konnte. Die Literatur stellte den medialen Knotenpunkt zwischen den unterschiedlichen zionistischen Bewegungen dar. Sowohl journalistisch, durch die Gründung von und Mitarbeit an zionistischen Zeitschriften, durch Vereinsblätter und Pamphlete als auch schriftstellerisch, durch die Veröffentlichung von nationaljüdischen Gedichten bis hin zu entsprechenden Prosatexten und Theaterstücken, wurde dem Bestreben einer Stärkung des Judentums und einer jüdischen Emanzipation auf literarische Weise nachgegangen. Ob nun mithilfe von sachtextlichen und feuilletonistischen Beiträgen oder mithilfe von fiktionalen Werken, so unterstand die gesamte zionistische Literatur dem gemeinsamen Kampf gegen den Antisemitismus und einer „fictio“ im Sinne einer „Erdichtung“ der gewünschten Wirklichkeit von einer starken jüdischen Einheit. Zionistische Ziele konnten und wurden auch deshalb über fiktive Texte verfolgt, weil die identitätsstiftende Funktion von Literatur im 19. Jahrhundert zunahm. Innerhalb des sich neu bildenden, modernen Bürgertums dienten Kunstwerke und das mit ihnen verbundene Bekenntnis zu einem bestimmten Weltbild oder zu einer bestimmten Gesellschaftsgruppe als Ausgang der persönlichen Lebenseinstellung und ideologischen Positionierung. Indem Literatur, wie Wolfgang Braungart vermerkt hat, „im Rahmen eines ausdifferenzierten Sozialsystems als herausragende kulturelle Leistung zu zählen beginnt“ und sich die „Auffassung vom Kunstwerk als Erscheinungsform der Idee bzw. des Absoluten“ durchsetzt,⁹² kann auch der Zionis-

⁹¹ Tagebucheintrag vom 17. April 1899. Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 751. Herzl berichtet, dass man diesen Witz in Folge seines Treffens mit dem Deutschen Kaiser erfand, dem man die entsprechende Aussage zuschrieb. Herzl erhoffte sich für seine nationalstaatlichen Bestrebungen die Unterstützung von Kaiser Wilhelm II., von dem er das erste Mal am 18. Oktober 1898 in Konstantinopel zu einem persönlichen Gespräch empfangen worden war, was Herzls Gegnern Anlass für diverse Gerüchte gab.

⁹² Braungart, Wolfgang: *Ritual und Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 200. Braungart hat diese Auffassung, dass die symbolische Praxis von Literatur im 19. Jahrhundert die kulturelle Identitätsbildung der bürgerlichen Gesellschaft mitbestimmte, am Beispiel der zahlreichen Dichterverehrungen und -kulte jener Zeit veranschaulicht. Siehe hierzu auch: Braungart, Wolfgang: „Verehrung, Kult,

mus über literarische Konstruktionen Anspruch auf Wirklichkeit erheben. Das erklärt weiters, weshalb die Inangriffnahme einer tatsächlichen Realisierung eines jüdischen Staates gerade bei den Kulturzionisten eine untergeordnete Rolle spielte und stattdessen in eine Konzentration auf die künstlerische Produktion verlagert wurde. Ebenso standen die offiziell als politische Agitatoren bekannten Zionisten nicht jenseits literarischen Wirkens, was sich am eindringlichsten am Beispiel von Theodor Herzl offenbart. Er verarbeitete sein zionistisches Programm sowohl in einer pragmatischen Schrift, im *Judenstaat*, als auch in einem Roman, in der Utopie *Altneuland*.⁹³ Allerdings variierte unter den Zionisten die Intentionalität im Gebrauch des Mediums Literatur. Vertraten Herzl und seine Anhänger primär die Meinung, Literatur könne zum Zionismus bekehren, verstanden ihn die Kulturzionisten, nach Auffassung von Mark Gelber, vor allem als künstlerische Inspirationsquelle.⁹⁴ Sollte die Literatur demnach einerseits zionistische Interessen generieren, ließ der Zionismus andererseits literarische Werke entstehen. Politischer Zionismus und Kulturzionismus gehen dabei nahtlos ineinander über.

2.5.4.2 Ost versus West: Theodor Herzl und Achad Ha'am

Eine Spaltung zwischen politischen Zionisten und Kulturzionisten kam weniger über literarische Interessenskonflikte als über eine Parteienbildung aufgrund zweier sich im Zwist befindender Leitfiguren des Zionismus, zwischen Theodor Herzl und Achad Ha'am, zustande. Sie machten aus ihrer gegenseitigen Befeindung keinen Hehl und kritisierten sich auch öffentlich. Entsprechend übertrug sich ihre Gegnerschaft auf ihre Anhänger. Der aus Russland stammende und zur Jahrhundertwende in Odessa lebende Ascher Ginsberg, der sich unter seinem Pseudonym Achad Ha'am, was im Hebräischen „Einer aus dem Volk“ bedeutet, für eine geistige, statt für eine territoriale Stärkung des Judentums einsetzte,⁹⁵ diente vielen westlichen Kulturzionisten als Vor-

Distanz. Notizen zur Einführung.“ In: ders. (Hrsg.): *Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004, S. 1–9; hier S. 3.

⁹³ Laut Na'ama Rokem geht die realitätsstiftende Funktion von Literatur, die sie bei Herzl, wie auch bei Heinrich Heine und dem israelischen Nationaldichter Chaim Nachman Bialik untersucht hat, auf die im Mittelalter entstandene literarische Gattung der Prosa zurück, die auf innovativen Abstraktionsmechanismen beruht und als eine Alternative zur Wirklichkeit gedacht war: „When prose emerged as a signifying practice in Europe during the Middle Ages it was characterized most prominently by its ability to abstract from the particular time and place of performance, producing a discourse that replaces the individual.“ Vgl. Rokem, Na'ama: *Prosaic Conditions. Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*. Illinois: Northwestern University Press 2013, S. 153.

⁹⁴ Gelber: *Melancholy Pride*, S. 30.

⁹⁵ Vgl. Krupp, Michael: *Die Geschichte des Zionismus*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2001, S. 35.

bild. Unter seiner Schirmherrschaft standen einflussreiche Schriftsteller wie Nathan Birnbaum, Berthold Feiwel oder Martin Buber, die Achad Ha'ams Lehre von einer sogenannten „geistigen Mitte“ Folge leisteten. Sie basierte auf dem Vorhaben, in Palästina ein religiöses Zentrum zu errichten, das zunächst ohne Siedlungspolitik und durch eine geistige Wiederbelebung des Judentums in Angriff genommen werden sollte. Achad Ha'ams chassidische Erziehung trug dazu bei, dass er als talmudkundiger Jude einen philosophischen Zugang zum Zionismus suchte. Er stellte seine nationaljüdischen Bestrebungen auf die Grundlage einer inneren Wertveränderung, wofür er die Literatur als maßgebliches Mittel erachtete. Anstatt über politische und äußere Handlungen,

müssen die Schriftsteller von innen anfangen und zuerst darauf ausgehen, den Zustand der menschlichen Empfindungen, sowohl in moralischer als auch in sozialer Beziehung, im Herzen des Volkes zu verbessern und dessen intellektuelle Tätigkeit in die Bahnen der menschlichen Logik zu lenken.⁹⁶

Erst wenn die geistigen Voraussetzungen für einen jüdischen Zusammenhalt erfüllt seien, könnten die Juden auch an eine staatliche Wiedervereinigung denken. Für die Kulturzionisten lieferte Achad Ha'ams Sichtweise einen geeigneten Anhalt, um ihr literarisches Schaffen mit zionistischen Vorstellungen zu vereinen und dabei die Literatur als Kern der „jüdischen Renaissance“ zu begreifen. Martin Buber, der diesen Ausdruck in ein Schlagwort für das Erwachen des jüdischen Bewusstseins im Zeitalter der Moderne verwandelte und darunter eine „Auferstehung von halbem Leben zu ganzem“ verstand, verortete die zionistische Bewegung im Kontext der allgemeinen kulturellen Entwicklungen des Fin de Siècle und als eine „Teilnahme an der modernen national-internationalen Kulturbewegung“.⁹⁷ Die Kulturzionisten waren somit darauf bedacht, den Zionismus als Bestandteil eines kulturgeschichtlichen Prozesses zu begreifen, der weniger explizit jüdisch als implizit europäisch war und sich in die Entwicklungen der europäischen Kunst- und Kulturlandschaft einreichte. Daher stand bei ihnen anstelle einer staatlichen Selbstständigkeit der Juden, die jüdische Kunstproduktion im Vordergrund. Sie sollte das Nationaljudentum stärken, aber auch die ästhetischen Entwicklungen der Moderne mittragen. Die Zionssehnsucht bildete dabei einen geeigneten Ausgangspunkt, um die ästhetischen Reformbestrebungen an einer bestimmten

⁹⁶ Achad Ha'am [Ginsberg, Ascher]: „Der Mensch drinnen. Ein Brief an den Redakteur des *Pardes*“ [1891]. In: ders.: *Am Scheideweg*. 1. Bd. Aus dem Hebr. übers. v. Friedlaender, Israel. 2. erw. Aufl. Berlin: Jüdischer Verlag 1913, S. 83–95; hier S. 88. Diese zionistische Abhandlung Achad Ha'ams, in der er die Frage „was für eine Aufgabe kann jetzt für uns die Literatur haben?“ (ebd., S. 83) thematisiert, erschien erstmals 1892 im Jahrbuch der in Odessa von Joshua Rawnitzki herausgegebenen Zeitschrift *Pardes*, für die Achad Ha'am zwischen 1891 und 1894 regelmäßig Beiträge verfasste.

⁹⁷ Buber: „Jüdische Renaissance“, S. 7.

Leitsymbolik auszurichten. Zudem ermöglichte der Zionismus die in der Kunst und Gesellschaft des Fin de Siècle dauerpräsenten Identitätsfragen am Beispiel des Judentums auszuloten. Denn „der Zionismus“, der laut des damaligen jüdischen Kulturkritikers Abraham Coralnik, „nicht nur eine politische, eine soziale, sondern auch eine individuelle Frage ist, d.h. eine solche, die das jüdische Individuum, das zerrissene, innerlich entzweite angeht“,⁹⁸ bot den jüdischen Autoren einen geeigneten Stoff für psychologische und ästhetische Vertiefungen, wie sie im Interesse der modernen Dichtung standen.

Obwohl es im Zionismus um das Kollektiv der Juden ging, stand bei den zionistischen wie bei den Dekadenzdichtern häufig das Schicksal des Einzelnen im Fokus der Aufmerksamkeit. Dass zahlreiche Zionisten, insbesondere und naturgemäß die Schriftsteller unter ihnen, in der Politik wie in der Literatur als Individualisten agierten, zeigt sich daran, dass selbst Parteigenossen wie Herzl und Nordau durch ihre Künstlerhybris miteinander in Zwist gerieten. Am Beispiel dieser beiden bekanntesten Vertreter des politischen Zionismus hat Petra Zudrell nachgewiesen, wie sich häufig literarisches Konkurrenzempfinden in die Zusammenarbeit der Zionisten mischte.⁹⁹ Ihr Selbstverständnis als Schriftsteller und der damit verbundene Anspruch auf Originalität und Individualität stand im Widerspruch zu einer Bewegung, die das Wohl einer Gemeinschaft in den Vordergrund rückte und alle darauf verwandten Handlungen als kollektive Errungenschaften interpretierte.

⁹⁸ Coralnik, Abraham: „Der ‚wissenschaftliche‘ Zionismus.“ In: *Die Welt*. Heft 23 (5. Juni 1903), S. 5–6; hier S. 5. Coralnik, der in diesem Aufsatz die zionistische Bewegung ausgehend von ihrem kulturegeschichtlichen Stellenwert analysiert, beschreibt mit dem von ihm neugeschaffenen Begriff eines „wissenschaftlichen Zionismus“ nichts anderes als die kulturzionistische Philosophie. Er vertritt die Meinung, dass gesellschaftliche Krisen einen kulturellen Gewinn darstellen, da „die höchste Blüteperiode der Kultur, der Forschung, des Gedankenlebens eintritt, wenn es in materieller und staatlicher Beziehung im Verfallsstadium sich befindet“ (Das erinnert übrigens auch an die im obigen Kapitel 2.4.2 zitierte Verteidigung der Dekadenzdichtung durch Gautier). Und insofern, laut Coralnik, das jüdische wie kein anderes Volk, „sich so oft und so beharrlich die Frage gestellt [hat], nach dem Grunde und der Berechtigung seiner Existenz“, erhalte das Judentum im Fin de Siècle eine besondere Bedeutung, da es mit dem epochentypischen Thema der Selbstfindung historisch verbunden sei.

⁹⁹ Vgl. Zudrell, Petra: *Der Kulturkritiker und Schriftsteller Max Nordau. Zwischen Zionismus, Deutschtum und Judentum*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 162ff.

2.6 Verflechtungen ästhetizistischer und zionistischer Rebellion

2.6.1 „Radical Aestheticism“: Literatur als Ausgang von Wirklichkeit

Dekadenz und Zionismus verkörpern beide eine Rebellion, die im Anspruch auf eine alternative und autonome Lebenswirklichkeit wurzelt. Ihr beiderseitiges Anliegen ist die Verteidigung und gleicherhand die Neugestaltung eines unabhängigen, selbstdefinierten Handlungsraums. Die Literatur übernimmt dabei eine performative Funktion und ist nicht nur Trägerin der Botschaft der Rebellion, sondern zugleich deren Austragungsort.

Das im Fin de Siècle den Künsten entgegengebrachte Vertrauen als wirklichkeitsstiftende Instanz kann als ein Erbe der Philosophie des Idealismus verstanden werden, der auf der Annahme basiert, dass Ideen die Grundlage von Wirklichkeit bilden. Für die Analyse der ästhetischen Revolte der modernen Schriftsteller dienen daher häufig die Urteilkritik Immanuel Kants sowie die an sie anschließende Philosophie Georg Friedrich Wilhelm Hegels als Bezugssysteme. Denn der Idealismus, in dessen Lichte Kants und Hegels Weltanschauungen mit ihrem Zugeständnis an die Generierung von Sinnhaftigkeit durch Wahrnehmung und Empfindung stehen, räumt der Kunst, die ihren Ausgang in einer eben solchen Subjektivität nimmt, den Status von Wirklichkeit ein. Das bedeutet, dass Literatur Wirklichkeit sein bzw. neue Wirklichkeit schaffen und Geltung über die künstlerische Praxis hinaus beanspruchen kann. In der Literatur des 19. Jahrhunderts führte der Einfluss des Idealismus zu einem größeren Selbstverständnis der Schriftsteller, ihrer Austestung ästhetischer Grenzen und zu einer stilistischen Individualisierung. Forest Pyle hat das Phänomen der ästhetischen Emanzipation innerhalb der modernen Kunst und dem dahinter liegenden Bestreben, Realität zu kreieren oder zu verändern, in seiner 2014 erschienenen Monographie *Art's Undoing. In the Wake of a Radical Aestheticism* untersucht. Indem er bei ausgewählten Autoren der britischen Romantik bis hin zur frühen Dekadenzdichtung¹⁰⁰ den mit ihren Texten

¹⁰⁰ Zwar legt Pyle den Schwerpunkt seiner Untersuchung auf die Romantik und auf Autorinnen und Autoren wie Percy Bysshe Shelley, Emily Dickinson und John Keats, doch führt ihn seine Analyse (obgleich „radikale Ästhetik“ nach seiner Definition nicht automatisch mit dem „Ästhetizismus“ der Dekadenz gleichzusetzen, ja für diese seiner Meinung nach sogar untypisch ist) unweigerlich ins Fin de Siècle zu Dante Gabriel Rossetti oder Oscar Wilde. Als Voraussetzung für literarische Werke, die Pyle einem „radical aestheticism“ zuordnet, nennt er zuvorderst die mediale bzw. intermediale Selbstreflexion als Zeichen eines Bewusstseins für die mediale Wirkkraft von Kunst und Literatur. Die im 19. Jahrhundert zunehmenden Ekphrasen und intertextuellen Bezüge sieht er als einen Beleg für die Ausbildung und Ausübung dieser Funktion. Daneben setzen sich Werke eines „radical aestheticism“, laut Pyle, mit den Verstrickungen zwischen Text und Historie, Text und Verantwortung sowie Text und Wissen auseinander, indem sie literarischen Anteil am Normierungssystem der Wirklichkeit nehmen und An-

erhobenen Anspruch, Wirklichkeit zu gestalten, in Augenschein nimmt, beruft sich Pyle auf die kantianische Einsicht, dass eine wirkungskräftige Ästhetik „Ereignisse“ hervorruft – ein Ereignis ist in der Metaphysik unmittelbarer Ausdruck von Wirklichkeit – oder vielmehr dem Rezipienten Ereignisse auferlegt. Anhand verschiedener literarischer Beispiele schildert Pyle, wie durch ästhetische Radikalität Ideen generiert werden und wie fiktive Handlungen den Leser einnehmen können. Wesentliches Charakteristikum einer Literatur des „radical aestheticism“ sei ihr Hinweisen auf die Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion bzw. ihre Reflexion und Offenbarung eines Konflikts zwischen der real bestehenden Welt und jener Welt, wie sie vom Subjekt wahrgenommen wird:

these texts produce a radical engagement with the very processes by which we conceive of the aesthetic, those processes by which the world is not merely known, but felt – and felt as an effect of representation. A radical aestheticism returns us to the aporias between perception and sensation, on the one hand, and cognition and conceptualization, on the other; and it forces us to behold the unsuperable nature of these aporias, the aporias out of which the aesthetic as a ‘domain’ is constituted in the first place.¹⁰¹

Laut Pyle tritt im Zuge eines radikalen Ästhetizismus und dessen Wechselspiel zwischen empfundener und gegenständlicher Welt die Aporie, also die Unauflösbarkeit einer Diskrepanz zwischen literarischer und außerliterarischer Wirklichkeit zu Tage. In ihrer „Anberaumung“ einer unabhängigen Realität lassen sich die Texte eines „radical aestheticism“, in Pyles weiterer Erklärung, mit einem „schwarzen Loch“ vergleichen, das alles in sich aufnimmt, aber von außen unergründbar bleibt.¹⁰² Gerade innerhalb der Dekadenzdichtung, in der konsequent binäre Oppositionen – wie Liebe und Tod, Unschuld und Sünde, Traum und Realität und zahlreiche weitere Gegensätze – ineinander greifen und in der damit das gesamte Spektrum an möglichen Ereignissen enthalten ist, gleicht die Literatur einem schwarzen Loch, einem in sich geschlossenen Universum, in das die Materie der äußeren Welt hinein-, aber nicht hinausgelangt. Während Pyle dem Ästhetizismus mit kantianischen Argumenten also einerseits den Status von Ereignishaftigkeit und Wirklichkeit zuspricht, sieht er letztere durch ihre subjektive Verhaftung als nicht allgemeingültig. Es fehlt die „objektive Zweckmä-

spruch erheben, die entsprechenden Verhältnisse mit- bzw. umzugestalten. Vgl. Pyle, Forest: *Art's Undoing. In the Wake of a Radical Aestheticism*. New York: Fordham University Press 2014, S. 3f.

¹⁰¹ Ebd., S. 5.

¹⁰² Ebd., S. 4. Pyle nimmt eine rezeptionsästhetische Untersuchung vor und richtet sein Augenmerk auf die Effekte einer Literatur des „radical aestheticism“. Die Motivation der Autoren und die kulturegeschichtlichen Entstehungsbedingungen kommen bei ihm daher weniger zum Tragen.

ßigkeit“, die in Kants Terminologie weniger Nützlichkeit als Vollkommenheit bezeichnet,¹⁰³ und die Pyle im Dualismus eines „radical aestheticism“ nicht gegeben sieht.

Der Zionismus kann nun genau jenen „Zweck“, jene ordnungserzeugende Regel ergänzen, derer es nach Kant bedarf, um von der subjektiven Anschauung zu einer objektiven Erkenntnis und einer allgemeingültigen Wirklichkeit zu gelangen. Durch seine Zweckhaftigkeit vermag der Zionismus innerhalb einer ästhetizistischen Literatur somit eine Verbindung zwischen fiktiver und faktischer Welt herzustellen. Wie die zionistische Literatur der Moderne von einer ideellen auf die gegenständliche Welt übergreift, hat Na’ama Rokem, anstelle unter Berufung auf Kant, mithilfe von Hegels Dialektik erörtert. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* bilden den Ausgang ihres 2013 erschienenen Buches *Prosaic Conditions. Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*. Darin lotet Rokem am Beispiel jüdischer Nationalliteratur der frühen Moderne das prosaische Aufbegehren zionistischer Autoren und ihre ästhetischen Grenzgänge aus. Ebenso wie Pyle setzt Rokem ihre Analyse in der Romantik an, geht von Heinrich Heine dann weiter in die Zeit der Jahrhundertwende zu Theodor Herzl und gelangt schließlich ins frühe 20. Jahrhundert zum israelischen Nationaldichter Chaim Nachman Bialik, der aus der Ukraine stammte und ab 1900 in Odessa unter dem Einfluss von Achad Ha’ams Kulturzionismus stand. In Rokems Untersuchung wird deutlich, wie innerhalb der zionistischen Literatur des Fin de Siècle die in Hegels *Vorlesungen* abgebildete Reform einer literarisch formulierbaren Wirklichkeit zum Tragen kam:

The basic Hegelian insight that continues to animate Jewish authors such as Heine, Herzl, and Bialik is that the transformation of possibilities for human action has altered the possibilities open to literature. For Hegel, prose provides both a figure for the historical narrative he constructs in the lectures as well as the rhetorical mold within which this narrative is cast. The emergence of prose can be seen as the core of the movement forward of art chartered in the lectures: what emerges with prose is abstraction, or the need to create space in language [...].¹⁰⁴

Die zionistische Literatur leistet, laut Rokem, der Hegelianischen Einsicht Folge, dass Sprache einen eigenen Raum kreiert und eine eigene Geschichte bzw. Geschichtlichkeit entwickeln kann. Auch Philipp Theisohn legt diesen Gedanken seiner Analyse zionistischer Literatur in *Die Urbarkeit der Zeichen* von 2005 zugrunde. Allerdings geht er

¹⁰³ Bei Kant führt „Zweckmäßigkeit“ zur Sortierung einer Sache, zur „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen“, wodurch sich nicht notgedrungen eine Einheit, aber eine Ordnung ergibt. Siehe hierzu § 15 in: Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Werkausgabe Bd. X. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. 1. Aufl. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974, S. 143.

¹⁰⁴ Rokem: *Prosaic Conditions*, S. 154.

ein Stück weiter und sagt, dass Wirklichkeit überhaupt nur in Zeichen, aus denen auch Literatur besteht, existiert: „Wirklichkeit tradiert sich nur in Zeichen, die ihre Einlösung, ihr Raum-Werden bereits in sich tragen, in ‚urbaren Zeichen‘.“¹⁰⁵ Demnach ist die Überführung von Literatur in ein reales Ereignis eine konsequente Folge der Veranlagung literarischen Materials. Den zionistischen Schriftstellern verleiht diese Kapazität von Literatur, Theisohn zufolge, eine politische Handlungsfähigkeit und ermöglicht ihnen die Mitwirkung an bzw. das Herbeischreiben einer nationalen Souveränität. Die Inanspruchnahme von Literatur als politisches Instrument ziehe jedoch zugleich Verantwortung nach sich und die ästhetische Unabhängigkeit verwandle sich dadurch in eine ästhetische Verpflichtung.¹⁰⁶

In der Dekadenzdichtung hingegen wird zunächst keine solche Verpflichtung eingegangen, da sich der Gebrauch der Zeichen vorderhand auf die Literatur selbst bezieht. Dass jedoch auch die Dekadenz eine politische Handlung darstellt, wurde schon seit dem *Fin de Siècle* immer wieder thematisiert. Wie oben erwähnt, steckte hinter der ästhetischen Emanzipation der Dekadenzdichter eine Auflehnung gegen die Kulturpolitik ihrer Gegenwart und damit eine Widerstandshandlung, die allerdings in der Dekadenzdichtung selbst nicht inhaltlich verhandelt wurde. Die Rebellion ist in den Texten nur indirekt, beispielsweise durch die Wahl gesellschaftlich tabuisierter Themen, präsent. Dieter Kafitz versteht die Dekadenz daher als politische Handlung durch Ästhetik und spricht von einem „ästhetischen Fundamentalismus“¹⁰⁷, womit er eine deutschsprachige Alternative zu Pyles „radical aestheticism“ liefert. Auf die fundamentalistische Haltung der Dekadenzdichter, die Kafitz aus der Kompromisslosigkeit ihrer ästhetischen Entscheidungen herausliest und die einer politischen Programmatik gleichkomme, hatte im *Fin de Siècle* bereits Friedrich Nietzsche hingewiesen. Nach Nietzsches Auffassung offenbart die Dekadenzdichtung eine soziopolitische Rebellion gegen die Freiheitsberaubung des Individuums. Die Forderung nach Unabhängigkeit, die allerdings individualistisch erfolge und ohne kollektiven Zusammenhalt, mache sie zu einer anarchischen Bewegung, die zum Verlust von Ganzheit führe und von einer nach Nietzsches Meinung für das Leben so notwendigen Ordnung:

Womit kennzeichnet sich jede ‚litterarische‘ *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus,

¹⁰⁵ Theisohn: *Die Urbarkeit der Zeichen*, S. 23.

¹⁰⁶ Indem sich „Fragen der Staatstheorie [...] zu Fragen der Poiesis und der Kommunikationsstrategie [wandeln], sieht sich der Zionismus“, laut Theisohn, „vor die Aufgabe gestellt, für die Vorgängigkeit seiner Schrift bürgen zu müssen.“ Ebd., S. 23.

¹⁰⁷ Kafitz: *Décadence in Deutschland*, S. 141.

der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, „Freiheit des Individuums“ [...], moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert „gleiche Rechte für Alle“.¹⁰⁸

Bei Nietzsche fällt das Schlagwort der „politischen Theorie“ nicht zufällig. Von ihren deutschsprachigen Zeitgenossen wurde der Dekadenz durchaus politische und eben nicht nur ästhetische Bedeutung zugestanden. Auch Thomas Mann sprach rückblickend von der Dekadenz als eine „Erscheinungsform des politischen Ästhetentums“¹⁰⁹. In seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* beschreibt er die Literatur der Jahrhundertwende nicht als Ausblendung der Realität, sondern als Bestreben, diese zu verändern. Er widerlegt die Behauptung „daß politisierte Kunst [...] das Gegenteil von ästhetizistischer Kunst sei“.¹¹⁰ Wäre der Ästhetizismus in seiner „gestenreich-hochbegabte[n] Ohnmacht zum Leben und zur Liebe“¹¹¹ nicht einem Bereich des Unbewussten anheim gegeben, träten seine politischen Forderungen, so stellt Mann fest, allerdings deutlicher hervor.

2.6.2 Künstliche Welten

In der Tat wird das kulturpolitische Anliegen der Dekadenzdichter durch deren „ästhetischen Fundamentalismus“ häufig verschleiert. Die exotischen, utopischen und mythologischen Schauplätze der Dekadenzliteratur, eingedenk ihrer exzentrischen Figuren und ihrer nicht selten ebenso exzentrischen Schöpfer, überblenden teilweise die dahinterstehende Auseinandersetzung mit der Gesellschaftskultur des *Fin de Siècle* und den Protest gegen ein normiertes Wertesystem. Anstelle der Auslöser der Dekadenz, steht meist ihre Wirkung im Blickfeld, die unausweichlich eine provokative ist. Sie ergibt sich aus dem Bestreben der Dekadenzdichter, ungewohnte Reize zu kreieren, um dadurch die sinnliche Wahrnehmung und Aufmerksamkeit zu erhöhen. Alles

¹⁰⁸ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 196.

¹⁰⁹ Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. (Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1). Hrsg. v. Hermann Kurzke. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag 2009, S. 602.

¹¹⁰ Ebd., S. 612. Bereits in seinen frühen Erzählungen hielt Thomas Mann auf literarische Weise der Auffassung einer unpolitischen Dekadenz entgegen, indem er in seiner Prosa, laut Helmut Koopmann, den Konflikt des Einzelnen als einen Versuch markierte, sich aus der soziopolitischen Einengung des Lebens zu befreien und zur gewünschten Freiheit und Unabhängigkeit zu gelangen. Vgl. Koopmann, Helmut: „Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900.“ In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Jahrhundertende – Jahrhundertwende (I. Teil)*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft 1976, S. 189–224; hier S. 204f.

¹¹¹ Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 592.

Vertraute wurde ausgetauscht zugunsten fremdartiger und ausgefallener Bilder. Literatur sollte erregen, Lust machen und vereinnahmen.

Die Vorstellung von Literatur als eine solche alternative und aufreizende Erfahrungswelt, die ihren eigenen Regeln Folge leistet und ihr eigenes Wertesystem besitzt, hat Roland Barthes mit der Beschreibung vom Text als Fetisch erklärt.¹¹² Barthes' Fetisch-Vergleich – wobei der Begriff „Fetisch“ hier gemäß seiner archaischen Bedeutung als metaphysische Schaffenskraft zu verstehen ist – trifft insofern auf die Dekadenzdichtung zu, als die Dekadenzdichter ihren Texten ein ebensolches schöpferisches Vermögen zusprachen und von der Literatur, wie bei einem Fetisch, als geheimnisvoll, bedingungslos und unantastbar ausgingen.¹¹³ Darüber hinaus deutet der Fetisch-Begriff durch seine Etymologie noch auf ein weiteres Charakteristikum der Dekadenz hin. In seiner lateinischen Ableitung von „facticus“, was „künstlich“ oder „nachgemacht“ bedeutet, verweist er auf die Vorliebe der Dekadenzdichter für artifiziell erzeugte Reize und Wirklichkeiten. Die Aufmerksamkeit der ästhetizistischen Autoren gehörte den erfundenen Welten, namentlich den *Paradis artificiels*¹¹⁴, wie bei Baudelaire.

Auch den zionistischen Schriftstellern war die Entwicklung künstlicher bzw. alternativer Lebenswelten ein Grundanliegen. Der Literatur kam die Aufgabe zu, für einen souveränen Handlungs- und Erlebnisraum zu sorgen, wie er im Alltag nicht oder noch nicht erlebbar war. Im Bereich von Kunst und Literatur konnte eine jüdische Identität geschaffen werden, die ohne externe Identitätszuweisungen auskam und „mit antagonistischem und oppositionellem Impetus“ eine „Gegen-Identität“ zu den Stigmata der

¹¹² In Barthes' *Le plaisir du texte* heißt es: „Le texte est un objet fétiche et ce fétiche me désire.“ Vgl. Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil 1973, S. 45. (Übers.: „Der Text ist ein Fetischobjekt und dieser Fetisch begehrt mich.“) Eine Gegenüberstellung von Dekadenz und Dekonstruktion drängt sich im Zuge ihrer beiderseitigen Dialektik förmlich auf. Ebenso wie die Dichter der Dekadenz machten die Philosophen der Dekonstruktion die Emanzipation und Souveränität der Sprache zu ihrem Anliegen. Was die Dekadenz ein Jahrhundert zuvor mit der Demontage ästhetischer Lehrsätze unternommen hatte, setzte die Dekonstruktion auf grammatikalischer Ebene fort.

¹¹³ Eben diese Magie forderte auch Baudelaire für die Literatur, die er durch die Regeln der traditionellen Ästhetik und den Realismus verhindert sah. Vgl. Baudelaire: *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, S. 25.

¹¹⁴ In seinem 1860 publizierten Essay *Les Paradis artificiels* prüfte Baudelaire die stimulierende Wirkung von Haschisch und Opium auf ihre Steigerungsfähigkeit der dichterischen Schöpferkraft. Sowohl aus der Erfahrung seiner Kollegen als aus seiner eigenen – Baudelaire litt bekanntlich in wechselnder Intensität unter Drogensucht – beschreibt er diese künstlichen Rauschzustände, die er in seinem Buch durchaus kritisch im Hinblick auf ihre physischen Nebenwirkungen beleuchtet, doch vor allem im Angesicht der durch sie ermöglichten erhöhten Sensibilität betrachtet, wodurch eine neue Weltwahrnehmung und -gestaltung möglich werde: „Le haschisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur. [...] tout enfin, l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors.“ (Baudelaire, Charles: *Les paradis artificiels*. Hrsg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard 2007, S. 147f.) Übers.: „Das Haschisch breitet sich schließlich über das ganze Leben, wie ein magischer Firnis aus; es verleiht ihm Feierlichkeit und bringt dadurch seine ganze Tiefgründigkeit zum Leuchten. [...] ganz zum Schluss erhebt sich vor einem die Gesamtheit allen Seins mit neuem Ruhm, den man bis dahin niemals vermutete.“

herrschenden Gesellschaftskultur ermöglichte.¹¹⁵ Für die Zionisten ließ sich die Literatur darüber hinaus, neben ihrer Nutzbarmachung für einen soziopolitischen Protest, auch als Ersatz für die zeremonielle und sakrale Dimension des Judentums verwenden. Denn abseits ihrem Beitrag zur Befreiung aus diskriminierenden Gesellschaftsverhältnissen, substituierte die Literatur für die Zionisten religiöse Zwecke. Insbesondere für die westlichen Zionisten, die größtenteils in einer christlich geprägten Gesellschaftskultur sozialisiert worden waren und meist keiner orthodoxen Lebensweise folgten, bot die Literatur einen säkularen Anbetungsraum, der sich als kompatibel mit den innovativen und fiktiven Wunschwelten einer modernen nationalstaatlichen Gemeinschaft erwies. Indem die zionistische Literatur eine „Stätte bezeichnet, auf der das Zeichen wirklich und der Text zum Tempel wird“,¹¹⁶ konnte durch sie eine neue Realität entstehen, die zusätzlich das Moment des Sakralen mittransportierte. Die modernen Zionisten stellten sich damit nicht nur in Opposition zur antisemitischen Leitkultur, sondern auch zur eigenen Religion: „Nicht in der Synagoge ruht die Zukunft des Judentums“, schrieb 1906 bezeichnenderweise der Kulturzionist Fabius Schach, „sondern im Tempel der jüdischen Kultur, wo die jüdische Eigenart thront und neue Kräfte schafft und neue Schönheiten zeugt.“¹¹⁷ Der Zionismus dezentralisierte somit den Ort der Anbetung und streckte ihn auf alle kulturellen Vorgänge, maßgeblich auf die Kunst aus. Die Literatur vermochte dadurch zur Quelle und zum Bestimmungsfaktor der gesamten, idealen Wirklichkeit zu werden. Ebenso wie die Dekadenzdichtung konnte auch der Zionismus zu einem eigenständigen Kult heranreifen, der zunächst aus einer Verteidigung heraus entstand und schließlich zum Selbstzweck mutierte. Der Tempel der Kunst ersetzte in diesem Fall den Tempel der Religion und wurde zum privaten Andachtsort der zionistischen Schriftsteller.

¹¹⁵ Vgl. Henneke-Weischer, Andrea: *Poetisches Judentum. Die Bibel im Werk Else Lasker-Schülers*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 2003, S. 52.

¹¹⁶ Theisohn: *Die Urbarkeit der Zeichen*, S. 82. Theisohn argumentiert, dass die zionistische Literatur wesentlich dadurch bestimmt sei, dass sie diese Eroberung des literarischen Raumes versuche und folglich einen staatlichen Eroberungsakt abbilde.

¹¹⁷ Schach, Fabius: „Der jüdische Essay.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 4 (April 1906), S. 255–262; hier S. 262. Schach beschließt seinen Artikel mit den Worten: „Unser Ziel ist: eine sichere Heimstätte für die jüdische Volksseele.“ Dieser Satz war offenkundig eine absichtliche Änderung des bekannten, auf dem Ersten Zionistenkongress formulierten Ziels der politischen Zionisten, eine „öffentlich-rechtlich gesicherte Heimstätte in Palästina“ zu schaffen. Schach war 1896 an der Gründung der National-jüdischen Vereinigung in Köln beteiligt gewesen und außerdem Sekretär des ebenfalls in Köln ansässigen Vereins zur Abwehr des Antisemitismus. Er nahm auch am Ersten Zionistenkongress teil, überwarf sich später allerdings mit Herzl. Vgl. Reinharz, Jehuda: *Dokumente zur Geschichte des Deutschen Zionismus. 1882–1933*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 1981, S. 36 und S. 42.

Da dieser Ort exklusiv und unabhängig bleiben sollte, wurde auch kein Austausch mit einem externen Bezugssystem oder eine Anpassung an eine fremde Gruppe zugelassen. Sowohl Dekadenzdichter als auch Zionisten stellten sich gegen den Gedanken der Assimilation. Besinnt man sich der bereits in Kapitel 2.4.2 zitierten Aussage Baudelaires – „La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s’assimiler à la science ou à la morale ; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même“¹¹⁸ – dann zeigt sich darin die Überzeugung der Dekadenzvertreter, dass der literarische Raum nicht mit den Wertkategorien der Wirklichkeit assimiliert werden dürfe. Denn natürliche Entfaltung und Schönheit vermochte die Literatur, nach Ansicht der Dekadenzdichter, nur durch eine vollkommene Loslösung von allen zivilisatorischen Beurteilungen zu erlangen. Ebenso lehnten die Zionisten eine Assimilation der Juden in die dominierende, christlich geprägte Gesellschaft ab und forderten ein deutliches und kompromissloses Bekenntnis zur jüdischen Identität.

2.6.3 Individualismus kollektiv gedacht

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Dekadenzdichtern und Zionisten besteht somit in ihrer beiderseitigen Ablehnung von Assimilation und ihrer Forderung nach uneingeschränkter Souveränität. Denn sie beide befürchteten die Einbuße ihrer ästhetischen bzw. kulturellen Werte. Im Falle der Dekadenzdichter wird diese Haltung häufig als „Abneigung und Unfähigkeit, sich der Lebenswirklichkeit einzufügen“¹¹⁹ und als Lebensferne verstanden. Das gleiche Urteil traf im Fin de Siècle die Juden,¹²⁰ die aus antisemitischer Perspektive als nicht integrierbar galten, insofern ihnen einerseits eine mangelnde Bereitschaft zur Assimilation vorgeworfen wurde und sie andererseits aufgrund der Vorstellung, sie gehörten einer schwächeren Rasse an, gar nicht assimiliert werden sollten. Die Zionisten teilten die Auffassung von einer Rassendifferenz, wobei sie die antisemitische Argumentation ins Gegenteil verkehrten. Sie vertraten die Meinung, dass die Juden kein minderere, sondern ein durchsetzungsfähiger, überlegener Volksstamm seien. Dabei beriefen sie sich, ebenso wie die Antisemiten, auf die

¹¹⁸ Baudelaire: *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, S. 42.

¹¹⁹ Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, S. 98.

¹²⁰ Die Vorhaltung lebensfern gewesen zu sein und sich im Ästhetizismus und utopischen Fiktionen verloren zu haben, ist eine immer noch verbreitete Auffassung von den Dekadenzdichtern. Die zionistischen Schriftsteller trifft dieses Urteil weniger oder in abgemilderter Form. Und zwar schlichtweg aufgrund der Tatsache, dass die zionistische Utopie im Gegensatz zu den dekadenten Kunstwelten im Staate Israel eine realgeschichtliche Umsetzung erfahren hat. Im Fin de Siècle waren beide Bewegungen in ihrer fiktionalen Positionierung allerdings gleichgestellt und sollten daher in diesem Zeitfenster auf literarischer Ebene auch gleichrangig bewertet werden.

Lehre Darwins und stützten ihre Argumente auf die neuesten naturwissenschaftlichen Erkenntnisse ihrer Zeit. So sah beispielsweise der nationaljüdische Medizinprofessor Maximilian Schächter „eine Bestätigung der modernsten Theorie des ‚survival of the fittest‘, des Überlebens der Tüchtigsten darin, daß die Judenheit nicht bloß [sic] lebte und war, sondern noch lebt und ist.“¹²¹ Die Folgerung aus dieser selbstbewussten Sichtweise war, sich weiterhin gegenüber Nicht-Juden zu behaupten, auf die Überlegenheit des Judentums zu vertrauen und die jüdische Identität nicht durch Assimilation zu gefährden:

Ist die Assimilation eine Weiterentwicklung? Ganz bestimmt ist sie das nicht immer; wir können sogar behaupten, dass sie das sehr oft nicht ist. Zahlreiche Pflanzen verlieren in der Assimilation Farbe oder Duft; die infolge der Assimilation degenerierten Organismen bleiben in der Regel unfruchtbar und sterben aus und die sogenannten Übergangsformen gehen zu Grunde.¹²²

Die Furcht der Zionisten bestand folglich darin, dass die Juden durch eine zu starke Anpassung an die nicht-jüdische Gesellschaft ihre eigene Kultur in Gefahr brächten und das jüdische Volk letztendlich aussterben würde. Der von Schächter unter Berufung auf die Gesetze der Biologie getroffene Vergleich von assimilierten Juden mit assimilierten Pflanzen, die ihren Duft und ihre Farbe verlören, ist bezeichnend für die Rhetorik der Zionisten, die häufig auf inhaltsfremde Metaphern und auf Synästhesien zurückgriffen, wie sie auch innerhalb der Dekadenzdichtung verbreitet waren. Die Bezugnahme auf naturwissenschaftliche, gerade auf biologische oder botanische Sujets, war bei Dekadenzdichtern und Zionisten gleichermaßen beliebt, weil sie das rhetorische Repertoire erweiterten, neue Symbole lieferten sowie reizvolle Vergleiche ermöglichten. Für die Zionisten ergab sich daraus zum einen der Vorteil, ihre nationaljüdische Propaganda durch eindringliche Bilder bekräftigen zu können. Zum anderen verbesserten insbesondere evolutionswissenschaftliche Argumente die Glaubhaftigkeit des Zionismus, der dadurch recherchiert und logisch erschien – eine Methode, die auch die Antisemiten verwandten.

Mithilfe stilistischer Mittel und der ästhetischen Aufbereitung ihrer Programme ließen die Zionisten das jüdische Nationalgefühl anschaulich und nachvollziehbar werden und vermochten dadurch zusätzlich der Ausübung einer Kunst nachzukommen, die

¹²¹ Schächter, Maximilian: „Assimilation.“ In: Verbands der Vereine für jüdische Geschichte und Literatur in Deutschland (Hrsg.): *Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Literatur*. 9. Bd. Berlin: Verlag von M. Poppelauer 1906, S. 107–120; hier S. 109. Diese im neunten Band des *Jahrbuchs für Jüdische Geschichte und Literatur* abgedruckte Rede, verfasste Schächter für die Chanuka-Feier des „Vereins der ungarischen jüdischen Jünglinge“ am 8. Dezember 1905 in Budapest.

¹²² Ebd., S. 116.

den zahlreichen Schriftstellern unter ihnen ein berufsbedingtes Anliegen war. Indem sie ihre zionistischen Handlungen über die Literatur stattfinden ließen, konnten sie je nach Bedarf und jederzeit von der Politik wieder Abstand nehmen. Die literarische Abstraktion, die einerseits Bestandteil der nationaljüdischen Agenda war, funktionierte andererseits auch unabhängig vom politischen Programm.¹²³ Zudem ermöglichte das literarische Vorgehen ein individuelles Vorgehen und ließ abseits der Maßnahmen für ein Kollektiv genügend Raum für eine persönliche Entfaltung. Sorgte der Zionismus und das Bekenntnis zum Judentum für die notwendige Identität der jüdischen Schriftsteller, gewährleistete die literarische Schöpfung die im Fin de Siècle ebenso gefragte Erkundung und Auslebung der Individualität. Da die kollektive Identität mit der Individualität der Schriftsteller nicht immer konform ging, bzw. da die zionistische Politik nicht immer mit den literarischen Interessen konsistent war, ergab sich ein Konflikt, der sich in der Zersplitterung der zionistischen Bewegung äußerte. Prozesse der Zuordnung und Abgrenzung, des sich Bekenntens zu einer Gruppe und des gleichzeitigen sich Lösens von einer Allgemeinheit bestimmten die Identitätssuche sowohl der Zionisten als auch der Dekadenzdichter. Beiden galt zunächst das Verschlungenwerden durch die moderne Masse als Gefahr. Nahmen sie sich die Bewahrung der eigenen jüdischen und/oder künstlerischen Persönlichkeit zum Vorsatz, sollte letztere wiederum durch die Eingliederung in eine eintrachtige Gemeinschaft abgesichert werden.

Während das kollektive Moment im Zionismus den Individualismus seiner Vertreter gerne übersehen lässt, wird im Falle der Dekadenzdichter häufig nur die in ihren Texten abgebildete Distanzierung von gemeinschaftlichen und vereinheitlichenden Vorgängen oder, anders gesagt, ein ausschließlich solitäres Emanzipationsbestreben wahrgenommen. Doch verfolgten auch die Dekadenzdichter das Ziel, sich in ein größeres Ganzes einzugliedern. Wie Helmut Koopmann gezeigt hat, zeichnet sich im ästhetizistischen Rückzug und den Entgrenzungstendenzen der Dekadenzdichter „ein tiefes Unbehagen an der (traditionell spätestens seit der Klassik vorgezeichneten)

¹²³ Laut George Mosse ist Abstraktion eine Grundbedingung von Nationalismus, da dieser auf der willentlichen Abtrennung, also Abstraktion, von einer Realpolitik basiert. „Nationalismus ist“, so formuliert Mosse, „ein Ideal, ein Glaube, der mit Abstraktionen operiert“. Mosse verweist auf den Vorschlag Jean-Jacques Rousseaus, der seinerzeit als Berater der polnischen Regierung zur Stärkung des polnischen Nationalgefühls „anstelle städtischer Bürgerversammlungen große Volksfeste mit halbreligiösen Zeremonien vorgeschlagen [habe], um das amorphe Volk in eine nationale Gemeinschaft umzuschaffen.“ Vgl. Mosse, George L.: „Ist der Nationalismus noch zu retten? Über gerechtfertigten und ungerechtfertigten Nationalismus.“ In: Berghahn, Klaus L. et al (Hrsg.): *Responsibility and Commitment. Ethische Postulate der Kulturvermittlung. Festschrift für Jost Hermand*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 1996, S. 37–47; hier S. 38.

Rolle des poetischen Ausnahmemenschen ab, der aus einer Außenseitersituation heraus zu dichten hat“.¹²⁴ Das Außenseitertum, das in den Texten der Dekadenz ein zentrales Motiv darstellt, war nicht die Absicht, sondern nur der Gegenstand einer intensiven Auseinandersetzung mit vorgefertigten Rollenbildern und das Ergebnis einer eingehenden Subjektanalyse.

Trotz ihrer literarischen Konzentration auf das Ich und die Erfahrungswelt des Einzelnen suchten die modernen Dichter Anschluss und Rückhalt in einer Gruppe von Gleichgesinnten. Innerhalb der Wiener Moderne geben ihre regelmäßigen Zusammenkünfte in Kaffeehäusern davon Zeugnis. Als ein Ort des unvermittelten Gesprächs ebenso wie des ungestörten Untertauchens in der Menge bot das Kaffeehaus die Möglichkeit zum Austausch und gleicherhand zum Rückzug innerhalb einer polymorphen Gesellschaft.¹²⁵ Bestimmte Cafés, wie das Griensteidl oder Central, erlangten bekanntlich den Status regelrechter Wohnstätten der modernen Literaten.

Auch die Wiener Zionisten entdeckten die Institution Kaffeehaus für sich. Ebenfalls an einer Adresse im Ersten Bezirk fanden sie sich häufig im Café Louvre in der Wipplingerstraße ein, um dort ihre Aktionsprogramme zu besprechen.¹²⁶ Während sich das jüdische ebenso wie das übrige Wiener Bürgertum mit der Kaffeehauskultur als ein Raum des intellektuellen, sozialen oder privaten Zeitvertreibs identifizierte, ereilte es auch hier ein antisemitischer Vorwurf, der in dem Schlachtruf „Der Jud gehört ins Kaffeehaus“ gipfelte. Damit war gemeint, dass das Kaffeehaus in seiner negativen Interpretation als Treffpunkt von Dilettanten, als ein Ort, wo gespielt und wo heimlich Geschäfte gemacht wurden, das Milieu eines angeblich verruchten Judentums widerspiegelte.¹²⁷

¹²⁴ Koopmann: „Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900“, S. 202.

¹²⁵ Bunzel, Wolfgang: „Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende.“ In: Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd 7. Naturalismus. Fin de Siècle. Expressionismus 1890-1918*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2000, S. 287–299, hier S. 289.

¹²⁶ Vgl. Gelber: *Melancholy Pride*, S. 26. Eine fotografische Abbildung der Wiener Zionisten im Kreise Herzls bei einem Treffen im Café Louvre findet sich in: Haber, Peter: „Zionismus in Österreich.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 110–111; hier S. 111.

¹²⁷ Steven Beller bestätigt, dass Juden um die Jahrhundertwende insofern zu gängigen Kaffeehausbesuchern wie auch Kaffeehausbesitzern zählten, weil sie innerhalb der kaufmännischen und intellektuellen Zirkel Wiens stark vertreten waren. Hatten vor 1848 die Kaffeehäuser vor allem als Umschlagplätze für Warenhandel fungiert, in dem jüdische Händler eine tragende Rolle spielten, so hatte es auch zu dieser Zeit schon „literarische“ Kaffeehäuser gegeben, in denen jüdische Schriftsteller und Journalisten vertreten waren, wie beispielsweise das Café Geringer und später das Griensteidl (S. 52). Auf die Frage, ob oder was nun jedoch eine Assoziation zwischen Judentum und Kaffeehaus rechtfertige, gibt Beller die folgende Erklärung: Das Kaffeehaus sei durch seinen orientalischen Ursprung auch im Fin de Siècle

Während auf die Bedeutung der Institution Kaffeehaus für die Kultur und Literatur der Wiener Moderne in Kapitel 4 noch näher eingegangen wird, sei an dieser Stelle festgehalten, dass der sowohl von Zionisten als auch Dekadenzdichtern im Kaffeehaus gesuchte Austausch ihre Mitwirkung an der modernen Gesellschaftskultur zum Ausdruck bringt; sowohl außerliterarisch durch ihre Soziabilität als auch literarisch, durch die dort inspirierten oder sogar verfassten Werke. Während die zionistische Bewegung und die Dekadenzdichtung also einerseits aus dem Bedürfnis nach Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung entstanden, traten bei ihren Anhängern und in deren literarischen Werken andererseits die Suche nach Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und das Ausleben von Geselligkeit zu Tage. Dem wird die Benennung des Kaffeehauses um 1900 als „eine Art öffentlicher Salon“¹²⁸ gerecht; der moderne Intellektuelle begab sich in die Öffentlichkeit, aber an einen Ort, wo er sich an seinem Stammtisch zurückziehen und unter seinesgleichen oder auch nur mit sich allein verweilen konnte. Diese Diskrepanz hat einer der Vertreter der Wiener Moderne, der jüdische Schriftsteller Alfred Polgar, in seiner *Theorie des Café Central* festgehalten, indem er über die Besucher bzw. „Bewohner“, wie er sie nennt, des berühmten Wiener Kaffeehauses feststellte, dass „deren Menschenfeindschaft so heftig ist wie ihr Verlangen nach Menschen, die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen.“¹²⁹

2.6.4 Asymmetrien zwischen Dichtung und Wirklichkeit

Dekadenzdichter und Zionisten befanden sich somit am Drehkreuz von Individualismus und Gemeinschaft, von Inklusion und Exklusion. In ihrer Rolle als Schriftsteller

noch mit Exotik und Orientalismus im Zusammenhang gestanden; das Signum des Andersartigen und Exotischen bildete somit eine Brücke zur Selbst- und Fremdeinschätzung der jüdischen Bevölkerung (S. 53). Außerdem hätte das Kaffeehaus einen säkularisierten Versammlungsort jenseits der Synagoge ermöglicht und auch um die Jahrhundertwende noch als Ort für Geschäftsverhandlungen gedient. Im Gegensatz zu Clubs oder Handelseinrichtungen, die auf bestimmte Mitglieder beschränkt waren, blieb das Kaffeehaus ein öffentlicher und für alle zugänglicher Raum und verhalf damit auch Juden soziale oder gesetzliche Barrieren zu umgehen (S. 54). Das Kaffeehaus ermöglichte Integration bei gleichzeitigem Schutz vor den Beschwerlichkeiten des Alltags, weil es ein in sich abgeschlossenes Biotop darstellte: „The coffeehouse might have been cut off from the immediate humdrum (and often antisemitic) political, social and economic world around it, but it was actually tied into, indeed a focal point of, a network of complexes and connections that extended deep into Vienna's cultural and intellectual life, and also far beyond the city.“ (S. 55f). Vgl. Beller, Steven: „‘The Jew belongs in the coffeehouse’. Jews, Central Europe and Modernity.“ In: Ashby, Charlotte et al. (Hrsg.): *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*. New York et al.: Berghahn Books 2013, S. 50–77.

¹²⁸ Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938 [The Austrian Mind – An Intellectual and Social History 1848–1938, 1972]*. 4. erg. Aufl. Wien et al.: Böhlau 2006, S. 130.

¹²⁹ Polgar, Alfred: „Theorie des »Café Central«“ [1927]. In: Hosemann, Jürgen/Wörgötter, Bettina (Hrsg.): *Wien. Ein literarischer Streifzug*. Frankfurt a. Main: S. Fischer 2011, S. 162–169; hier S. 162.

stand das Subjekt im Vordergrund, in ihrer Rolle als Mitgestalter der Moderne bzw. des Zionismus die Bedeutung ihrer Handlungen für ein Kollektiv. Komplementär zur literarischen Erforschung einer subjektiven Wahrnehmungs- und Wunschwelt, verhielt sich ihr Bedürfnis nach einer gemeinschaftlichen Rückkoppelung. Bei den zionistischen Schriftstellern bildete letztere in Gestalt des Nationaljudentums die Grundlage ihrer Literatur. Zion war das Objekt, von dem ausgehend die Identität des Subjekts hinterfragt wurde. Will man in der „Umwandlung von Objekten in Subjekte [...] die künstlerische Tätigkeit“ erkennen,¹³⁰ machte eben diese Subjektivierung den Zionismus zu einer Form von Kunst. Die Herausforderung für den Zionismus, wie für jede andere künstlerische Tätigkeit, bestand in der Folge darin, vom Subjektiven wieder zum Objektiven zurück zu gelangen, von der Fiktion zur Realität. Dass die gegenständliche Welt anderen Gesetzen als der erdichteten zionistischen Welt folgt, bezeugen die Differenzen zwischen dem heute existierenden jüdischen Staat und seinen frühen utopischen Entwürfen, etwa in Herzls *Altneuland*. Nichtsdestotrotz hat die Realisierung Israels dazu beigetragen, über die Kunst bzw. die Künstlichkeit des Zionismus hinwegzusehen und ihn als politische Bewegung zu historisieren.

Bei der Beurteilung der Dekadenzdichtung verhält es sich gegenteilig. Sie wird meist ganzheitlich dem Bereich der Fiktion zugeordnet und ihr Ästhetizismus als Trennwand zur Realität verstanden. Annette Simonis etwa, hat den Dekadenzdichtern einen „asymmetrischen Umgang mit der Grenze zwischen Fiktion und Realitätsbezug“¹³¹ attestiert. Insofern die Dekadenzdichter, nach Auffassung von Simonis, ausschließlich von der literarischen Seite aus agierten und keinen gesellschaftlichen Aktionismus bemühten, konnten sie allenfalls indirekt auf die reale, nicht-literarische Welt Einfluss ausüben. Dadurch sei eine identische, symmetrische Nachbildung der Kunst in der Wirklichkeit ausgeschlossen. Der Ästhetizismus bringe demnach eine willentliche Zäsur und Asymmetrie zwischen Dichtung und Wirklichkeit zum Ausdruck.¹³² Diese be-

¹³⁰ Entsprechend definierte der dänische Künstler Asger Jorn (1914-1973) den künstlerischen Vorgang. Mit der Umwandlung von Objekten in Subjekte war seiner Auffassung nach stets das Anliegen einer Aufwertung der ausgewählten Objekte verbunden. Vgl. Jorn, Asger: *Plädoyer für die Form. Entwürfe einer Methodologie der Kunst*. Aus dem Frz. übers. v. Inge Leipold. München: Klaus Boer Verlag 1990, S. 189.

¹³¹ Simonis, Annette: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000, S. 146. Simonis gründet ihre – auf mathematischen Denkformen basierende – Analyse der Dekadenz auf der These, dass ein Interesse an der Mathematik, an deren Begrifflichkeiten und Modellen auch unter den Dichtern des *l'art pour l'art* verbreitet war, ja das die Mathematik aufgrund ihrer präziseren Ausdrucksmöglichkeiten als die poetische Sprache sogar zu einem „ästhetizistischen Trend“ avancierte. Ebd., S. 51.

¹³² Ebd., S. 60 und S. 147. Simonis bezieht sich auf George Spencer Browns mathematischen Essay *Gesetze der Form* von 1969 (ebd., S. 52). Spencer geht in seiner Theorie der konvexen Form von einem reziproken Abhängigkeitsverhältnis der beiden sie bestimmenden Seiten aus, d.h. von einer Wechselbeziehung der äußeren, konvexen Seite und der inneren Seite.

wusste Grenzziehung, darauf besteht jedoch Simonis, bedeute indes kein Leugnen der realen Lebenswelt; vielmehr eine Zeichensetzung, mit ihr nicht einverstanden zu sein.

2.6.4.1 Das „dekadente Dilemma“

Trotzdem beeinflusst die Realität die Gedankenwelt der Dichter und ist unvermeidlich Gegenstand von Literatur. Diese unentrinnbare Spiegelung der äußeren Welt in den Künsten bescherte den Dekadenzdichtern, laut Christiane Barz, die für sie charakteristische Zwangslage. Sie sei dadurch definiert, dass die von den Dekadenzdichtern vorgenommene Abgrenzung von ihrer kulturellen Gegenwart nicht automatisch deren Einflüsse verhindert habe. Schließlich bestimmte die Welt außerhalb der literarischen Fiktion weiterhin

die Weltsicht und das Lebensgefühl des dekadenten Ästheten. Das Ich ist dabei der Ursprung des neuen Wirklichkeitsverhältnisses, und die Welt ist die Emanation seines schöpferisch gewordenen Bedürfnisses nach Sinn und Zusammenhang. Hieraus entsteht das dekadente Dilemma, denn indem Ich und Welt solchermaßen in gegenseitiger Spiegelung ineinander existieren, werden beide Bereiche in ihrer gänzlichen Relativität zu unsicheren Bezugsgrößen.¹³³

Dieses „dekadente Dilemma“ verweist auf ein wesentliches Merkmal der Dekadenzdichtung, welches häufig übersehen wird, nämlich den Versuch, aus der Dekadenz auszubrechen.¹³⁴ An das Verlangen der Dekadenzdichter, die negative Dekadenz im Sinne einer unsicheren Identität, Entfremdung und Ausgrenzung zu überwinden und von Kunst und Subjekt einen Zugang zurück zum Lebensalltag zu finden, heftete sich ihr Interesse für die Renaissance und damit verbunden für die Antike, um über eine andere Epoche den gesuchten Zugang zu einem sicheren Bezugssystem zu erhalten.¹³⁵ Die Kunst und Kultur der Renaissance waren Vorbild für einen Neuanfang, für ein Modernsein mit Rückbezug auf ein historisches Wertesystem, das für die notwendige

¹³³ Barz: *Weltflucht und Lebensglaube*, S. 243.

¹³⁴ Denn „das Bedürfnis sich von der *Décadence* zu befreien“, so schreibt Wolfgang Rasch in seiner Auflistung von Motiven der Dekadenz, „ist eines ihrer Symptome, es gehört zum *Décadent* wie seine Reizsucht, seine Willensschwäche oder seine Passivität“. Vgl. Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, S. 128.

¹³⁵ In der Auseinandersetzung der Dekadenzdichter mit antiker Kunst und Literatur erkannte Wendelin Schmidt-Dengler die Folge eines Geschichtsbewusstseins, das in einer klassisch-philologischen Ausbildung der meisten Autoren begründet gewesen sei und in welchem, nicht zuletzt aufgrund der Kenntnis der meisten Dichter von den Sprachen des Altertums, sich die Antike als nahbare Lebenswelt gezeigt habe. Im Hinblick auf die Dichter Jung-Wiens und auf Freud untermauerte Schmidt-Dengler seine These, indem er auf ihr Interesse für die Archäologie verwies, die ihnen nicht nur als Schauplatz der Antike, sondern ebenso als Metapher des Unbewussten gedient habe. Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: „*Décadence and Antiquity: The Educational Preconditions of Jung-Wien.*“ In: Nielsen, Erika (Hrsg.): *Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982, S. 32–45; hier S. 42.

Stabilität ihrer Ideenwelt sorgen konnte. Zusätzlich bot die Berufung auf eine historische, evaluierte Ästhetik Schutz vor der gefürchteten Mittelmäßigkeit und Banalität des Alltags, wie sie die Dekadenzdichter im Massengetriebe des modernen Zeitalters wahrnahmen. In ihrer Wertung der Gesellschaftskultur waren sie nicht nur Ästhetiker. Sie positionierten sich dadurch auch politisch und setzten auf Exklusivität. Jean de Palacio hat demzufolge von einem „politischen Gewissen“ der Dekadenz gesprochen und sie im rechten Lager verortet, wo aristokratische statt demokratische Überzeugungen vorherrschten, wo ein Wille zur Regentschaft walte, aber keine Bereitschaft, sich unter die Regierten zu mischen.¹³⁶ Aus dieser Anschauung heraus lässt sich die Dekadenzdichtung durchaus als Politik begreifen, besser gesagt, als eine politische Ästhetik, die in ihrer Opposition zur Mehrheitskultur für ein eigenes Parteiprogramm stand sowie für die Regentschaft der modernen Kunst und für die Immunität ihrer Schöpfer.

2.6.4.2 Die ästhetische Politik des Zionismus

Im Falle der zionistischen Bewegung verhielt es sich mit der Überschneidung von Politik und Ästhetik genau andersherum. Nennt man die Dekadenz eine politische Ästhetik, mag man den Zionismus eine ästhetische Politik heißen.¹³⁷ Denn obgleich der Zionismus des Fin de Siècle offiziell von einem gesellschaftspolitischen Anliegen getragen war, erfolgten seine Kundmachungen vielfach durch das Sprachrohr der Künste und mithilfe ästhetischer Mittel. Insbesondere bei Herzl wird nach Aussage Robert Wistrichs deutlich, „how important symbols and the aesthetic side of politics were“.¹³⁸ Grund für diese, auch schon von Herzls Zeitgenossen wahrgenommene Vorliebe ihres

¹³⁶ Jean de Palacio schreibt hierzu: „Si, en effet, la Décadence a une conscience politique, cette conscience est « à droite ». La démocratie avive le sentiment d'insatisfaction face à la médiocrité ambiante.“ (Vgl. Palacio, Jean de: *La décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres 2011, S. 225.) Übers.: „Wenn die Dekadenz nun tatsächlich ein politisches Gewissen besitzt, dann ist dieses Gewissen „rechts“ zu verorten. Demokratie belebt das Gefühl der Unzufriedenheit angesichts der herrschenden Mittelmäßigkeit.“

¹³⁷ Asher D. Biemann hat diesen Denkschritt bereits vollzogen. Er sieht im Zionismus eine Variante einer „Ästhetisierung der Politik“ und beruft sich in seiner Begriffswahl auf Walter Benjamin und dessen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Trotz der gegenseitigen Polemik, die zwischen politischen Zionisten und Kulturzionisten herrschte und der im Forschungsdiskurs nach wie vor dominierenden Auffassung einer Differenz zwischen politischem und kulturellem Zionismus, versteht auch Biemann den Zionismus als ein gesamtheitlich ästhetisches Phänomen. Als Beispiel für seine These führt er Herzls Judenstaat-Entwürfe an, die neben administrativen Plänen in gleicher Weise die Konzeption von Festspielen, Paraden oder dekorativer Architektur miteingeschlossen hätten. (Vgl. Biemann, Asher D.: „Aesthetic Education in Martin Buber: Jewish Renaissance and the Artist.“ In: Zank, Michael (Hrsg.): *New Perspectives on Martin Buber*. (Religion in Philosophy and Theology, Bd. 22). Tübingen: Mohr Siebeck 2006, S. 85–110; hier S. 86.) Der Absatz, unter dem sich die zitierte Stelle findet, lautet im übrigen: „Zionism as a work of art“. Ebd., S. 85.

¹³⁸ Wistrich, Robert S.: „Theodor Herzl: Between Myth and Messianism.“ In: Gelber, Mark H./Liska, Vivian (Hrsg.): *Theodor Herzl: From Europe to Zion*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S. 7–22; hier S. 8.

Heerführers für die Feinheiten der symbolischen Darstellung, ebenso wie für das Schmuckwerk der öffentlichen Repräsentation und nicht zuletzt für das eigene Aussehen, war seine Überzeugung von der Bedeutung und dem weitreichenden Einfluss ästhetischer Reize. Politik und staatliche Verhandlungen bemaß Herzl als die eigentliche Fiktion: „[...] der Staat ist selbst, wo er Territorium hat, immer etwas Abstraktes.“¹³⁹ Das Konkrete sah er im ästhetischen Gestalten. Deshalb ging es Herzl bei der Ausrichtung des Ersten Zionistenkongresses 1897 in Basel auch nicht nur um politische Inhalte. Besondere Aufmerksamkeit richtete er beispielsweise auf den Dresscode. Alle männlichen Teilnehmer sollten „im Frack und weißer Halsbinde zur Eröffnungssitzung kommen“,¹⁴⁰ wodurch Herzl die Feierlichkeit des Ambientes zu steigern gedachte. Muss man einerseits verstehen, dass er damit der zionistischen Bewegung einen – ihrerzeit durchaus notwendigen – institutionellen Charakter sowie Ernsthaftigkeit verleihen wollte, so stellt sich andererseits die Frage, inwieweit jemand in schwarz-weißer Konzertbekleidung im Stadtcasino in Basel die teils lebensbedrohliche Situation antisemitisch verfolgter Juden lebensnah nachvollziehen konnte. Sicherlich nicht auf die Weise, wie es sich insbesondere die zionistischen Vertreter aus den osteuropäischen Ländern vorgestellt hatten, die nur wenig Verständnis für das ästhetische Beiwerk mitbrachten.

Um Herzls ästhetische Initiativen, ebenso wie die Kunstprojekte weiterer Zionisten des Fin de Siècle in all ihren Facetten wahrzunehmen, bedarf es eines gelegentlichen Zurückstellens der politischen Situation, die unweigerlich ethische Nachfragen erfordert. Ansonsten endet man, wie im Falle Rousseaus, in einer moralischen Nutzenrechnung, die der modernen Kunst – so man den Zionismus als eine solche versteht – nicht ganzheitlich gerecht werden kann.

¹³⁹ So Theodor Herzl in seiner Tagebuchaufzeichnung vom 3. September 1897 in Wien nach seiner Rückkehr von Basel, im Anschluss an den Ersten Zionistenkongress. Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 538.

¹⁴⁰ Ebd. Herzl meinte außerdem, dass diese Bekleidungsrichtlinien die Teilnehmer in eine offizielle Haltung versetzt und damit automatisch zu einem angemessenen Ton beigetragen hätten. Ohne offiziellen Dresscode und mit legerer Bekleidung wäre dieser positive und notwendige Effekt einer respektvollen Kommunikation seiner Meinung nach ausgeblieben.

3. Motivische Verflechtungen von Dekadenz und Zionismus

Obwohl über die gängigen Motive der Dekadenzdichtung weitestgehend Einigkeit herrscht, gibt es nur wenige Arbeiten, die sich der Auflistung eines gesamtheitlichen Motivkatalogs widmen. Ein Grund dafür mag sein, dass der Anspruch auf Vollständigkeit kaum zu erfüllen ist, insofern jeder Dekadenztext eine motivische Besonderheit aufweist, die nur ihm oder wenigen anderen Texten seiner Zeit eignet. Indes gibt es eine Reihe von Motiven, die in der Dekadenzdichtung immer wieder auftreten und mittlerweile als typische narrative Bausteine gelten – darunter Identitätskrise, Einzelgänger- und Dandytum sowie Exzentrik und Exotismus. Doch selbst eine Zusammenstellung dieser weitläufig anerkannten Motive sucht man in der neueren Forschung vergeblich; womöglich auch, weil reine Motivanalysen, die im Zuge von einzelnen Werkuntersuchungen zwar nach wie vor präsent sind, den aktuellen Analyseverfahren der Literaturwissenschaft weniger entsprechen. Stattdessen richtet sich der Fokus in der Dekadenzforschung vermehrt auf naturwissenschaftliche, vor allem biologische,¹ stilistische und formale² und nicht zuletzt auf kulturgeschichtliche³ Aspekte der entsprechenden Texte.

Eine bereits ältere, ausführliche Auflistung und Beschreibung von Motiven der Dekadenzliteratur hat Wolfdietrich Rasch in seinem 1986 erschienenen Buch *Die literarische Décadence um 1900* vorgenommen. Seine Sammlung kann sich trotz ihrer Publikation vor bereits dreißig Jahren noch immer als Standardwerk behaupten und trotz einiger überholter Ansichten als Kompass für die Auseinandersetzung mit Dekadenzliteratur dienen. Unter den von Rasch für die Dekadenz als paradigmatisch gelisteten Motiven befindet sich die Auseinandersetzung mit Krankheit und einem damit verbundenen Diskurs über Leben und Sterben; außerdem das Motiv der Künstlichkeit,

¹ z.B. Stead, Evanghélia: *Le monstre, le singe, et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genf: Droz 2004. Stead greift in ihrer Untersuchung der Dekadenzliteratur nicht nur auf biologische, sondern allgemein auf Gesellschaftsthemen zurück, die mit der angeblichen Vorliebe der Menschen des Fin de Siècle für mystische und klamaukige (Natur-)Ereignisse in Verbindung standen. Entsprechend kommt Steads Untersuchung, die sich von darwinistischen Theorien bis zu Jahrmarktsattraktionen erstreckt, dem Gang durch eine dekadente Kunst- und Wunderkammer gleich.

² z.B. Hall, Jason David/Murray, Alex (Hrsg.): *Decadent Poetics. Literature and Form at the British Fin de Siècle*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2013. Dieser Sammelband umfasst u.a. Beiträge zur Metrik in der dekadenten Lyrik, zur Rhetorik und Verwendung von Stilmitteln und Synästhesien, sowie zu den Bezügen der Dekadenz zum Naturalismus und zum Symbolismus.

³ z.B. Pache, Walter: *Degeneration/Regeneration. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen Dekadenz und Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000. Paches buntes Paradigma der Dekadenz, das mit dem bayerischen Märchenkönig Ludwig II. beginnt und mit dem Untergang der Titanic endet, illustriert beispielhaft wie Dekadenz mit vielseitigen kulturgeschichtlichen Ereignissen in Verbindung gesetzt werden kann.

womit vor allem die artifizielle Erzeugung eines neuen Lebensraums gemeint ist, bedingt durch eine vorherrschende Feindseligkeit gegenüber Welt und Natur. Darüber hinaus nennt Rasch die Motive von Willensschwäche, Sensibilität und Reizsucht; des weiteren Varianten dekadenter Erotik, eingedenk der Mystifizierung des Weiblichen, was insbesondere anhand der Figur der „femme fatale“ zu beobachten sei; daran anschließend die generelle Neigung zu Mystik und Orientalismus; fernerhin eine Affinität zu Gewalt sowie zum Reiz am Grauen und den damit einhergehenden Qualen. Rasch versäumt auch nicht auf die häufige Lebensferne und Isolierung der Protagonisten innerhalb der Dekadenzdichtung hinzuweisen; auch Gaukler als Symbolfiguren sieht er als ein Motiv an, ebenso wie das Wissen um Verlorenes und nicht zuletzt die textinterne Thematisierung des Zeitalters der Dekadenz.⁴ Auffällig sei dabei, dass sich die Auseinandersetzung der Dekadenzdichter mit ihrer kulturellen Gegenwart weniger aus dem Handlungsgeschehen ihrer Texte ablesen lasse als über Reflexionen, über Erinnerungen und vorempfundene Zustände ihrer Figuren. Das bedinge ein für die Dekadenzliteratur typisches „Auflösen der Gegenwart in eine Folge von transitorisch-impressionistischen Momenten“,⁵ worin die Dichter ihre Vorliebe für Bewusstseinsströme auslebten. Aus der intensiven Beschäftigung mit dem eigenen, epochenbedingten, leidvollen Zustand folge schließlich das bereits erwähnte Verlangen nach einer Überwindung der Dekadenz.

Folglich kann jedes Dekadenzmotiv jederzeit in sein Gegenteil umschlagen, d.h. Isolierung kann in Gesellschaftlichkeit übergehen, Marter in Liebkosung oder Mystizismus in Raison. Die Motive der Dekadenz verhalten sich also grundlegend dialektisch. Außerdem treten sie nur selten einzeln auf; sie bilden in der Regel eine logische und für die Narration der Dekadenzdichtung charakteristische Handlungskette. Beispielsweise führt die Nervenschwäche ihrer Figuren zu deren Unbehagen in der Gesellschaft, was in einen gesellschaftlichen Rückzug und in eine intensive Beschäftigung mit Fragen nach Zugehörigkeit und Identität münden kann sowie in einer Suche nach einem alternativen Lebensraum und in der Erschaffung künstlicher Welten. Letztere wiederum lassen eine Auseinandersetzung mit allen denkbaren, nicht selten exotischen Leidenschaften zu, angefangen vom Studium fremder Kulturen über naturwissenschaftliche Experimente, die Erforschung von Sexualität und Körperlichkeit, bis hin zur Vertiefung in diverse Künste und Genüsse aller Art. Durch eine solche merkmalfolle Verflechtung von Motiven kann man die Dekadenz ohne weiteres über ihre Inhalte be-

⁴ Vgl. Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, S. 38–127.

⁵ Wuthenow: „Der Europäische Ästhetizismus“, S. 114.

stimmen.⁶ Allerdings gibt es innerhalb der Dekadenzforschung Einwände gegen eine solche motivische Bestimmung, und zwar, wo die Gefahr als zu groß eingestuft wird, die Dekadenzliteratur dadurch mit ihren Inhalten gleichzusetzen. Denn, „[d]ie von außen kommende, extraspezifische Bezeichnung von Literatur als dekadenter zielt“, so Gotthart Wunberg, „auf einen Inhalt, den die literarischen Texte selbst nicht meinen, obwohl sie ihn repräsentieren.“⁷ Wunberg deutet mit dieser Feststellung an, dass die Überwindung der Dekadenz und ihrer Motive entscheidender ist als die Motive selbst. Nichtsdestotrotz bedarf es deren Kenntnis, um zu verstehen, was überhaupt überwunden werden will, d.h. was stattdessen eintreten soll und was die Motivwahl in den entsprechenden Texten „antreibt“.

Darin besteht schließlich die Definition eines literarischen Motivs, das gemäß seiner lateinischen Ableitung von „motivum“ „Antrieb“ oder „Bewegung“ bedeutet und eine „strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb eines Textganzen“⁸ repräsentiert. Ein Motiv bildet demnach die (gedankliche) Bewegung von Literatur ab und besitzt, laut Elisabeth Frenzel, im Gegensatz zu den ihm übergeordneten Begriffen, wie Thema oder Stoff, auch eine „seelisch-geistige Spannung“⁹. In diesem Sinne drückt ein Motiv mehr aus als nur einen Inhalt, nämlich auch einen emotionalen Zustand, der für die Dekadenzliteratur entscheidend ist. Anders gesagt: Die Dekadenzdichter nutzten ihre Motive, um sich den Beschreibungen von Gedanken und Gefühlen zu widmen. So dienen die Dekadenzmotive als Ausgangspunkt für die Erkundung der Empfin-

⁶ So vermerkt beispielsweise Ajouri, dass die Dekadenz „literaturwissenschaftlich betrachtet ein bestimmtes Motivgeflecht“ darstelle und demnach „vorwiegend inhaltlich bestimmt“ sei. (Vgl. Ajouri: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*, S. 46.) Ajouri weist aber auch darauf hin, dass ebenso Formfragen in der Diskussion um die Definierbarkeit der Dekadenz eine Rolle spielten und von einigen Forschern als die wesentlichen verstanden würden. Ebd., S. 181.

⁷ Wunberg, Gotthart: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001, S. 77. Wunberg geht es vor allem darum, dass der Dekadenz-Begriff nicht wörtlich genommen wird: „Die Bezeichnung ›Décadence‹ ist ein Mißverständnis und falsch, wenn sie materialiter gemeint auf Inhalte tendiert. Die Texte berufen zwar die genannten Inhalte, und deshalb sind entsprechende Mißverständnisse in der Sache in der Tat vorgegeben, sie zielen aber doch lediglich auf eine neue Art ihrer Handhabung.“ (Ebd., S. 77.) Scheint es nach wie vor notwendig, das etymologisch bedingte, nicht ausrottbare wörtliche Verständnis der Dekadenz zu bekämpfen, muss man Wunbergs Argumentation entgegenhalten, dass die Dekadenzdichter die Inhalte ihrer Literatur zwar überwinden wollten, diese Überwindung in den Texten aber nicht passierte. So meint Walter Müller-Seidel, dass innerhalb der Dekadenz (noch und auch später) kein Paradigmenwechsel stattfindet, „nichts gewechselt, abgelöst oder überwunden“ wird. Die Dekadenz überwindet nicht ihre Motive, sondern sie reiht sie nebeneinander, insofern ab der Moderne die Formen nicht mehr nacheinander, sondern gleichzeitig ausgetestet würden. Vgl. Müller-Seidel, Walter: „Zeitbewußtsein um 1900. Literarische Moderne im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext.“ In: Mölk, Ulrich (Hrsg.): *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Göttingen: Wallstein Verlag 1999, S. 13–34; hier S. 23.

⁸ Siehe hierzu den Artikel „Motiv“ in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 184.

⁹ Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. VII f.

dungswelt der Figuren. Denn die subjektive Erfahrung bildet innerhalb der Dekadenz-literatur den Knotenpunkt aller Ereignisse.

Das gilt gleicherhand für die zionistische Literatur. Ebenso wie die Dekadenz basierte der Zionismus auf einem Missmut gegenüber der gegenwärtigen Kultur. Folglich verweisen auch die in der zionistischen Literatur angewandten Motive kontinuierlich auf eine Krise der Gefühle ihrer Figuren. Weil dieses Bedrängnis jedoch als ein gemeinschaftliches Problem verstanden wird, als ein durch den Antisemitismus bedingtes Problem aller Juden, gibt das daraus resultierende Solidaritätsgefühl den Motiven in der zionistischen Literatur eine Zielrichtung vor und ermöglicht durch den Glauben ans Judentum eine Auflösung der kritischen Momente. Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zur Dekadenzdichtung, in der die Krise nicht überwunden wird, während in der zionistischen Literatur die Überwindung der Dekadenz, die Kehrtwendung von einer Bewegung des Niedergangs zu einer Bewegung des Aufstiegs, die Entwicklung der Motive bestimmt. Die Betonung des Aufstiegs repräsentiert sogar eines der wichtigsten Merkmale zionistischer Literatur, in deren Zentrum der Renaissance-Gedanke steht. Die Zionisten verfügten, anders als die Dekadenzdichter, über ein allgemeingültiges Losungswort zur Überwindung der Krise: Nationalismus. Aus dem Gefühl nicht nur für sich selbst zu handeln, sondern die Verantwortung für eine Gruppe zu tragen, zogen die zionistischen Schriftsteller die Konsequenz, Motive des Leidens in Motive der Erlösung zu überführen. Innerhalb der Dekadenzdichtung fungierte die Kunst selbst als Losung, weshalb inhaltliche Antagonismen keiner Auflösung bedurften. Was hermeneutisch betrachtet eine misslungene Bewältigung von negativen Inhalten ergibt, illustriert das Prinzip der Dekadenzdichter, ihre Kunst aus einer moralisierenden Zweckmäßigkeit und semantischen Verpflichtung zu befreien. Dass sie deshalb nicht automatisch als zweckfrei zu verstehen ist oder als lebensfern, hat Friedrich Nietzsche wie folgt erörtert:

Wenn man den Zweck des Moralpredigens und Menschen-Verbesserns von der Kunst ausgeschlossen hat, so folgt daraus noch lange nicht, daß die Kunst überhaupt zwecklos, ziellos, sinnlos, kurz l'art pour l'art – ein Wurm, der sich in den Schwanz beißt – ist. [...] was thut alle Kunst? lobt sie nicht? verherrlicht sie nicht? wählt sie nicht aus? zieht sie nicht hervor? [...] ist es nicht die Voraussetzung dazu, daß der Künstler kann...? Geht dessen unterster Instinkt auf die Kunst oder nicht vielmehr auf den Sinn der Kunst, das Leben? auf eine Wünschbarkeit von Leben? – Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehn?¹⁰

¹⁰ Siehe Absatz 24 im Kapitel „Streifzüge eines Unzeitgemäßen“ in: Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung* [1889]. (Friedrich Nietzsche. Werke in vier Bänden, Bd. IV). Wien: Caeser Verlag 1980, S. 371–429; hier S. 410.

Nietzsche begreift hier wie die Dekadenzdichter Kunst als einen unmittelbaren Ausdruck von Leben und gelangt dadurch zu dem Ergebnis, dass jedes Kunstwerk per se einen Zweck enthält, auch wenn es keiner konkreten Zielvorgabe folgt.

3.1 Isolierung und Identitätssuche

Eine offensichtliche Verwandtschaft zwischen Dekadenzdichtung und zionistischer Literatur besteht in der Isolierung und Entfremdung ihrer Protagonisten von der Gesellschaft. Dieses Motiv ist unweigerlich verknüpft mit der Suche nach Sinn und Identität. So zeigt ein geläufiges Erzählmuster zionistischer Romane einen vom Leben verdrossenen oder verstoßenen männlichen Juden, der der Gattung des Bildungsromans entsprechend, eine komplizierte Entwicklung durchläuft, bis er schließlich seine Erfüllung im jüdischen Nationalismus findet.¹¹ Häufig lässt sich darin ein Verweis auf die Figur des „Ahasver“ ablesen. Die Legende des sogenannten „Ewigen Juden“ beruht auf christlichen Quellen des Mittelalters und erzählt von einem jüdischen Sünder, der Jesus in seinem Martyrium ins Gesicht geschlagen habe und zur Strafe für alle Zeit heimatlos umherirren musste.¹² Die literarische Ausgestaltung der Legende und ihre Interpretationen wandelten sich über die Jahrhunderte hinweg und variierten je nach christlicher oder jüdischer Erzählsicht. Im 19. Jahrhundert wurde Ahasver zum „Sinnbild der Juden in der Diaspora, die ihrer unsicheren Lebenssituation immer wieder zu

¹¹ Vgl. Gelber: *Melancholy Pride*, S. 51.

¹² Die älteste Schriftquelle der Ahasver-Sage verfasste um 600 ein griechischer Mönch, der in seiner Geschichtensammlung *Leimonarium* von einem Äthiopier berichtet, der Jesus während seiner Leiden ins Gesicht schlug; zur Strafe musste er sein Leben lang als heimatloser Wanderer durch die Welt ziehen. Die Geschichte lässt sich auf eine Passage des Johannesevangeliums zurückführen, worin ein Diener des Hohepriesters in Jerusalem Jesus bei seiner Verurteilung ohrfeigt (vgl. Baleanu, Avram Andrei: *Ahasver. Geschichte einer Legende*. Übers. aus dem Rumän. v. Georg Aescht. Berlin: be.bra wissenschaft 2011, S. 24f). Nach mehreren Wandlungen der Legende und ihrer Speisung durch biblische Quellen und diverse narrative Ausschmückungen setzte sich für jenen Peiniger Jesu das Attribut „jüdisch“ durch. Einflussreich war dabei vor allem eine Bologneser Chronik aus dem 13. Jahrhundert, in der Pilger von einem umherirrenden armenischen Juden erzählten, der aufgrund seines Vergehens an Gottes Sohn mit einer unendlichen Wanderschaft bis zur Rückkehr des Messias' gestraft wurde (ebd., S. 35). Dennoch herrschte bis zum 16. Jahrhundert keine Einigkeit über die Identität des Bestraften (ebd., S. 37f). Schließlich erhielt die Figur des Umherirrenden Anfang des 17. Jahrhunderts einen bleibenden Namen, Ahasverus, der allerdings keinen jüdischen Bezug aufwies. Ahasverus war der Name eines persischen Königs aus dem Buch Esther. Die Geschichte des Königs, der Esther zur Frau nimmt und dadurch einen geplanten Pogrom verhindert, bescherte den Juden den Feiertag des Purim-Festes (ebd., S. 44f). Für die Juden war der Name Ahasverus somit ursprünglich ganz anders konnotiert als für die christlichen Legendenschreiber. Die weitere Entwicklung und Rezeptionen des Stoffes ist – wie die ausführliche Studie Baleanus deutlich macht – äußerst vielschichtig und divergent, so dass zu deren Verständnis eine vollständige Lektüre von Baleanus Motivgeschichte unausweichlich bleibt.

entfliehen versuchten und dadurch den Anschein ihrer Unstetheit gaben“.¹³ Erfreute sich die Ahasver-Legende in dieser Zeit einerseits größter Beliebtheit unter Antisemiten, die den Ewigen Juden in der unvorteilhaftesten Weise als ungepflegten, sittenlosen und bedrohlichen Eindringling in die eigene Kultur illustrierten,¹⁴ griffen andererseits auch Juden selbst zum Zwecke der Veranschaulichung ihrer Staatenlosigkeit und der ihnen widerfahrenen Diskriminierung auf die bekannte Legende zurück. Entsprechend fand die Figur des Ahasver auch Einarbeitung in die zionistische Literatur des Fin de Siècle. Als Beispiele lassen sich Robert Jaffés Roman *Ahasver* von 1900 anführen sowie die vergleichbaren Romane *Salomon Tulpenthal* von Max Viola aus dem Jahre 1903 und Lothar Brieger-Wasservogels *René Richter. Die Entwicklung eines modernen Juden* von 1906. Auch Fritz Mauthners *Der neue Ahasver. Roman aus Jung Berlin*, der ab 1881 als Feuilletonroman im *Berliner Tageblatt* abgedruckt wurde, ist dieser Reihe hinzuzufügen. Daneben gibt es auch eine Anzahl an Gedichten, in der die Ahasver-Figur auftaucht, wie beispielsweise *Ahasver und Acher. Vision am Meere* von Nathan Birnbaum. Gerade in der Prosa sparten die zionistischen Schriftsteller ausführliche Schilderungen diverser Schicksalsschläge und Leiden, aber auch eigene Verfehlungen des heimatlosen Ahasver nicht aus. Am Ende erwartet den Gestraften allerdings die Aussicht auf Erlösung, ermöglicht durch die Rückbesinnung auf sein Volk und seine Religion. Denn in der zionistischen Literatur des Fin de Siècle kann der Jude als Einzelgänger nicht überdauern. Glück und Freiheit findet er nur in der jüdischen Gemeinschaft und im jüdischen Glauben.

Auch die Dekadenzdichtung weist vergleichbare Handlungsstränge in einigen ihrer Paradewerke auf. Gustave Flauberts bereits 1849 in einer ersten Version fertiggestellter und für die Dekadenz musterhafter Dramentext *La Tentation de Saint Antoine* handelt von einem in der ägyptischen Wüste lebenden Einsiedler namens Antonius, der mit allerlei – aus christlicher Sicht – sündigen Weltanschauungen liebäugelt und seine Ruhe und Zufriedenheit schließlich in der Rückkehr zum frommen Gebet findet.¹⁵ Trotz oder vielmehr weil das Motiv der Isolierung Konfliktsituationen und Spannun-

¹³ Hödl, Klaus: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*. Wien: Picus Verlag 1997, S. 153.

¹⁴ Um den Ewigen Juden noch unsympathischer und als definitive Negativfigur zu zeichnen, wurde Ahasver von den Antisemiten mit Vorliebe mit dem glorifizierten und bildhübschen Helden Siegfried kontrastiert. Vgl. ebd.

¹⁵ Die Errettung aus dem dekadenten Dilemma durch religiöse Einsicht (in der Regel durch die Hinwendung zum Christentum, vermehrt zum katholischen Glauben) ist in zahlreichen Texten der Dekadenz – obzwar sie seltener, wie in Flauberts Drama, eingelöst wird – zumindest angelegt. So endet auch *À rebours* mit Des Esseintes' Anrufung Gottes.

gen hervorruft, wurde es für die Dekadenzdichter zu einem unverzichtbaren ästhetischen Mittel. Sowohl inhaltlich als auch formal¹⁶ ermöglichte das Außenseitertum einer Figur oder die Abkapselung eines narrativen Bausteins dessen extravagante Ausgestaltung und somit eine geeignete Basis für den gewünschten Ästhetizismus. Das Motiv der Isolierung, ob es nun Sujet oder Form der Dekadenzdichtung betraf, avancierte geradewegs zum Leitmotiv; nicht zuletzt, weil es die – von Annette Simonis so genannte – für die Dekadenzliteratur wesentliche „System-Umwelt-Grenze“, also die Differenz zwischen Kunstraum und der Welt außerhalb, deutlich machen konnte. Das erklärt auch die für die Dekadenz typischen, gehäuft auftretenden grenzmarkierenden Metaphern, wie beispielsweise Fenster, Spiegel, Glasscheiben oder Schwellen. Sie übertragen den Vorgang der (inneren) Isolierung von der (äußeren) Welt in ein räumliches Ereignis.¹⁷

Kulturpoetisch lässt sich die Vorliebe der Dekadenzdichter für das Motiv der Isolierung anhand des im Fin de Siècle zunehmenden Individualismus begründen. Der bekannte Philosoph und Soziologe Georg Simmel widmete sich diesem für seine Zeit auffälligen Phänomen in seiner Abhandlung *Der Individualismus der modernen Zeit*. Simmel beobachtete eine bewusste Abgrenzung des Einzelnen von der Gesellschaft und von deren Rollenvorgaben und Hierarchien. Den Beginn der Entwicklung des Individualismus verortete Simmel in der italienischen Renaissance, in der seiner Ansicht nach erstmals eine „innere und äußere Gelöstheit des Einzelnen aus den Gemeinschaftsformen des Mittelalters“ erfolgte.¹⁸ Nachdem sich im 19. Jahrhundert die Befreiung des Individuums aus den einst apodiktischen Gesellschaftsständen schließlich weitläufig erfüllt hatte, wollten sich, laut Simmel,

die so verselbstständigten Individuen [...] auch ‚von einander‘ unterscheiden [...]; nicht mehr darauf, daß man überhaupt ein freier Einzelner ist, kommt es an, sondern daß man dieser bestimmte und unverwechselbare ist. Das moderne Differenzierungsstreben kommt damit zu einer Steigerung, die seine eben erst gewonnene Form demenziert, ohne daß diese Entgegengesetztheit an der Identität des Grundtriebes irre ma-

¹⁶ Nicht nur im Hinblick auf die Inhalte ihrer Texte setzten die Dekadenzdichter auf das Motiv der Entgrenzung, sondern auch im Hinblick auf formale Gestaltungstechniken, etwa im Zuge einer isolierten Versaufstellung (beispielsweise durch Waisenzeilen) in ihren Gedichten. So bemerkte Désiré Nisard im Zuge seiner Betrachtungen dekadenter Lyrik, erstaunlich wohlwollend für einen Dekadenzkritiker, „que les plus grandes et les plus réelles beautés des poètes de la décadence sont des vers isolés“ (Nisard: *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, S. 223.) Übers.: „dass die großartigsten und wahrhaftigsten Schönheiten der Dekadenzdichter ihre Reimwaisen sind.“

¹⁷ Simonis: *Literarischer Ästhetizismus*, S. 149f. Übrigens wählt Simonis als literarisches Beispiel für das Motiv der Grenzziehung und Isolierung das Werk eines jüdischen Schriftstellers, nämlich *Der Tod Georgs* des Jung-Wiener Autors und späteren Zionisten Richard Beer-Hofmann.

¹⁸ Simmel, Georg: *Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen*. Ausgew. u. Nachw. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2008, S. 346.

chen dürfte; durch die ganze Neuzeit geht das Suchen des Individuums nach sich selbst, nach einem Punkte der Festigkeit und Unzweideutigkeit [...].¹⁹

Demnach ist der Prozess der Isolierung bzw. Individualisierung im Fin de Siècle unweigerlich mit einer Suche nach Halt und Sicherheit verbunden. Auf die Abgrenzung folgte die Fahndung nach einer selbstbestimmten Identität. Für die Dekadenzdichter bot die Literatur eine Experimentierfläche, auf der mögliche neue Identitäten ausgetestet werden konnten.

Bei den zionistischen Schriftstellern ging der Modellierungsprozess einer neuen Identität insofern kohärenter von statten als bei den Dekadenzdichtern als feststand, dass es eine jüdische Identität sein sollte, also keine gänzlich neue, sondern eigentlich das alte, verlorengegangene Gerüst ihrer Existenz. Tatsächlich war diese Identitätsbildung nicht weniger herausfordernd, schließlich musste sie an die gegenwärtige Situation des modernen Zeitalters angepasst werden und ließ mehrere Realisierungsmöglichkeiten zu. Nicht zuletzt stellte sich die Frage, ob oder inwieweit das explizite Bekenntnis zum Judentum den Verlust einer anderen Zugehörigkeit, etwa die nationale Identität als Deutsche, Engländer oder Franzosen zur Folge haben würde?²⁰ Einige Zionisten, wie Theodor Herzl oder Max Nordau, lösten das Problem der nationalen Identitätsfrage, indem sie sich weder ausschließlich als jüdisch, österreichisch, deutsch oder einer sonstigen Nation angehörig verstanden, sondern als Intellektuelle und Kosmopoliten.²¹ In ihrer Haltung kamen – wenn man von der Liste verfügbarer Identitätsmodelle für jüdische Schriftsteller im Fin de Siècle ausgeht, die Armin Wallas erstellt hat – drei von insgesamt sechs wählbaren Optionen zum Tragen: erstens, „die Deutung der Diaspora als Modell einer weltbürgerlichen, übernationalen Lebensform“ und zweitens, „die Bejahung der Ungebundenheit“. Aber auch den „Zionismus als nationale Konsolidierung des Judentums mit der Perspektive des Aufbaus eines selbstbestimmten Lebens, d.h. eines politisch-kulturellen ‚jüdischen Zentrums‘ in Erez Israel“ setzten sich Herzl und seine Kollegen zum Ziel und verstanden ihr Bestreben nach ei-

¹⁹ Ebd., S. 350f.

²⁰ Für die Juden Österreichs war diese Frage noch heikler, denn der Habsburger Vielvölkerstaat entbehrte im Gegensatz zu den anderen europäischen Großmächten eine mehrheitlich homogene Bevölkerung und die nationale Identität als Bürger der Doppelmonarchie war somit von vornherein vielgestaltig. Vgl. Rozenblit, Marsha L.: „The Jews of Germany and Austria: A Comparative Perspective.“ In: Wistrich, Robert S. (Hrsg.): *Austrians and Jews in the Twentieth Century*. New York: St. Martin's Press 1992, S. 1–18; hier S. 3f.

²¹ Ihr Weltbürgertum basierte, laut Michael Stanislawski, auf dem Glauben an eine transnationale Gesellschaft und eine humanistische Kultur. Dabei gingen Kosmopoliten wie Herzl und Nordau allerdings von einem eurozentrischen Weltbild aus. Vgl. Stanislawski: *Zionism and the Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, S. 13.

ner nationalstaatlichen Einheit ebenso als Bestandteil ihrer Identitätsbildung wie ihr freidenkerisches Künstlertum.²² Darin zeigt sich, dass sie mehrere Modelle gleichzeitig dachten, die in ihrer Kombination unweigerlich zu Spannungen führten. Als Schriftsteller erweiterte das ihre ästhetische Spannweite, als Politiker hingegen machte sie ihre Mehrgleisigkeit – vor allem aus der Sicht ihrer Kritiker – zu unglaublich und untauglichen Vertretern jüdischer Interessen.

Dieser Zwiespalt zwischen ästhetisch-subjektiver und politisch-kollektiver Denkweise stellte eine grundlegende Herausforderung für all jene Zionisten dar, die sich vorderhand als Schriftsteller definierten; und dazu zählten beinahe alle zentralen Agitatoren des mitteleuropäischen Zionismus. Sie hatten die subjektiven Identitätsvorstellungen eines Künstlers und Weltbürgers mit einem gemeinschaftstauglichen Modell für die Gesamtheit der Juden in Einklang zu bringen. Dem Individualismus der Moderne und den ästhetischen Richtlinien der modernen Literatur, von denen die zionistischen Schriftsteller unweigerlich beeinflusst waren, widersprach die für eine Gemeinschaft notwendige Kompromissbildung und das Einlassen auf ein kulturelles Erbe mitsamt seiner Gesetze. Bedeutete das Judentum für sie einerseits eine bzw. die entscheidende Triebfeder ihrer Emanzipation und Identitätsfindung, stellte es aus künstlerischer und individualistischer Sicht ein Hindernis dar.

Dass der Individualismus geradewegs ein Grundmotiv und Erkennungsmerkmal jüdischer Literatur darstellte, meinte der Schweizer Literatur- und Kulturkritiker Maurice Muret in seinem 1901 erschienenen Werk *L'esprit juif* zu belegen. Als Reaktion auf den ab Mitte des 19. Jahrhunderts umgreifenden Trend, literaturhistorische Arbeiten zu bestimmten Nationalliteraturen zu verfassen – im Vorwort verweist Muret auf Hippolyte Taines *Histoire de la littérature anglaise* und Désiré Nisards *Histoire de la littérature française* – setzte sich Muret das Ziel, eine Literaturgeschichte der jüdischen Literatur zu schreiben. Nach seiner Analyse von Werken sechs exemplarisch herausgegriffener jüdischer Autoren, darunter Spinoza, Heinrich Heine, Benjamin Disraeli, Karl Marx, Georges Brandès und Max Nordau, denen Muret durchaus Wertschätzung ent-

²² Neben den im Fließtext bereits genannten Identitätsmodellen nennt Wallas noch „die Rückkehr zu religiösen Quellen“, außerdem „die Säkularisierung des jüdischen Messianismus“ sowie unter den Begriffen „Galutnationalismus“ oder „jüdischer Nationalismus“ – die Wallas vom Zionismus unterscheidet und mit dem Ziel eines Judenstaats ausschließlich auf palästinensischem Boden gleichsetzt – „die Definition des Judentums als Nation und die Forderung nach nationaler Autonomie der Juden in den Ländern der Diaspora“. Vgl. Wallas, Armin A.: „Jüdische Identität(en) in Mitteleuropa – Literarische Modelle der Identitätskonstruktion. Einleitende Bemerkungen.“ In: ders. (Hrsg.): *Jüdische Identität(en) in Mitteleuropa – Literarische Modelle der Identitätskonstruktion*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002, S. 1–15; hier S. 2f.

gegen brachte, konkludierte er, dass sich die jüdische Literatur aufgrund eines durchgängigen Individualismus einer nationalphilologischen Typisierung entzöge bzw. dass gerade dieser Umstand das entscheidende Merkmal jüdischer Literatur darstelle. Muret, der unverkennbar einer antisemitischen Logik aufsaß, glaubte als ein ausschlaggebendes Kennzeichen, insbesondere der modernen jüdischen Autoren zu erkennen, dass der jüdische Geist unwiderruflich individualistisch denke und einem gesellschaftlichen Kollektiv somit im Wege stünde:

C'est en effet un ardent entrepreneur de démolitions que le penseur juif contemporain. On chercherait vainement un principe stable, une idée traditionnelle sur lesquels il n'ait pas exercé sa volonté de destruction. Toute autorité lui est odieuse. [...] Car le Juif est un individualiste farouche. Il a montré, il montre encore une grande inaptitude à la vie de société telle que nous la comprenons et aux sacrifices exigés par l'avantage collectif.²³

Zeigt sich Muret in seiner Untersuchung einerseits als beflissener Philologe, sind seine Thesen mit antisemitischen Vorurteilen belastet, die heutzutage freilich keiner wissenschaftlichen Logik mehr standhalten können. Obwohl sich Muret offiziell dem darwinistischen Rassenverständnis seiner Zeit verweigerte,²⁴ gebrauchte er in seiner Arbeit rassentheoretische Argumente. Dennoch oder gerade deshalb ist seine Arbeit in zweifacher Hinsicht aufschlussreich: Zum einen exemplifiziert sie, wie heikel es ist, jüdische Literatur charakterisieren zu wollen, ohne dabei Typisierungen vorzunehmen, die unweigerlich zu antisemitischen Thesen führen. Leicht kann die Zuweisung des Motivs der Isolierung und Individualisierung im Hinblick auf die Literatur jüdischer Autoren zur judenfeindlichen Bestimmung werden, zumal in der zionistischen Literatur Rückzug und Entgrenzung teilweise auch selbstbestimmte Entscheidungen der jüdischen Figuren darstellen. Dieser Umstand lässt sich kurzerhand in den antisemitischen Vorwand verwandeln, dass Juden generell nicht integrierbar seien und

²³ Muret, Maurice: *L'esprit juif. Essai de psychologie ethnique*. Paris: Perrin 1901, S. 313f. Übers.: „Der gegenwärtige jüdische Denker ist in der Tat ein glühender Unternehmer von Demolierung. Vergeblich wird man einen standfesten Grundsatz suchen, einen traditionellen Gedanken, die nicht seinem Zerstörungswillen zum Opfer gefallen sind. Jedwede Autorität ist ihm zuwider. [...] Denn der Jude ist ein erbitterter Individualist. Er hat gezeigt, er zeigt immer noch eine große Unfähigkeit gegenüber dem Leben in Gesellschaft, so wie wir es verstehen, und gegenüber den erforderlichen Kompromissen für das Gemeinwohl.“

²⁴ Muret kristisiert in seinem Buch Hippolyte Taines *Histoire de la littérature anglaise*, weil er sich mit Taines literaturwissenschaftlichen Untersuchungskriterien von Rasse/Nationalität, Milieu und Epoche nicht zufrieden gibt. Dabei bezieht Muret seinerseits keine eindeutige Position im Hinblick auf die wissenschaftliche Rassenkunde seiner Zeit. Einerseits ist er der Einteilung der Menschen bzw. Völker in Rassen nicht abgeneigt, doch betrachtet er deren wissenschaftliche Begründung andererseits als (noch) zu wacklig: „Or, l'idée de race demeure assez vague. L'ethnographie est la plus obscure, la plus mal assise des sciences contemporaines.“ (Ebd., S. 3.). Übers.: „Denn der Begriff der Rasse ist noch zu vage. Die Ethnographie ist die unklarste, die am schlechtesten begründete unter den gegenwärtigen Wissenschaften.“

ihre Ausgrenzung eigenhändig förderten. Hier langt man an ein Problem, dass im Verlauf der Untersuchung immer wiederkehren wird und darauf gründet, dass Antisemiten und Zionisten dem gleichen Zielsatz einer Differenzierung der Rassen folgten und sich gegen eine Assimilation aussprachen. Zum anderen, um auf Murets Arbeit zurückzukommen, kritisiert er darin die moderne jüdische Literatur für ihre vorgeblichen individualistischen und demolierenden Absichten, woraus er eine Schlussfolgerung für das gleichgesinnte Verhalten ihrer Autoren zieht. Ebenso funktionierte die Kritik an der Dekadenzliteratur. Denn auch die Dekadenzkritiker schlossen vom Inhalt auf die Verfassung der Dekadenzdichter. Indem Muret die jüdischen Schriftsteller der Moderne in dem oben zitierten Ausschnitt als „entrepreneur de démolitions“ bezeichnet, ruft er einen berühmten Aufsatz der Dekadenzkritik von Karl Kraus aus dem Jahr 1897 mit dem Titel *Die demolirte Literatur* in Erinnerung.

Kraus charakterisierte bzw. polemisierte darin gegen die Autoren der Wiener Moderne – von denen im übrigen die meisten, wie auch er selbst, eine jüdische Herkunft aufwiesen – unter dem Vorwand, sie seien allesamt Individualisten und Zerstörer der literarischen Entwicklung. Obwohl oder vielmehr weil Kraus die modernen Dichter seiner Zeit als gesellige Kaffeehausgänger beschreibt, die sich in ihren exzentrischen Moden zu übertrumpfen gedachten und die Selbstinszenierung über das literarische Kollektiv stellten, bleibt die Wiener Dekadenzdichtung seiner Ansicht nach ein von Hermann Bahr gelieferter „Zettelkasten“, an dessen sich jedermann freilieb bediente.²⁵ Kraus, der den Individualismus seiner Kollegen als eine die Literatur zersetzende Eigenschaft so heftig kritisierte, lieferte an seiner eigenen Person ein anschauliches Beispiel davon. Weder wollte er sich zur Gruppe der modernen Dichter zählen, noch zum Judentum bekennen, weshalb er bekanntlich als ein prominenter Vertreter des sogenannten „jüdischen Selbsthasses“ gilt.²⁶

²⁵ Kraus, Karl: *Die demolirte Literatur*. Hrsg. v. Dieter Kimpel. Steinbach: Anabas 1972, S. 11. Der Aufsatz liefert noch zahlreiche weitere Kritikpunkte und war vor allem eine Satire über die Wiener Kaffeehauskultur. Außerdem reagierte Kraus damit – daher auch der Aufsatztitel – auf den Abriss des Café Griensteidl als einer der zentralen Versammlungsorte der modernen Wiener Dichter. In den um 1900 in Wien aufgenommenen städtischen Umbaumaßnahmen, die u.a. den Michaelerplatz und das dort gelegene Griensteidl betrafen, sah Kraus die symbolische Einleitung eines literarischen Niedergangs: „Unsere Literatur sieht einer Periode der Obdachlosigkeit entgegen, der Faden der dichterischen Production wird grausam abgeschnitten.“ Ebd., S. 5.

²⁶ So schrieb Theodor Lessing in seiner bekannten Analyse zum jüdischen Selbsthass über „den unumschränkten Sitteneiferer Karl Kraus“, er sei „das leuchtendste Beispiel des jüdischen Selbsthasses. Karl Kraus ist ein gewaltiger Literat, und er würde ein Literat sein, ganz gleich, was er triebe und wo er sich befände. Aber seine Literatur ist gespeist von keuchendem Hasse gegen Literatur. Er schreibt Zeitung, um Zeitungen zu bekämpfen, und stellt sich in die Mitte der Zeit, um der Zeit zu sagen, wie sehr er sie verachte.“ (Lessing, Theodor: *Der jüdische Selbsthass*. Berlin: Jüdischer Verlag 1930, S. 43.) Lessing be-

Ist der Begriff mit Vorbehalt zu verwenden, weil sein Prädikat „jüdisch“ den Selbsthass zum Stigma einer Gruppe macht und sie darüber be- und leichthin verurteilt,²⁷ verweist der „jüdische Selbsthass“ auf eine Variante des Motivs der Isolierung und Identitätssuche. Sozialpsychologisch lässt sich Selbsthass als das Resultat einer auferlegten Ausgrenzung verstehen, die schließlich selbstbestimmt gewählt wird, um die eigene Souveränität zurückzugewinnen. Ein auf das Judentum bezogener Selbsthass, der laut Elke-Vera Kotowski nicht erst im Zeitalter der Moderne, sondern bereits im Mittelalter in Erscheinung trat, meint folglich „eine Form der Selbstverleugnung und -verachtung, die aus der Folge der Etikettierung als Außenseiter und einem daraus resultierenden Makel erwächst.“²⁸ Somit kann man „jüdischen Selbsthass“ auch als Stiefbruder des Zionismus betrachten. Wenngleich im „jüdischen Selbsthass“ die Zugehörigkeit zum Judentum geleugnet, während sie im Zionismus bejaht wird, verkörpern die beiden keine entgegengesetzten Haltungen, insofern der einen wie der anderen eine aktive Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität vorausgeht. Nicht zuletzt unterliegen alle beide dem Bestreben einer Überwindung „der Etikettierung als Außenseiter“, indem sich entweder für ein bewusst jüdisches oder ein bewusst nicht-jüdisches Identitätsmodell entschieden wird. Beide Entscheidungen werden jedoch vom Verlangen nach einem regenerativen Lebensmodell getragen.

Auch in der Dekadenzdichtung ist das Motiv der Entgrenzung mit dem Bedürfnis nach Regeneration verschwistert. Christiane Barz hat diesen Gesichtspunkt in ihrer Monographie *Weltflucht und Lebensglaube* ausführlich analysiert und – der Titel ihrer Arbeit macht es bereits deutlich – den Zusammenhang zwischen Rückzug einerseits und vitalistischem Lebenskonzept andererseits herausgestellt. So erkennt Barz in der Dekadenzdichtung einen wiederkehrenden Drang zur Überwindung der Ausgrenzung durch die Kultivierung neuen Lebens. Sowohl De- als auch Regeneration spiegeln ihrer

schreibt Kraus und mithilfe seines Fallbeispiels den jüdischen Selbsthass somit nicht als ein Phänomen der Abkehr vom Verhassten, sondern vielmehr als eine Besessenheit damit. Letztere bezeugt seiner Meinung nach den Versuch, teilzunehmen, aber unter den Bedingungen der individuellen Bedürfnisse.

²⁷ Allan Janik spricht sich gegen die Verwendung des Begriffs „jüdischer Selbsthass“ aus, weil er darin eine Bewertung sieht, die seiner Meinung nach einer konstruktiven wissenschaftlichen Debatte im Wege steht. Er weist darauf hin, dass Lessing seine diskursprägende Arbeit als Abrechnung mit Otto Weininger verfasst und mit rassistischen Anschauungen durchsetzt habe. Mit Bezug auf Wittgenstein warnt Janik davor, „nicht nach einem Ding zu suchen, das einem Wort entspricht, sondern die Vielfalt der Erscheinungen zu beachten, die wir damit benennen“. Vgl. Janik, Allan: „Die Wiener Kultur und die jüdische Selbsthass-Hypothese. Eine Kritik.“ In: Botz, Gerhard et al. (Hrsg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Czernin 2002, S. 113–126; hier S. 123.

²⁸ Kotowski, Elke-Vera: „Jüdischer Selbsthass.“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3. *Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000, S. 168–169; hier S. 168.

Auffassung nach diesen Reformwillen wider; sie repräsentieren lediglich zwei unterschiedliche Modelle seiner Umsetzung:

Im Umschlagen des als defizitär und transitorisch verstandenen Degenerationserlebnisses in einen neuen Lebensglauben bleibt das Leben das verbindende Moment beider Oppositionsmuster und wird zur Voraussetzung für den Impuls zur Regeneration. Die übergeordnete Ausrichtung am Leben bildet die Klammer zwischen Degeneration und Regeneration, Weltflucht und Lebensglaube, indem sie den bewußten Versuch, die (infolge der zivilisatorischen Moderne) verlorene Lebensunmittelbarkeit wiederzugewinnen, erst in Gang setzt.²⁹

Dekadenzdichtung ist Barz zufolge keine Erscheinungsform des Untergangs, sondern des Übergangs,³⁰ weil konsequent nach neuen – allerdings meist exzentrischen und utopischen – Lebensmodellen gesucht wird. Nicht anders verhält es sich bei den jüdischen und zionistischen Schriftstellern der Moderne. Die Suche nach etwas Neuem erfordert zwangsläufig die Abgrenzung von etwas Altem, wobei die Suche im Falle der Dekadenz nicht in ein Finden mündet, sondern vielmehr ein ewiges Changieren zwischen zwei Zuständen mit sich bringt. Die zionistische Literatur hingegen vermag diese Wechselhaftigkeit durch das Bekenntnis zum Judentum zu durchbrechen. Dass aber auch für sie ambivalente Strukturen merkmalshaft sind und wie sich Dekadenz und Zionismus darin ähneln, wird in der nachfolgenden Motivbetrachtung deutlich.

3.2 Krankheit, Tod und Hoffnung

Ebenso wie das Motiv der Isolierung und Individualisierung bot das von zionistischen und Dekadenzschriftstellern in ihren Texten gleichermaßen verwendete Motiv der Krankheit, meist eines seelischen Leidens in Kombination mit körperlicher Erkrankung, eine Angriffsfläche für Antisemiten und Dekadenzkritiker. Denn auch hier schlossen die Kritiker vom Inhalt auf die Verfasser und leiteten daraus die Diagnose einer degenerierten Autorschaft ab. Vor dem Hintergrund des sich Ende des 19. Jahrhunderts ausbreitenden darwinistischen Denkens war diese Diagnose bereits vorgezeichnet, insofern Dekadenzdichter und Juden beide Minderheiten repräsentierten und Minderheit mit Schwäche gleichgesetzt wurde; wer oder was nicht dem gesellschaftlichen Durchschnitt entsprach, erhielt unversehens die Attribute „anormal“ und „krank“. Da die wissenschaftliche Meinung jener Zeit auf alle kulturellen Bereiche übergriff, wurde auch das literarische Feld von ihr beschlagnahmt – wobei die Litera-

²⁹ Barz: *Weltflucht und Lebensglaube*, S. 105.

³⁰ Ebd., S. 129.

tur ihrerseits ebenso Einfluss auf die Wissenschaft ausübte.³¹ Jede Abweichung von der Mehrheitsgesellschaft, ob nun eine Kunst, eine Religion oder einen anderen kulturellen Bereich betreffend, genügte, um ihre Angehörigen der Kategorie „Krankheit“ im Sinne einer gesellschaftlichen Störung und Gefahr zuzuschreiben.³²

Wenngleich nicht bar einer gesellschaftskritischen Aussage, stellte das Motiv von Krankheit und Trübsal für die Dekadenzdichter in erster Linie ein fruchtbares Stilmittel dar. Aus Zuständen der nervlichen Überreizung, des Spleen, generell aus psychischen und physischen Leiden aller Art ließen sich innovative impressionistische Szenen komponieren. Hinter den vielfältigen Krankheitssymptomen, die in den Texten der Dekadenz zu Tage treten, steckt beinahe ausnahmslos der gleiche Auslöser eines Nichtzurechtkommens mit der Umwelt. Genährt wird der Konflikt der Figuren mit der sie umgebenden Kultur und Natur durch ihren schwermütigen Charakter und eine merkmahlhafte Hypersensibilität. Hinzu kommt ihr Unwille, sich sozialen Gepflogenheiten zu beugen. Das Motiv der Erkrankung kann dem oben besprochenen Motiv der Isolierung somit entweder vorausgehen oder ihm folgen, wobei es sich meist um ein Wechselspiel von Ursache und Wirkung handelt und sich die Isolierung durch Krankheit und die Krankheit durch Isolierung verstärkt. Dabei war es keineswegs das Anliegen der Dekadenzdichter, einen unwiderruflichen Verfall zu schildern.³³ Denn ihre Texte schließen die Option zur Genesung nicht kategorisch aus, obzwar eine solche nur selten ganzheitlich erfolgt und die Handlungen meistens nur mit der möglichen

³¹ Ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts nahm das komplexe, wechselseitige Verhältnis von Literatur und Wissenschaft kontinuierlich zu, insofern „ein – temporeicher, ständig sich akzelerierender – Ausdifferenzierungs-Prozess in den Wissenschaften“ stattfand, der zu einem interdisziplinären Methodenaustausch führte. (Vgl. Höfner, Eckhard: „Zola – und kein Ende? Überlegungen zur Relation von Wissenschaft und Literatur. Der *Roman expérimental* und der Hypothesen-Streit im 19. Jahrhundert.“ In: Klinkert, Thomas/Neuhofer, Monika (Hrsg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenwelle um 1800*. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 127–166; hier S. 128.) Nicht nur die Naturwissenschaften hielten Einzug in die Literatur, sondern auch die Literatur gewann an wissenschaftlicher Geltung. Sie diente in der frühen Moderne insbesondere für die Biologie und die daran anschließenden Forschungsbereiche der Physiologie, Psychologie und Evolutionslehre bis hin zur biologisch begründeten Soziologie als Stütze oder sogar als Begründung wissenschaftlicher Argumente. Vgl. ebd., S. 130f.

³² Krankheit, zunächst im physischen Sinne, galt schon immer als gesellschaftliche Gefahr und als Stigma des bedrohlich Anderen. Ein anschauliches Beispiel bietet der Umgang mit Leprakranken im Mittelalter, die als Aussätzige betrachtet wurden. Ihre Erkrankung verstand man weniger als ein gesundheitliches Problem denn als Resultat eines korruptierten Geistes und eines sündigen Lebenswandels. Und man unterstellte ihnen, die Gesunden anstecken zu wollen, nicht nur im körperlichen, sondern zuvor-derst im spirituellen Sinne. So klagte man die Leprakranken u.a. der Brunnenvergiftung an, was wiederum – wie in Kapitel 2.5.1 bereits ausgeführt wurde – einen ebenso geläufigen Vorwurf gegenüber Juden darstellte. Vgl. Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*, S. 23f.

³³ Dieses Ziel gehört stattdessen zu den Auflagen des Naturalismus, dessen Autoren sich für die literarische Nachzeichnung genetisch vorbestimmter Niedergänge aufgrund vererbter Krankheiten interessierten und damit in ihren Texten weitaus mehr „Dekadenz“ im wörtlichen Sinne produzierten als die eigentlichen Dekadenzdichter.

Aussicht darauf enden. In der Forschung dominiert deshalb die Auffassung, dass Krankheit innerhalb der Dekadenzliteratur an ein Endzeitdenken gekoppelt und der Tod eine unausweichliche Folge sei. Für Helmut Koopmann fungieren die in den Werken der Dekadenz auftretenden Krankheiten als Ergebnis und unwiderrufliches Symptom einer nicht austragbaren Individualität, für die es keine andere Möglichkeit zur Entfaltung gibt als im isolierten und kranken Zustand:

Krankheiten sind Entgrenzungsvorgänge, die in Wirklichkeit nicht stattfinden konnten, abgebogene Tendenzen des Individuums, seine eingeschränkte Individualität aufzugeben. [...] Krankheit ist beides: Anzeichen einer durchaus noch vorhandenen Entgrenzungstendenz und zugleich der Beweis der Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung. Sie ist ein Ausweg, den die Neigung zur Entgrenzung nimmt, wenn sie sich nicht realisieren kann.³⁴

Das Motiv der Krankheit markiert für Koopmann eine Sackgasse, die unweigerlich im Sterben endet. Zweifelsohne nimmt der Tod innerhalb der Dekadenz eine dominante Position ein, doch als gesondertes Motiv ist er nicht zwangsweise an das Motiv der Krankheit gekettet, sondern formuliert häufig ein eigenständiges symbolistisches Prinzip, wie beispielsweise in Georges Rodenbachs Roman *Bruges-la-morte*. Letzterer handelt von dem Witwer Hugues Viane, der nach dem Verlust seiner Frau im belgischen Brügge lebt, wo er aufgrund seiner anhaltenden Trauer die gesamte Stadt als Ort der Einsamkeit und des Todes empfindet. Durch seine Beziehung zu einer Tänzerin, die seiner Frau zum Verwechseln ähnelt, lichtet sich kurzweilig sein trübes Gemüt und erhellt das städtische Treiben, doch bleibt der Tod allgegenwärtig und so endet die Erzählung mit der Erdrosselung der Tänzerin und der Totenschleier senkt sich wieder über das Geschehen:

Et Hugues continûment répétait: « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder: « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air – est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? – d'effeuiller languissamment des fleurs de fer !³⁵

Das Motiv des Todes bildet hier, wie aus der Phrase „Kadenz der letzten Glockenschläge“ hervorgeht, den zum Abschluss führenden Akkord der Dichtung. Während in der Dekadenzliteratur das Todesmotiv somit als ästhetizistische Komplementierung des

³⁴ Koopmann: „Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900“, S. 218.

³⁵ Rodenbach, Georges: *Bruges-la-morte* [1892]. Vorw. v. Gaston Compère. Brüssel: Éditions Jacques Antoine 1977, S. 102. Übers.: „Und Hugo sprach immerfort vor sich hin: »Tot, tot... Tote Stadt... « Er sagte es mechanisch, mit markloser Stimme, und versuchte seine Worte mit dem Schlage der letzten Glocken in Einklang zu setzen, die matt und langsam nachhinkten, wie alte, erschöpfte Weiblein, und ihre Erzblumen müde über die Stadt – oder über ein Grab – aussäten.“ Vgl. Rodenbach, Georges: *Das tote Brügge. Erzählungen*. Aus d. Frz. übers. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Fulda: Festa 2003, S. 215.

Krankheitsmotivs Einsatz findet, kann sich im Zionismus das Motiv des Todes aufgrund der zionistischen Heilserwartung nicht durchsetzen.

Zwar tritt auch innerhalb der zionistischen Literatur der Tod in Erscheinung, doch kann er sich gegenüber dem Glauben an eine jüdische Renaissance dort nicht behaupten. Um ein kurzes literarisches Beispiel heranzuziehen, sei auf die letzte Strophe aus Theodor Zlocistis Gedicht *Erster Sterbetag* verwiesen. Der Tod ist darin nur die Grundlage einer hypothetischen Überlegung. Das Sterben ist im Konjunktiv verfasst und beruht auf der Reflexion des Sprechers, was wäre, wenn seine Hoffnung auf die Rückkehr nach Zion erlösche:

Dann wollt' ich in den Tempel schleichen
Und meinen ersten Tod beklagen;
Mit leisen Lippen, leidesbleichen,
– Nach mir selber Kaddisch sagen!³⁶

Das zentrale Motiv von Zlocistis Gedicht stellt nicht der Tod, sondern der Kummer über die Diaspora dar. Er zeichnet sich auf den „leidesbleichen“ Lippen ab und wird ergänzt durch das Motiv der Trauer. Doch auch Trauer und Leid werden am Ende nochmals übertrumpft, nämlich vom Gebet und vom jüdischen Glauben. Der leidvolle Zustand funktioniert im Zionismus stets als ein erkenntnisförderndes Motiv und repräsentiert ein Moment des Übergangs. Trübsal und Schmerz führen zur Reflexion über die missliche Lage und stärken den Willen zur Veränderung. In der zionistischen Literatur folgt daraus das Bekenntnis zum Judentum. So steht am Ende von Zlocistis Gedicht das Kaddisch-Gebet, ein wichtiges Glaubensbekenntnis, in dem Gott geheiligt wird. Dadurch kann neuer Mut geschöpft und das Leiden bewältigt werden. Nichtsdestotrotz konzentriert sich der Tonfall des Gedichts anstatt auf eine zionistische Aufbruchsstimmung auf das Szenario des Untergangs. Wird man einerseits keinen zionistischen Text finden, der die Möglichkeit auf Erlösung von den durch die Diaspora bedingten Qualen versagt, überwiegt zuweilen, wie in der Dekadenzdichtung, die Schwere des Kammers, da die seelischen und teils auch körperlichen Beschwerden (noch) nicht überwunden werden können. Melancholisches Verweilen, nicht zuletzt aus einem ebensolchen ästhetischen bzw. ästhetizistischem Interesse, ist innerhalb der zionistischen Literatur gleichermaßen präsent, wie innerhalb der Dekadenzdichtung.

Daneben stellen die Kontrapunktion von Leid und Hoffnung und die sich daraus ergebende Zwiespältigkeit und Spannung eine weitere Parallele zur Dekadenzliteratur dar.

³⁶ Zlocisti, Theodor: *Erster Sterbetag* [Gedicht]. In: *Die Welt*. Heft 40 (5. Oktober 1900), S. 12.

Im Falle des Zionismus basiert diese Ambivalenz³⁷ auf der Diskrepanz eines gegenwärtigen Elends und einer potentiellen zukünftigen Befreiung. Im Falle der Dekadenz fungieren die für sie typischen Dualismen allerdings als tragendes Prinzip, für das keine Auflösung vorgesehen ist. Sie nehmen alle Motive ein und werden am Ende zum einzig überdauernden Wahrheitsbegriff. Denn die Grundlage der Dekadenz besteht, laut Wolfdietrich Rasch, in der Überzeugung,

daß jedes einzelne Seiende zugleich sein Gegenteil, Schmerz auch Lust, Verlust auch Gewinn, daß Schwäche auch Machtwillen in sich schließt. Gerade die Gegensätze, die einander strikt ausschließen, bestehen gleichzeitig im Menschen und seinen Verhaltensweisen. Lebensgier und Todesverlangen wirken miteinander, untrennbar, in *einer* Person. Widersprüchlichkeiten ist an für sich gewiß kein Symptom von *Décadence*, sie wird es erst in einer bestimmten Überschärfung, als unlösbarer Zwiespalt. Der Widerspruch erscheint extrem sinnwidrig, als hartes Nebeneinander zweier unversöhnbarer Gegensätze.³⁸

Die Dekadenzliteratur ist somit durch ein andauerndes Hin- und Her, durch ein Wechselspiel von Empfindungen und durch einen ständigen Wandel an Lösungsansätzen für die erlittenen Qualen gekennzeichnet. Im Gegensatz zum Zionismus, in dem die Errettung aus dem Leid durch das Ziel einer Rückkehr ins Heimatland vorgegeben ist, herrscht über das erlösende Moment in der Dekadenz Ungewissheit. Dass der Weg aus dem Spleen unklar und ein Mysterium bleibt, ja dass letzteres sogar genossen wird, offenbart beispielsweise das Ende von Jules Laforgues Gedicht *Complainte sur certains temps déplacés*:

– Vrai ! la vie est pour les badauds;
Quand on a du dieu sous la peau,
On cuve ça sans dire mot.

L'obélisque quadrangulaire
De mon spleen monte; j'y digère,
En stylite, ce gros Mystère.³⁹

Allerdings weisen auch hier die eingesetzten Symbole auf einen Heilsweg hin und zwar auf einen christlichen. Der Obelisk im letzten Vers erweist sich als Säule eines Styliten. Letztere waren im Mittelalter Mönche, sogenannte Säulenheilige, die auf Ka-

³⁷ Der Begriff „Ambivalenz“ wurde im Fin de Siècle als medizinischer Fachterminus für eine psychologische Erkrankung eingeführt. 1911 prägte der Schweizer Psychiater Eugen Bleuler den Ausdruck im Hinblick auf „kranke Menschen, die am Zugleich unvereinbarer Gefühle leiden und eben deshalb zu keiner Entscheidung gelangen.“ Vgl. Müller-Seidel: „Zeitbewußtsein um 1900. Literarische Moderne im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext“, S. 25.

³⁸ Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, S. 46f.

³⁹ Laforgue, Jules: *Complainte sur certains temps déplacés* [Gedicht]. In: ders.: *Les Complaintes suivies des premiers poèmes* [1885]. (Poésies complètes I). Hrsg. v. Pascal Pia. Paris: Gallimard 1979, S. 114. Übers.: „– Es ist wahr! Das Leben ist für die Schaulustigen gemacht;/Wenn einem Gott unter die Haut geht,/Lässt man diesen Rausch wortlos vergehen./Der vierkantige Obelisk/Meines Spleen wächst in die Höhe; ich nehme,/Wie ein Säulenheiliger, dieses große Mysterium hin.“

pitelle stiegen, um sich dort zu kasteien. Während Zlocistis zuvor angeführte Elegie durch die betende Zuwendung zum Judentum aufgelöst wird, erhebt sich am Ende von Laforgues Klagelied ein Monument des Christentums – freilich weitaus weniger explizit und vielfach ambivalenter als im zionistischen Gedicht. Bei Laforgue kommt die typische Verfremdungstechnik Baudelaire'scher Prägung zum Einsatz, in deren Folge alle Inhalte eine ständige Metamorphose durchlaufen und Mysterium und Unklarheit als gewollte Effekte verbleiben. Den für die Dekadenzdichtung typischen Symbolismus und die Verwendung ungewöhnlicher Metaphern erklärte Gautier mit Blick auf Baudelaire als das Bestreben, alles Wahrnehmbare aus seiner kümmerlichen Realität zu befreien und durch den Einbau in eine subtile Traumwelt aufzuwerten: Baudelaire „voulait qu'avant d'entrer dans la sphère de l'art, tout objet subît une métamorphose qui l'appropriât à ce milieu subtil, en l'idéalisant et en l'éloignant de la réalité triviale“.⁴⁰ Ziel der Verfremdungstechnik der modernen Dichter war demzufolge eine alternative Wirklichkeit zu gestalten und diese poetisch neu zu konnotieren. Innerhalb dieser neuen Symbolwelt konnte auch das Motiv der Krankheit in anderweitige Motive überführt werden und eine Auflösung bzw. zeitweilige Ablösung erfahren. Im Fokus der Dekadenzdichter stand daher, ebenso wie bei den Zionisten, im Anschluss an das Krankheits- und Leidensmotiv das Motiv der Schöpfung neuer, selbstbestimmter Lebenswelten.

3.3 Gestaltung neuer Lebenswelten

Sowohl Dekadenzdichter als auch Zionisten befassten sich mit der Konzeption alternativer und idealer Existenzräume. Das Anliegen der Dekadenzdichter konzentrierte sich dabei auf ästhetische Entwürfe, insofern die Kunst selbst den Ort ihrer erstrebten Unabhängigkeit darstellte. Hingegen ragte die Absicht der zionistischen Schriftsteller über den Bereich des Ästhetischen hinaus. Denn die literarische Landnahme sollte – früher oder später, je nach politischer oder kulturzionistischer Gesinnung – auch realgeographisch umgesetzt werden. Laut des Protokolls des Ersten Zionistischen Weltkongresses 1897 in Basel ersuchten die dortigen Vertreter unter Theodor Herzls Führung „für das jüdische Volk die Schaffung einer öffentlich-rechtlich gesicherten Heim-

⁴⁰ Gautier: „Charles Baudelaire“, S. XXI. Übers.: Baudelaire „wollte jedes Objekt vor seinem Eintritt in die Sphäre der Kunst einer Metamorphose unterziehen, um es diesem feinsinnigen Milieu anzupassen, indem es dadurch idealisiert und gleichzeitig von der trivialen Wirklichkeit entfernt wurde.“

stätte in Palästina“.⁴¹ Diese Absichtserklärung gilt seither als Definition des politischen Zionismus. Dennoch blieb in dessen Anfangsjahren der Anspruch auf territoriale Unabhängigkeit eine rein schriftliche Formulierung und damit ebenso fiktiv wie die ästhetische Unabhängigkeitserklärung der Dekadenzdichter. Darüber hinaus beteiligten sich nicht alle Zionisten an der geographischen Realisierung eines jüdischen Staates, sondern eine Vielzahl konzentrierte sich im kulturzionistischen Sinne auf die literarische Nationenbildung und auf die Stärkung jüdischer Souveränität mithilfe von Kunst und Literatur. Unabhängig davon, inwieweit die Renaissance des Judentums staatlich oder staatenlos gedacht wurde, bildete die Literatur den Ausgang des zionistischen Vorgehens; einerseits aus propagandistischen Beweggründen, um Mitstreiter zu akquirieren, und andererseits, um die Gemeinschaft des Judentums mit ästhetischen Mitteln herzustellen.

Die Wiederherstellung einer jüdischen Einheit bedurfte zunächst einiger grundlegender Reflexionen über die räumliche Beschaffenheit des jüdischen Volkes. So stand im Zentrum der zionistischen Bewegung die Frage nach dem „Kultur-Raum, der dem jüdischen Volk seit der Zerstörung des zweiten Tempels nicht mehr eignet und der deswegen von den Zeichen, die sich notwendig auf ihn beziehen, gleichzeitig hervorgebracht werden muß.“⁴² Dieser Kulturraum konnte zum einen durch die jüdische Religion, jüdische Kunst und jüdisches Leben definiert werden, zum anderen durch den geographischen Bezug zu Jerusalem und Palästina. Obgleich über diesen Ort politisch nicht verfügt wurde, hatte Zion im Judentum über Jahrhunderte hinweg als kultureller Anker fortexistiert und sich über Texte, Gebete und Riten der Liturgie erhalten.⁴³ Sein Zugang war somit über den symbolischen Weg der Zeichen buchstäblich „vorge-schrieben“, was erklärt, weshalb die ersten offiziellen Verfechter des modernen Zionismus die Literatur als Ausdrucksmittel ihrer nationaljüdischen Gesinnung und ihres daran anschließenden politischen Engagements wählten. Auch die weitere Entwicklung der zionistischen Bewegung fand zu einem bedeutenden Anteil über Texte statt, sei es in Form von nationaljüdischer Lyrik und Prosa einzelner Autoren oder in Form von ideologischen Broschüren und Zeitschriften, hinter denen nicht nur Einzelperso-

⁴¹ N.N.: „Baseler Programm“ [1897]. In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 22.

⁴² Theisohn: *Die Urbarkeit der Zeichen*, S. 22. Mit dem Akt des „Sich-selbst-Er/Zuschreibens eines Raums“ fand laut Theisohn nicht nur eine Überwindung der jüdischen „Körperlosigkeit“ statt, sondern vor allem eine ganzheitliche, kulturelle Identitätsstiftung. Vgl. ebd., S. 81.

⁴³ Vgl. Grabner-Haider, Anton/Davidowicz, Klaus S./Prenner, Karl: *Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 188.

nen, sondern häufig diverse zionistische Gruppen und Vereine standen. So wurden nach und nach fiktive Alternativen zum jeweiligen jüdischen Lebensraum in den europäischen Ländern des Fin de Siècle entworfen und, wie im Falle der Dekadenzdichtung, „unterschiedliche Arten von Gegenwelten“⁴⁴ erdacht, die der Suche nach einem „überzeitliche[n], allumfassende[n] Leben, in dem alle vom Zivilisationsprozeß diskreditierten Anteile und Bedürfnisse des Menschen aufgehoben sind“⁴⁵, entsprachen. Der Wunsch nach universeller Gleichberechtigung mit gleichzeitiger Möglichkeit zur individuellen Selbst- bzw. zionistischen Verwirklichung mündete unweigerlich in einer utopischen Konzeption.⁴⁶ Im Falle der Dekadenzdichtung ergab sich letztere durch die Vorstellung einer Existenz, in der die Gesamtheit sinnlicher Erfahrbarkeit synästhetisch erlebbar würde und individuelle Leidenschaften uneingeschränkt Raum fänden; im Falle des Zionismus bestand die Utopie im Ansinnen einer Lebenswelt ohne rechtliche und soziale Benachteiligungen und einer Wiedervereinigung des gesamten jüdischen Volkes, kurzum, in einer Auflösung der Diaspora. Einer unmittelbaren Auslebung der jeweiligen Ideale standen die kulturgeschichtlichen Gegebenheiten des Fin de Siècle im Wege, weshalb die Durchsetzung der zionistischen bzw. ästhetizistischen Utopie zunächst durch eine literarische Usurpation⁴⁷ erfolgte, von der ausgehend sich auch die Lebenswirklichkeit verändern sollte.

Dabei stellt sich die Frage, ob tatsächlich oder inwieweit zionistische und Dekadenzdichter auf poetische Art und Weise einen neuen Lebensraum gestalten konnten. Die

⁴⁴ Kimmich/Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 54. Für Kimmich und Wilke stellt die Gestaltung von Gegenwelten ein typisches Merkmal der modernen Literatur dar. Aus den neu erschaffenen Lebensräumen lesen sie einen Gegenentwurf zur urbanen Hektik und Technisierung der Moderne, indem in den entsprechenden Texten entweder ein Rückzug in die ländliche Idylle erfolge oder aber innerhalb des städtischen Raums Oasen durch private Wohnräume geschaffen würden.

⁴⁵ Vgl. Barz: *Weltflucht und Lebensglaube*, S. 121. Im Falle der Dekadenzdichtung gibt es laut Barz einen weiteren wichtigen Motor, der die Kreation alternativer Lebensräume vorantreibt, nämlich die Furcht der Dekadenten vor dem Banalen und Alltäglichen. Zwar lässt sich dieses gefürchtete Banale nicht mit dem teils lebensbedrohlichen Antisemitismus vergleichen, dem sich Juden im Fin de Siècle ausgesetzt sahen, doch war der „Ennui“ ebenso Ursache eines Unwohlseins und eines Bedürfnisses nach Veränderung.

⁴⁶ Entsprechend der revolutionären Bewegungen des 19. Jahrhunderts erweiterte sich der Utopie-Begriff von seiner literarischen Gattungsbezeichnung zu einem politischen Schimpfwort „für eine unrealisierbare soziale Reformidee“. So galten als Utopisten die Befürworter von aufständischen, vor allem linken, Reformbewegungen der Moderne. Vgl. Funke, Hans-Günter: *Reise nach Utopia: Studien zur Gattung Utopie in der französischen Literatur*. (Politica et Ars Bd. 7). Münster: LIT Verlag 2005, S. 24f.

⁴⁷ Das Revolutionsverhalten der Dekadenzdichter und Zionisten, das einerseits im Zeichen der demokratischen Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts zu verstehen ist, spiegelt andererseits eine absolutistische Vorgehensweise wieder, bei der aus einem Eigeninteresse heraus gehandelt wurde. Das Verlangen nach räumlicher Souveränität entsprach weniger einer demokratischen Haltung als der Politik der europäischen Kolonialmächte. Gerade bei den Zionisten trat angesichts ihrer bestrebten Rückgewinnung palästinensischer Gebiete eine imperialistische Gesinnung zu Tage. Ebenso belegt der Ästhetizismus der Dekadenzdichter im Hinblick auf ihre Umwertungen der Begriffe eine usurpatorische Intention.

Effektivität ihrer literarischen Handlungen lässt sich dann bestätigen, wenn man, wie der französische Philosoph Henri Lefebvre, davon ausgeht, dass auch jeder wirkliche Raum unwirklich, weil symbolisch und durch Zeichen bestimmt ist. Somit vermag Wirklichkeit durch neue Zeichensetzung jederzeit verändert zu werden bzw. Zeichen lassen jederzeit eine neue Wirklichkeit entstehen. Einen absoluten Raum, einen „espace absolu“ im Sinne einer beständigen Realität, gibt es nach Meinung Lefebvres nicht:

Pris en soi, « absolument », cet espace absolu ne se situe nulle part. Il n'a pas de lieu, car il réunit tous les lieux et ne possède qu'une existence symbolique. Ce qui le rapproche de l'espace fictif-réel du langage et de cet espace mental magiquement soustrait (fictivement) au spatial, dans lequel prend forme la conscience du « sujet » ou « conscience-de-soi ».⁴⁸

Insofern der absolute Raum, den wir als Wirklichkeit definieren, kontinuierlich den Interpretationen der ihn Erlebenden unterliegt, bleibt er – folgt man Lefebvres Argumentation – unwirklich und raumlos. Seine ständige Exegese macht ihn zu einer Glaubensangelegenheit und steuerbar durch (sprachliche) Fiktion. Dadurch vermag dieser real erfahrene Raum jederzeit uminterpretiert und umstrukturiert zu werden, sei es durch Politik, Literatur oder sonstige Zeichenanwendung. Jede neue Auslegung und Imagination erwirkt eine räumliche Formgebung, die durch ihre Wiederholung an Struktur gewinnt. Der absolute Raum stellt somit eigentlich einen relativen Raum, einen „espace relatif“⁴⁹ dar, der ständig in Bewegung und dadurch wandelbar ist.

Diese Vorstellung bestätigt im übrigen auch die Physik mit ihren Gesetzen der Relativitätstheorie. In letzterer bedeutet Raum „eine Eigenschaft in der sensuellen Welt“⁵⁰, d.h. er ist als eine sinnliche Wahrnehmung definiert und somit unweigerlich Ergebnis einer subjektiven Betrachtungsweise. Die moderne Literatur mit ihrer Konzentration auf das Subjekt sondiert quasi diesen relativen Raum mithilfe bestimmter utopischer Konstruktionen und narrativer Techniken, wie beispielsweise dem Bewusstseinsstrom. Indem die gesamte Aufmerksamkeit auf den individuellen Wahrnehmungskosmos einer Figur gerichtet ist, verwandelt sich die relative Wirklichkeit in eine absolute. Laut Alexander Kupfer gibt es einen Moment in der Lektüre der Dekadenzdich-

⁴⁸ Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. 4. Aufl. Paris: Anthropos 2000, S. 273. Übers.: „Für sich genommen, „absolut“, hat dieser absolute Raum nirgendwo Platz. Er verfügt über keinen Ort, da er alle Orte vereint und lediglich eine symbolische Existenz besitzt. Was ihn an den fiktiven-realen Raum der Sprache und diesen geistig magischen Raum annähert, entzieht sich (auf fiktive Weise) dem Räumlichen, in dem das Bewusstsein des „Subjekts“ oder „Selbstbewusstseins“ Gestalt annimmt.“

⁴⁹ Ebd., S. 270.

⁵⁰ Vgl. Lange, Sigrid: „Einleitung. Die Aisthesis des Raums in der Moderne.“ In: dies. (Hrsg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 7–21; hier S. 8.

tung, in dem sich die Widersprüche der poetischen gegenüber der gegenständlichen Ordnung auflösen und der ästhetische Raum Autonomie erlangt:

Es ist der blitzartige Moment unseres Stockens – wenn die von uns konstatierte Ordnung des Gegensatzpaares zusammenbricht und die Installation einer neuen Ordnung durch die Erkenntnis der absichtsvollen Paradoxie noch nicht erfolgt ist –, in dem die Grenzlinie plötzlich verschwindet.⁵¹

Die Ambivalenzen, Paradoxien und Utopien, auf die von den modernen Schriftstellern bewusst gesetzt wurde, um die vertraute Ordnung zu überwerfen, führen zunächst zu einer Differenz Erfahrung zwischen der gegenständlichen und der erdichteten Welt. Letztere generiert eine eigenständige Ordnung und ein neuer, autonomer Raum entsteht. Er wird stets artifiziell erzeugt, indem unnatürliche, d.h. den gewohnten Gesetzmäßigkeiten zuwider laufende Beziehungen eingegangen werden und das Subjekt das Richtmaß aller Ereignisse bildet. Entsprechend tritt das Motiv der Raumerschaffung innerhalb der modernen Literatur in Kombination mit dem Motiv der Künstlichkeit in Erscheinung.

In kaum einem anderen Werk der Dekadenzdichtung wird die Gestaltung einer artifiziellen Lebenswelt ausführlicher verhandelt als in *À rebours* von Joris-Karl Huysmans. Der Protagonist Des Esseintes erschafft sich in seinem palastartigen Anwesen abseits der Großstadt Paris in ländlicher Idylle eine Oase der Sinnlichkeit. Seine Gemächer richtet er nach seinen ästhetischen Fantasien und kapriziösen Bedürfnissen ein. So bestellt er sich beispielsweise eine exotische Pflanzenauswahl mit gezüchteten Blumen, die in der Natur nicht auffindbar wären und sinniert darüber: „l’homme, peut en quelques années amener une sélection que la paresseuse nature ne peut jamais produire qu’après des siècles.“⁵² Die künstlich erzeugten Welten vermögen demnach die Natur und die gegenständliche Welt sogar zu überbieten. Das bedeutet jedoch zugleich, dass sich ein idealer Lebensraum nur durch ein aktives Umgestalten des gegebenen realisieren lässt.

⁵¹ Kupfer, Alexander: *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1996, S. 573. Kupfer bezieht sich an dieser Stelle auf die Lektüre der *Paradis artificiels* von Baudelaire und setzt sich mit dem Stilmittel bzw. Effekt der Ambivalenz und des Paradox innerhalb der Dekadenzdichtung auseinander. Zur Illustration wählt er den Titel von Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, der durch das Begriffspaar „Blumen“ und „Böses“ einen offenkundigen Widerspruch darstelle. Das Besondere bei Baudelaire sei, dass er es verstünde, den Wahrnehmungsprozess seiner Paradoxa zu verlangsamen und zu intensivieren; wie im Drogenrausch werde plötzlich alles sinnlicher und wie in Zeitlupe erlebbar. Daraus leitet Kupfer auch Baudelaires Interesse an den durch Drogenkonsum generierten Traumwelten ab. Letztendlich gehe es bei den Dekadenzdichtern stets um eine Steigerung der Aufmerksamkeit, um Sensibilisierung und um die Vermeidung des gefürchteten Ennui.

⁵² Huysmans: *À rebours*, S. 177. Übers.: „der Mensch kann in wenigen Jahren eine Zuchtwahl erreichen, die die träge Natur nur nach Jahrzehnten zustande brächte“. Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 146.

Auch die Zionisten vertraten die Ansicht, dass eine Besserung der jüdischen Lebenssituation und eine ideale jüdische Lebenswelt nicht durch natürliche Entwicklung, sondern nur durch bewusste Planung zu erzielen sei. Eine gemeinschaftliche jüdische Kultur bzw. ein Judenstaat würde durch den eigenständigen Fortlauf von Politik und Gesellschaft in absehbarer Zeit nicht entstehen, so dass der gewünschte Lebensraum artifiziell konstruiert werden musste. Insofern spielt auch innerhalb der zionistischen Literatur das Motiv der Künstlichkeit eine Rolle, vor allem wenn es um die Realisierung eines staatlich organisierten Judentums geht, wie es Theodor Herzls utopischer Roman *Altneuland* vor Augen führt. Darin wird ganzheitlich auf Technik – im Sinne der griechischen Wortherkunft einer handwerklichen, künstlichen Erzeugung – gesetzt und der Judenstaat in allen gesellschaftlichen und vegetativen Bereichen mithilfe von revolutionären wissenschaftlichen Entdeckungen und modernsten Produktionsverfahren auf die individuellen Bedürfnisse seiner Bewohner ausgerichtet. Einer der führenden Forscher in Herzls Utopie, Professor Steineck, erklärt entsprechend:

Aber die Wissenschaft hat uns gelehrt, wie wir uns den Aufenthalt auf der Erdoberfläche überall angenehmer und gesünder machen können. Sie verstehen? Wir haben durch unsere technisch vorgebildete Jugend und durch die Unternehmungslustigen alle bekannten Industrien hierher verpflanzt erhalten.⁵³

Ihre Motivation für die Gestaltung eines idealen jüdischen Lebensraums gewannen die Zionisten aus dem Glauben an die technischen Errungenschaften der Moderne. Wurden die Umbrüche des modernen Zeitalters einerseits, vor allem in gesellschaftlicher Hinsicht, skeptisch beäugt, wurde andererseits versucht, das technische und wirtschaftliche Potenzial der Epoche für die eigenen Bedürfnisse zu nutzen. Keineswegs rief das *Fin de Siècle* nur Zukunftsangst und Schrecken hervor. Die zahlreichen neuen Erfindungen jener Zeit begeisterten auch und erleichterten den Alltag.⁵⁴ Neben der Nutzbarmachung der Technik für den idealen Lebensraum, stellte im Zionismus, wie aus dem obigen Romanzitat hervorgeht, die Jugend ein weiteres wichtiges Standbein dar.

⁵³ Herzl, Theodor: *Altneuland*, S. 112f.

⁵⁴ Zwischen 1880 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs kam eine Reihe von Erfindungen auf den Markt, durch welche die allgemeine Lebensqualität der Menschen, ihre Selbstständigkeit, Unabhängigkeit und Beweglichkeit in Bezug auf medizinische Versorgung, Kommunikation und Fortbewegung deutlich verbessert wurde. Angefangen von der Einführung des Telefons, Grammophons und Kinetographen über die Erfindung des Aspirins bis hin zum ersten Motorflug und zur Fließbandproduktion brachte die Moderne zahlreiche positive Neuerungen mit sich und verbreitete in der Gesellschaft somit auch Zuversicht. Vgl. Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo: „Einleitung: Epoche – Politik – Kultur.“ In: dies./ders. (Hrsg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S. 1–47; hier S. 4.

Die Ergänzung des Motivs der Gestaltung eines neuen Lebensraums im Zionismus durch das Motiv der Jugend bildet wiederum eine Gemeinsamkeit mit der ästhetizistischen Kunst und Literatur. So waren beispielsweise eine Reihe illustrierter Zeitschriften des Fin de Siècle, wie *Jugend* oder *Ver Sacrum*, dem Motiv einer neuen Welt in Kombination mit dem Motiv der Jugend und des Frühlings gewidmet. Auch so manche zionistische Blätter legten den Schwerpunkt auf Jugendlichkeit, etwa der von Berthold Feiwel herausgegebene Gedichtband *Junge Harfe* oder die Zeitschriften *Quell* und *Anfang*, die 1911 zu *Der Anfang. Vereinigte Zeitschriften der Jugend* fusionierten. Waren dies vor allem kulturzionistische Projekte, die das Jugendmotiv literarisch verarbeiteten, setzten die politisch engagierten Zionisten umso mehr ihre Hoffnung in die tatsächliche nationaljüdische Jugend als treibende Kraft im Aufbau einer israelitischen Nation. Insbesondere bei den politisch interessierten Studenten wurde „der erwachende lebendige Fortschritt“⁵⁵ erkannt und gefördert. Nicht zuletzt hatte die Kadimah, eine 1883 in Wien begründete nationaljüdische Studentenverbindung, sogar den Ausgang der modernen zionistischen Bewegung gebildet.⁵⁶

Während durch das Vertrauen in die Jugend, in die Moderne und nicht zuletzt durch den Glauben an das Judentum die in der zionistischen Literatur entworfenen neuen Lebensräume auf ein optimistisches Weltbild hinausliefen, hatte der Optimismus in der Dekadenzdichtung und den darin versuchten Schöpfungen oder Auffindungen des

⁵⁵ Kurrein, Adolf: *Der Zionismus, der Fortschritt, die Humanität und die Sozial-Politik des jüdischen Volkes*. Brünn: Jüdische Volksstimme (ca.) 1890, S. 2. Der österreichische Rabbiner Kurrein schloss sich trotz seiner Orthodoxie der zionistischen Bewegung an. So stellt obiger Text ein aufschlussreiches Zeitzeugnis über die Möglichkeit dar, wie im Fin de Siècle eine religiöse Gesinnung mit zionistischer Politik kombiniert werden konnte. Kurrein argumentierte, dass der Zionismus „die grösste Offenbarung Gottes an die Juden im Exil [sei] und eben darum auch der fruchtbarste Gedanke, welcher seit zwei Jahrtausenden im Judentum geboren wurde“. Der Zionismus sei deshalb „ein wahrer Fortschrittsgedanke“. Ebd., S. 4.

⁵⁶ Der Bedeutung der Kadimah für die zionistische Bewegung wird in Kapitel 4.4.1 noch näher nachgespürt. Es handelt sich dabei um einen 1883 in Wien gegründeten nationaljüdischen akademischen Verein – der Name bedeutet sowohl „Vorwärts“ als auch „Östwärts“ –, der als wesentlicher Motor der zionistischen Entwicklung fungierte. Die Kadimah hatte vornehmlich osteuropäische Mitglieder, die sich der Wiederbelebung jüdischer Kulturgüter widmeten. Innerhalb der nationalen Bewegungen Österreichs wollten die Kadimahner, zu deren Mitgliedern u.a. Leon Pinsker und Nathan Birnbaum zählten, für die Juden Anerkennung – durchaus im wörtlichen Sinne – erfechten und das Judentum als Nationalität verkünden. Da ihre politische Mission allerdings mit den polizeilichen Auflagen jener Zeit nicht vereinbar war, konzentrierten sie sich offiziell auf die jüdische Kulturpflege und publizierten beispielsweise hebräische und jiddische Literatur, die sie als Nationalliteratur propagierten. Das Credo der Kadimah, wie es 1887 in den Vereinsstatuten festgelegt wurde, lautete: „Der Verein, der jede politische Tendenz ausschließt, bezweckt die Hebung des jüdischen Bewusstseins, der nationalen Zusammengehörigkeit der jüdischen Studenten und die Pflege der nationalen Geschichte und Literatur.“ Zit. n. Hausenbichl, Angelika M.: „Jüdische Emanzipation. Ein Blick in das Vereinsleben der Donaumonarchie am Beispiel der akademischen Vereine Kadimah und Jüdische Kultur.“ In: Adunka, Evelyn et al. (Hrsg.): *Jüdisches Vereinswesen in Österreich im 19. Und 20. Jahrhundert*. Innsbruck et al.: Studienverlag 2011, S. 31–44; hier S. 33.

idealen Lebensraums weniger Bestand. Häufig schlugen die utopischen Entwürfe in den Texten der Dekadenz in eine Dystopie um. Zieht man nochmals *À rebours* heran, dann wird am Ende des Romans offenbar, dass Des Esseintes in seiner Enklave nicht überleben kann, zumindest nicht unter den dort geschaffenen Bedingungen. Aus gesundheitlichen Gründen ist der Protagonist zur einstweiligen Rückkehr in die ihm verleidete Gesellschaft gezwungen. Doch wenngleich die künstlichen Welten in der Dekadenz brüchig sind, enden sie nicht unweigerlich in einer totalen Katastrophe und Finsternis. Letztere war Gegenstand der Romantik und wurde von den Dekadenzdichtern zwar noch mitgetragen, aber immer wieder konterkariert. Werner von Koppenfels hat daher die Dekadenzdichtung mit einer Arche verglichen, insofern in den Texten der Dekadenz versucht werde, der apokalyptischen Szenerie zu entfliehen.⁵⁷ In der Tat gleichen die alternativen Lebensräume der Dekadenzdichtung einer Arche Noah, die mit allerlei exotischen Dingen beladen sind und wie aussätzige Boote in der Flut der literarischen Moderne treiben.

Darüber hinaus ermöglicht das Arche-Sinnbild an den biblischen Gedanken des Ausgewähltseins anzuschließen, der sowohl in der Dekadenzdichtung als auch im Zionismus die Vorstellung von der eigenen Elite prägte. Die Entwicklungen einer neuen Existenz beinhalteten auch die Entwürfe eines neuen Menschen, denn der ideale Lebensraum, soweit er mehr als nur ein Individuum zuließ, war notgedrungen abhängig von idealen Bewohnern.

3.4 Elitedenken: Übermensch und Muskeljude

Die literarische und im Falle des Zionismus sogar physische Kreation eines „homo superior“ kann als Reaktion auf negative Klischees gelesen werden. Insofern sich Dekadenzdichter und Juden mit abwertenden Stigmata wie krank, nervenschwach, verweiblicht und gesellschaftlich minderwertig konfrontiert sahen, hielten sie die Vorstellung von der eigenen Elite dagegen. Den Vorwurf ihrer Unterlegenheit kehrten sie in die Überzeugung ihrer Überlegenheit um. Gedachten beide damit die von Dekadenzkritikern und Antisemiten entwickelten diskriminierenden Klischees zu durchbrechen, gründeten ihre Konzepte auf einer mit der ihrer Gegner vergleichbaren exklusiven Denkweise. Während die Dekadenzdichter einen „Übermenschen“ entspre-

⁵⁷ Vgl. Koppenfels, Werner von: *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 274f.

chend der Philosophie Friedrich Nietzsches vor Augen hatten, machten sich die Zionisten an die Realisierung eines „Muskeljuden“. Beide Typen treten in der Dekadenzdichtung und im Zionismus allerdings nicht als bereits existente herkulische Charaktere in Erscheinung, sondern sind hypothetischer Bestandteil eines ebenfalls noch zu realisierenden idealen Lebensraums.

So ist der erlesene Ästhet und Hedonist, der die Heldenrolle innerhalb der Dekadenzdichtung übernimmt, keineswegs eine physiologisch vollendete Erscheinung. Das Elitäre des Dekadenten offenbart sich zunächst auf geistiger Ebene in Bezug auf seine besondere Sensibilität und auf die damit verbundene Fähigkeit, die Welt in allen ihren Nuancen wahrzunehmen. Leiden und Erkrankung sind bei dieser Veranlagung unausweichliche Effekte, da weder Natur noch Gesellschaft auf die außergewöhnliche Perzeptibilität des dekadenten Ästheten ausgerichtet sind. Während die Dekadenzkritiker in dieser Krise, die sie sowohl in den Dekadenztexten als auch bei deren Schöpfern detektierten, eine konstitutive Schwäche und ein pathologisches Problem zu erkennen glaubten, verstanden die Dekadenzdichter selbst jene Überreizung als schicksalhafte Folge einer besonderen rezeptiven Begabung.⁵⁸ Ihre Texte, die einerseits durch eine synästhetische Vielfalt diese Wahrnehmungsfähigkeit widerspiegeln, belegen andererseits anhand der Schicksale ihrer Figuren, dass der sensible, reizempfindliche Mensch in der aktuellen Umwelt (noch) nicht existieren kann. Diese unvermeidliche Opferrolle, in der die Dekadenzdichter sich selbst und den feinsinnigen Ästheten ihrer Texte durch eine aufrichtige Wahrnehmung und das kompromisslose Festhalten am Ideal des Gefühls sahen, entspricht Nietzsches Begriff eines „Übermenschen“⁵⁹, wie er ihn in dem 1883 erschienenen ersten Teil seines *Also sprach Zarathustra* beschrieb:

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist. Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden. Ich liebe die grossen Verachtenden, weil sie die grossen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer. Ich liebe Die, welche nicht erst hinter den

⁵⁸ Die Vorstellung von der eigenen besonderen Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber dem vermeintlich sinnlich abgestumpften Massenbürgertum der Moderne, bildete, laut Dennis Denisoff, den Ausgang für die Umwertung des Dekadenzbegriffs durch die französischen Symbolisten. Vgl. Denisoff: „Decadence and aestheticism“, S. 33.

⁵⁹ Der Begriff des „Übermenschen“ ist keine Erfindung Nietzsches, sondern „kommt bereits im hellenistischen Sprachgebrauch vor und verkörperte den in der menschlichen Natur liegenden Drang, sich in Leistungen und Fähigkeiten zu Höherem hin zu entwickeln.“ Vgl. Ebner-Pfeuti, Rosemarie: „Sehnsucht – Übermensch.“ In: Heuser, Manfred et al. (Hrsg.): *Sehnsucht*. Innsbruck/Wien: Verlag Integrative Psychiatrie 1994, S. 102–106; hier S. 102.

Sternen einen Grund suchen, unterzugehen und Opfer zu sein: sondern die sich der Erde opfern, dass die Erde einst des Übermenschen werde.⁶⁰

Der obige Abschnitt macht deutlich, wie die scheinbar gegensätzlichen Begriffe Dekadenz und Übermensch zusammenpassen. Nietzsche zufolge besteht die wahre Größe des Übermenschen darin, dass er den Untergang als unvermeidbar begreift und sich ihm trotzdem oder gerade deshalb hingibt, weil er den Fortschritt und die Verbesserung der Welt als sein Ziel begreift. Vor dem Hintergrund einer solchen vermeintlich humanistischen Mission ist der Übermensch ein buchstäblicher Held im Sinne eines Kämpfers für das Gute und Gerechte. Gefahren und damit einhergehende Verluste lassen sich bei seinem Einsatz nicht vermeiden. Isolation, Krankheit, inklusive dem Leid und der Klage über diesen Zustand, sind folglich eine Art Kollateralschaden, den der Übermensch bzw. der Held in der Dekadenzdichtung hinnehmen muss.⁶¹ Bei Nietzsche allerdings sollte der Übermensch diesen Konflikt überwinden. Nicht zuletzt verstand sich Nietzsche als eifriger Dekadenzkritiker, der für das Verharren der Dekadenzdichtung im Widerstreit ihrer Figuren mit sich selbst und ihrer Umwelt kein Verständnis aufbrachte. Die „Umwertung aller Werte“ stellte bei Nietzsche das Lösungswort zur Überwindung der Dekadenz dar. Damit war zunächst die Infragestellung und anschließende Devastierung jedweder Tradition gemeint, woraufhin auf einem geschichtlich und gesellschaftlich wertneutralen Terrain ein neues und stabiles Wertesystem errichtet werden konnte. Dem Übermenschen kam in Nietzsches Philosophie die Funktion zu, diese neuen, traditionsbefreiten Wertvorstellungen herzustellen und dadurch für den gewünschten Idealzustand zu sorgen.⁶² Letzterer bleibt bei Nietzsche jedoch ebenso wie in der Dekadenzdichtung hypothetisch und der Übermensch heimatlos, weil er außerhalb seiner Zeit steht. Der Held in der Dekadenzdichtung ist auf-

⁶⁰ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Nachw. v. Josef Simon. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008, S. 12f.

⁶¹ In diesem Sinne spricht auch Robert Ziegler von einer „dekadenten Elite“, die um die unangenehmen Nebenwirkungen ihrer geistigen Überlegenheit nicht umhin kommt: „Betokening their intellectual refinement and cultural sensitivity, the Decadent elite are afflicted with the hyperesthesia, anemia, or tuberculosis, conditions that are the reason for, and consequence of, a retreat to their lavish ‘thébaïde’.” When isolation and sickness become markers of artistic superiority, the Decadent character is faced with the need to grieve for what he has willingly relinquished.“ Vgl. Ziegler, Robert: *Beauty Raises the Dead. Literature and Loss in the Fin de Siècle*. Newark et al.: University of Delaware Press 2002, S. 28.

⁶² Dabei kommt der Übermensch gleichzeitig für die Leerstelle Gottes auf, der durch Nietzsches Nihilismus wegrationalisiert wurde. Nietzsches Übermensch ist also erst Vernichter (wie der bestrafende Gott im Alten Testament) und anschließend Erlöser der Menschheit (wie Gottes Sohn im Neuen Testament). Letztendlich findet aber auch Nietzsche aus der Ambiguität seiner (antichristlichen) Argumentation nicht heraus und bleibt in seiner Dekadenzkritik unweigerlicher, wenngleich ungewollter Verfechter einer dekadenten Rhetorik. Vgl. Georg-Lauer, Jutta: „Der unbestimmte Mensch und der Übermensch.“ In: Hetzel, Andreas (Hrsg.): *Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Festschrift für Gerhard Gamm*. Bielefeld: transcript 2009, S. 169–180; hier S. 170f.

grund seines Scheiterns zugleich Antiheld. Er entspricht damit dem klassischen Helden in der Literatur der Antike, der „immer am Rande des Exzesses und der Katastrophe entlang schlitterte“⁶³. Einerseits im Besitz außergewöhnlicher Begabungen und Kräfte, weist der dekadente Übermensch andererseits die unüberwindbare Schwäche auf, nicht anpassungsfähig und dadurch ein janusköpfiger Held zu sein.

Als einer der eifrigsten Verfechter von Nietzsches Übermenschen hat sich unter den Dekadenzdichtern der Italiener Gabriele D’Annunzio hervorgetan, wobei er ein gänzlich eigenes Konzept eines „superuomo“ entwickelte und Nietzsches Philosophie gemäß seinen persönlichen Anschauungen auslegte. Während, wie Julia Genz festgestellt hat, der Übermensch bei Nietzsche „exklusiv und komplex, d.h. widersprüchlich und vielfach nur ‚ex negativo‘ bestimmt“ ist, nimmt er bei D’Annunzio die Gestalt eines „sinnlich-erotischen Menschen“ an.⁶⁴ Dadurch adaptierte D’Annunzio das Motiv des Übermenschen für den Ästhetizismus und nutzte es zur Veranschaulichung einer multisensitiven Erfahrung. Im Vorwort seines Romans *Trionfo della morte* von 1894 erklärte D’Annunzio, wie der Übermensch der Dekadenzdichtung ein Modell für die Wirklichkeit sein könne. Seine Helden waren dem Schriftsteller Modellfiguren für eine allumfassend erlebbare und damit ideale Welt: „Noi tendiamo l’orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca; e prepariamo nell’arte con sicura fede l’avvento del Übermensch, del Superuomo.“⁶⁵ In der Vorstellung, dass die Kunst den Weg für einen realen Superuomo zu ebnen vermöge, zeigt sich eine auch unter Dekadenzdichtern vorhandene Inanspruchnahme von Dichtung als Vorlage für eine reale und ideale Daseinsform. Der Übermensch ist somit nicht nur literarisches Motiv, sondern zugleich Spiegelbild des Dichters und repräsentiert dessen künstlerische Schaffenskraft, dessen „übermenschliche“ Fähigkeit, die Welt selbst zu modellieren. Im Fal-

⁶³ Gehrke, Hans-Joachim: „Der zwiespältige Held. Zur Ambivalenz des Heroismus im antiken Griechenland.“ In: Meyer, Marion/Hoff, Ralf von den (Hrsg): *Helden wie sie. Übermensch Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike*. Freiburg i. Br. et al.: Rombach 2010, S. 37–54; hier S. 48. Gehrke zieht in seinem Aufsatz sowohl Heldenbeispiele aus der griechischen Literatur heran – wie Homers Achilleus, der einen eindeutig tragischen Helden verkörpere – als auch aus der griechischen Geschichte, indem er auf Siege und Niederlagen Alexander des Großen verweist. Seine kombinierten Argumente aus literarischem und politischem Geschehen begründet Gehrke mit dem Umstand, dass Literatur und Kunst im antiken Griechenland einen großen Stellenwert gehabt und direkten Einfluss auf die Gesellschaft ausgeübt hätten. Ebd., S. 53.

⁶⁴ Vgl. Genz, Julia: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*. München: Wilhelm Fink 2011, S. 313.

⁶⁵ D’Annunzio, Gabriele: *I romanzi della rosa. Trionfo della morte* [1894]. Mailand: Fratelli Treves 1924, S. XI. Übers.: „Wir schenken der Stimme des großmütigen Zarathustra oder des Koinobiarchen Gehör; und bereiten in der Kunst mit festem Glauben die Zukunft des Übermenschen, des Superuomo vor.“

le D'Annunzios schlossen an diese Denkart sogar explizite politische Handlungen an,⁶⁶ womit er zwar einen Sonderfall unter den Dekadenzdichtern darstellt, die aber dennoch illustrieren mögen, dass die Dekadenz keine rein ästhetizistische Angelegenheit war. Aufschlussreich am obigen Zitat ist außerdem, dass D'Annunzio neben Zarathust-ra als Inspirationsquelle für seinen Übermenschen den Mönch Cenobiarca nannte. Mit letzterem ist Theodosios der Koinobiarch gemeint, der um 500 v. Chr. lebte und seinerzeit in Palästina eine zurückgezogene Gemeinschaft klösterlichen Lebens gründete, das sogenannte Koinobitentum. Die Poetik der Dekadenz verlangt demnach nicht unbedingt nach einer Einsiedelei, sondern lässt auch den Gedanken eines erlesenen Kollektivs von Menschen, genauer gesagt von Übermenschen zu, die durch ihre Mehrzahl die Aussicht auf eine Durchsetzung ihrer Ideologie erhöhen.

Die Konzeption des dekadenten Übermenschen als Mitglied einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten bringt ihn dem ebenfalls kollektiv gedachten jüdischen Mustermenschen näher. Auch im Zionismus wurden Überlegungen zum idealen Menschen bzw. idealen Juden angestellt. Der zionistische Übermensch war der sogenannte „Muskeljude“. Er sollte verständlicherweise kein Einzelphänomen darstellen, sondern innerhalb des Judentums multipliziert werden, um letzteres zu stärken. Die Vorstellung von einem physisch kraftvollen und starken Juden entsprang in erster Linie dem Bedürfnis, sich gegen körperliche wie auch ideologische Angriffe der Antisemiten zu schützen. Im Gegensatz zu den Helden in der Dekadenzdichtung, deren Wesen vornehmlich durch eine geistige Überlegenheit definiert ist – wenngleich, man denke an Dorian Gray, zuweilen mit adonishafter Vitalität gepaart –, wollten die Vertreter des Muskeljudentums eine solche Konzentration auf den Intellekt unterbinden, insofern darin eines der von ihnen bekämpften Vorurteile wurzelte. Denn Juden galten gemäß der

⁶⁶ D'Annunzio hatte bereits in den 1890er-Jahren einen offiziellen Weg in die Politik als Abgeordneter auf regionaler Ebene eingeschlagen. Internationale Bekanntheit für seine politischen Handlungen erlangte er schließlich für seine Fronteinsätze im Ersten Weltkrieg, genauer, für seinen Propagandaflug über Wien mit dem Abwurf von Flugblättern mit nationalistischen Versen sowie für seine eigenmächtige Besetzung der Hafenstadt Fiume. Dass D'Annunzio in seinen politischen Aktionen allerdings vorrangig Poet und Künstler war, illustrieren seine idealistischen Konzepte und seine große Wertlegung auf die Ästhetik seiner Handlungen. Entsprechend attraktiv wirkten auf ihn die Parolen der italienischen Faschisten, deren Anhänger er bald wurde. Das Beispiel D'Annunzios veranschaulicht auf eindringliche Art und Weise die Verbindung zwischen Nationalismus und Dekadenzdichtung, die auf einer beiderseitigen Radikalisierung von Ästhetik gründet. Dem komplexen Verhältnis zwischen D'Annunzios literarischem und politischem Engagement hat John Woodhouse in seiner ausführlichen Biographie über den italienischen Dichter und Politiker nachgespürt, die u.a. ein umfangreiches Kapitel zur Fiume-Besetzung beinhaltet. (Vgl. Woodhouse, John: *Gabriele D'Annunzio. Defiant archangel*. Oxford et al.: Clarendon Press 1998). Einen wertvollen Einblick in die Korrelation zwischen D'Annunzios literarischen und politischen Projekten bietet außerdem Kapitel 6.7 zu „Gabriele D'Annunzio: Autorfunktion in Politik und Militär“ in Julia Genz' oben bereits zitiertem Buch *Diskurse der Wertung*. Vgl. Genz: *Diskurse der Wertung*, S. 305–337.

Rassenideologie der Jahrhundertwende als vergeistigt und in der Folge als körperlich schwach. Allerdings vertraten nicht nur Antisemiten diese Auffassung; sie wurde von zahlreichen Zionisten geteilt, die in der vorgeblich kränklichen Konstitution der Juden einen begründeten Vorwurf sahen und folglich dagegen vorgehen wollten.⁶⁷ Dies führte dazu, dass sie ein sogenanntes „Muskeljudentum“ forderten und förderten, etwa durch die Unterstützung und Neugründung von jüdischen Sport- und Turnvereinen.⁶⁸ Auch in den jüdischen Studentenverbindungen wurde das Ziel einer körperlichen Kräftigung aufgegriffen, um den deutschnationalen Burschenschaften selbstbewusst entgegenzutreten.⁶⁹ Fernerhin setzte man auf Werbeplakate mit Illustrationen von idealisierten jüdischen Körpern, um das Modell eines athletischen, selbstbewussten Juden entsprechend zu propagieren und zu popularisieren.⁷⁰ Einer der bedeutendsten Illustratoren idealisierter Judenbilder des Fin de Siècle war der Maler Ephraim Moses Lilien, zu dessen bekanntesten Werken verherrlichende Porträts Theodor Herzls zählen. Der gutaussehende Wortführer der politischen Zionisten diente innerhalb der nationaljüdischen Bewegung häufig als Sinnbild eines wohlgeformten und führungsstarken Paradejuden.⁷¹

In der Ikonisierung eines maskulinen Helden, dem neben Körperstärke auch Disziplin und Tugendhaftigkeit eignete, rezipierte der Zionismus die im 19. Jahrhundert umgreifende Bewegung eines männlichen Nationalismus.⁷² Dabei ging es den Zionisten nicht nur um das nationalistische Moment, sondern insbesondere um die Betonung der Männlichkeit. Jedwede femininen Züge und Assoziationen mit Frauen sollten im Ideal des Muskeljuden vermieden werden. Denn die Förderung des Muskeljudentums

⁶⁷ Während das Klischee des schwächlichen Juden also einerseits den Antisemiten zu Propagandazwecken diente, um die vermeintliche Minderwertigkeit des jüdischen Geschlechts zu unterstreichen, verwendeten es die Zionisten, um die Notwendigkeit einer Stärkung des Judentums zu betonen. Hier zeigt sich ein weiteres Beispiel dafür, dass sich Antisemiten und Zionisten einer verwandten Argumentationsstrategie bedienten und diese lediglich zu gegensätzlichen Schlussfolgerungen führten. Vgl. Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*, S. 15f.

⁶⁸ Auf dem sechsten Zionistenkongress 1903 in Basel wurde auf das Betreiben von Max Bodenheimer eine Jüdische Turnerschaft gebildet. Bodenheimer setzte sich dafür ein, jüdisches Turnen mit zionistischer Politik zu kombinieren. Er förderte die Kommunikation zwischen den einzelnen Turnvereinen und setzte beispielsweise die Leiter des Kölner und Berliner jüdischen Turnvereins miteinander in Verbindung. Vgl. Bodenheimer: *So wurde Israel*, S. 128.

⁶⁹ Besonders bei der bereits 1886 in Breslau gegründeten jüdischen Studentenverbindung Viadrina „stand die körperliche Ertüchtigung im Vordergrund“, verbunden mit dem Bestreben, die jüdische Männlichkeit zu betonen und zu stärken. Vgl. Rüthers, Monika: „Muskeljuden« und »weibische Juden«.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 320–323; hier S. 321.

⁷⁰ Berkowitz, Michael: *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*. Cambridge et al.: Cambridge University Press 1993, S. 99.

⁷¹ Vgl. Stanislawski: *Zionism and the Fin de Siècle*, S. 113.

⁷² Plapp, Laurel: *Zionism and Revolution in European-Jewish Literature*. New York/London: Routledge 2008, S. 24.

richtete sich nicht nur gegen das Klischee vom schwachen Juden, sondern gegen ein weiteres, damit assoziiertes Vorurteil: jenes des „verweiblichten“ Juden. Die Vorstellung vom Juden als eine Art Frau war seit langem in der christlichen Gesellschaft verankert. Sie hatte ihre Wurzeln im 13. Jahrhundert und hing mit dem jüdischen Beschneidungsritual zusammen, das von Nichtjuden als Verlust der Männlichkeit und als eine Form der Frauwerdung interpretiert wurde.⁷³ Umso schwieriger war es, diesem Vorurteil zu entrinnen, als es mit einem religiösen Brauch in Verbindung stand, der konstitutiv für das Judentum ist. Konnten die Religionsgesetze nicht geändert werden, so doch zumindest – und darauf zielte der Zionismus – die gesellschaftliche Darstellung des Judentums. An der jüdischen Religion und Kultur als Standbein des Judentums zweifelten die Zionisten keineswegs, aber an der jüdischen Gesellschaft. Ihre Stärkung sollte durch das Muskeljudentum vorangetrieben werden. Eine Veränderung der sozialen und physischen Konstitution der Juden war nach Auffassung der Zionisten durchaus möglich. Sie beriefen sich dabei auf die damals aktuelle Milieutheorie, die konkurrierend zur Rassentheorie davon ausging, dass eine Veränderung der Eigenschaften bestimmter Völker durch eine Veränderung ihrer Lebensbedingungen möglich sei. Demgemäß bemerkte der zionistische Arzt Max Emmanuel Mandelstamm in seiner Rede auf dem Zweiten Zionistenkongress 1898 in Basel, dass es sich bei der Kränklichkeit der Juden

offenbar um ein Siechthum [handelt], einen chronischen Marasmus, dem das Gros des Judentums verfallen ist, aus Mangel an Licht, frischer Luft, die ihm böswillig vergiftet wird, und an guter Kost. Es scheint hier nicht sowohl ein organisches als vielmehr ein funktionelles Leiden vorzuliegen, welches durch eine methodische, energische, zweckbewusste Behandlung vielleicht noch behoben werden könnte. Dafür spricht der Umstand, dass das Judentum trotz zweitausendjähriger Diaspora nicht zugrunde gegangen ist und noch lebt.⁷⁴

Durch sportliche Betätigung und verbesserte Lebensverhältnisse konnte der schwache Jude gemäß dieser Auffassung somit in einen Muskeljuden verwandelt werden.

⁷³ Boyarin, Daniel: *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley et al.: University of California Press 1997, S. 210f. Dass dieses Klischee in der europäischen Gesellschaft der Jahrhundertwende fest verankert war, belegt Boyarin im Hinblick auf seine Fallstudie über Freud und die Wiener Gesellschaft anhand der dort kursierenden umgangssprachlichen Benennung der weiblichen Klitoris als „der Jude“. Zur weiblichen Selbstbefriedigung sagte man auch „mit dem Juden spielen“. Die These, die Boyarin im Zuge seiner Auseinandersetzung mit den Stereotypen des verweiblichten und, daran angebunden, des homosexuellen Juden verfolgt, ist, dass Freud im Bemessen seines Judentums und den damit verbundenen Klischees in seiner Psychoanalyse den Fokus bewusst oder vielmehr unbewusst auf den männlichen Sexualtrieb richtete und deshalb den Ödipus-Komplex als explizit männlichen Komplex so betont habe. Der Ödipus-Komplex lässt sich nach Boyarin als Verdrängung des Vorurteils jüdischer Homoerotik verstehen. Vgl. ebd., S. 208f.

⁷⁴ Mandelstamm, Max Emmanuel: Rede, gehalten auf dem Zweiten Zionistenkongress 1898 in Basel. In: *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des II. Zionisten-Congresses gehalten zu Basel vom 28. bis 31. August 1898*. Wien: Verlag des Vereines Erez Israel 1898, S. 77–91; hier S. 78.

Der Muskeljude war als die positive Weiterentwicklung bzw. als das Gegenteil des sogenannten Golustypen gedacht, der nur durch das Leben im Ghetto zum Außenseiter und Schwächling geworden sei.⁷⁵ Das Problem aus Sicht der westlichen Zionisten war weniger der wohlhabende assimilierte Jude in den eigenen Ländern als der osteuropäische Ghettojude, den auch der in Paris lebende Arzt, Schriftsteller und Zionist Max Nordau vor Augen hatte, als er das Credo des Muskeljudentums auf den zionistischen Kongressen verkündete. Der Zionismus hatte nach Meinung Nordaus nicht nur „sittlich durch Auffrischung der Volksideale zu wirken“, sondern ebenso „körperlich durch die physische Erziehung des Nachwuchses, der uns wieder das verlorengegangene Muskeljudentum schaffen soll“.⁷⁶ Nordaus Ansprache galt dem osteuropäischen Judentum; sich selbst und den Großteil des westlichen, akkulturierten Judentums nahm er von seinen Überlegungen aus. Im Hinblick auf den Ostjuden offenbart sich bei ihm das gleiche Vorurteil vom kränkelnden, schwächlichen Juden, wie es die Antisemiten pflegten. Nordau „projizierte auf die Ostjuden den von ihm beschriebenen Typus des kranken, geistig defekten Degenerierten“,⁷⁷ mit dem er in seinen Arbeiten als Literaturkritiker – vornehmlich in seinem zweibändigen Werk *Entartung* – ebenso die Dekadenzdichter gleichsetzte. Bei Nordau als Kritiker von Ostjudentum und Dekadenz gleichermaßen zeigt sich, wie sich im Fin de Siècle die pathologisch begründete Herabsetzung der Juden mit jener der Dekadenzdichter kulturgeschichtlich und wissenschaftstheoretisch überschneidet. Überdies geht aus Nordaus Beispiel hervor, wie sich der Urteilsspruch einer vorgeblichen Entartung entweder ins Positive wenden oder zu der Überzeugung einer unaufhaltbaren Degeneration führen ließ. Denn während der degenerierte Jude bei Nordau eine „gesunde Abart“ – weil zum Judentum gehörig – verkörperte, gab es auch – wie im Falle der Dekadenzdichter – eine „krankhafte Abart [die] sich nicht wie die gesunde dauernd erhält und fortpflanzt, sondern glücklicherweise bald mit Unfruchtbarkeit geschlagen ist und nach wenigen Geschlechtsfolgen, oft ehe sie die tiefsten Grade organischer Erniedrigung erreicht hat, ausstirbt.“⁷⁸ Je

⁷⁵ Rüthers: „Von der Ausgrenzung zum Nationenstolz. «Weibische» Juden und «Muskeljuden»“, S. 321f.

⁷⁶ Nordau, Max: Rede, gehalten auf dem Zweiten Zionistenkongress 1898 in Basel. In: *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des II. Zionisten-Congresses gehalten zu Basel vom 28. bis 31. August 1898*. Wien: Verlag des Vereines Erez Israel 1898, S. 14–27; hier S. 24.

⁷⁷ Vgl. Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*, S. 280. Neben Nordau gab es, wie Hödl nachfolgend vermerkt, noch zahlreiche weitere westeuropäische Juden, die über das Ostjudentum feindselig urteilten. Dazu gehörten beispielsweise Max Marcuse, Bernard Lazare oder auch der aus Böhmen stammende jüdische Sprachphilosoph Fritz Mauthner, der sogar einen Gesundheitskordon für die deutschsprachigen Länder gefordert haben soll, um sie vor der „Verschmutzung“ durch die Ostjuden zu schützen. Ebd., S. 281.

⁷⁸ Nordau, Max: *Entartung* [1892–93]. Hrsg. v. Karin Tebben. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 28.

nachdem ob milieu- oder rassentheoretische Argumente zum Einsatz kamen, konnten sie zur Aussonderung einer Elite oder zur Ausmusterung einer bestimmten Personengruppe verwendet werden. Obwohl im Zionismus primär alle Anhänger des Judentums, aufgrund ihrer kulturellen Herkunft, zu einer besonderen Auslese gezählt wurden, kam es seitens bestimmter zionistischer Politiker und Schriftsteller zu ihrer Differenzierung von der (ost)jüdischen Masse. Wie im Falle Nordaus gab es die Rolle des Überlegenen, der durch sein wissenschaftliches, politisches, poetisches Einflussvermögen sich selbst als eine Art Muskeljude, im übertragenen Sinne eines souveränen Agitators, positionierte.

Wird das Posieren als Souverän zusätzlich mit Extravaganz, Stilbewusstsein und Idealismus gepaart, entsteht daraus ein typisches Phänomen des Fin de Siècle, nämlich das Dandytum. Es tritt unter den zionistischen Schriftstellern, vor allem aber unter den Dekadenzdichtern in Erscheinung und repräsentiert gleicherhand ein literarisches Motiv als auch eine tatsächlich eingenommene Haltung.

3.5 Dandytum

Das Dandytum als personifizierte Form des Ästhetizismus wurde im Fin de Siècle nicht nur literarisch verarbeitet, sondern auch im wirklichen Leben ausgetestet. Als eine gesellschaftliche Entwicklung aus der englischen Epoche der Regency⁷⁹ repräsentiert der Dandy sowohl ein soziales Phänomen als auch ein literarisches Motiv und steht somit paradigmatisch für den Begriff der Dekadenz, der ebenfalls weder auf den einen noch auf den anderen Bereich beschränkt werden kann. Entsprechend finden sich Dandys sowohl unter den Dekadenzdichtern selbst als auch in ihren Texten.⁸⁰ Die Unmöglichkeit einer Differenzierung zwischen gesellschaftlichem und literarischem Dandytum sieht Günter Erbe darin, dass der Dandy einen Idealtypus darstellt, der „in seiner reinen Form nicht lebbar“ ist.⁸¹ Im Sinne eines Idealisten und eines sich als

⁷⁹ Die Rolle des Dandy wurde von einer „Gruppe gleichgesinnter junger Männer aus den besten Kreisen Englands“ entwickelt, die „das Recht beanspruchte, in Fragen des sozialen Umgangs und der Kleidungsordnung den Ton anzugeben.“ Dazu gehörte ein elegantes Erscheinungsbild gepaart mit einem arroganten bis aggressiven Gebaren, bei dem es nicht zuletzt darum ging, die Auffassung von Männlichkeit neu zu definieren. Vgl. Brittnacher, Hans Richard: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de Siècle*. Köln et al.: Böhlau 2001, S. 297f.

⁸⁰ Zu den bekanntesten Dandy-Schriftstellern der Dekadenz, die allesamt auch Dandy-Figuren in ihren literarischen Werken auftreten ließen, zählen Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Gabriele D'Annunzio sowie der deutsche Dichter Stefan George.

⁸¹ Der Dandy existiert demnach „immer nur in Annäherungen und Mischformen“, was eine einheitliche Definition umso komplizierter macht. Vgl. Erbe, Günter: „Aristokratismus und Dandytum im 19. und 20.

überlegen begreifenden Individuums, das seine Vorlieben und Visionen ungehemmt verfolgt, offenbart der Dandy eine Variante des zuvor diskutierten Übermenschen. Denn auch der Dandy sieht sich vor das Problem gestellt, dass seine Umwelt die Ausübung seiner Interessen erschwert und ihn an der Umsetzung seiner Ideale hindert. Andererseits sucht der Dandy geradezu die Provokation und fördert willentlich Konflikte. Sein Aufbegehren verweist auf eine bewusste Revolte gegen die ihn umgebende Kultur und Gesellschaft und so praktiziert er seinen „culte de la différence“⁸² als eine offene Demonstration seiner nonkonformistischen Haltung. Das entspricht der Einstellung der Dekadenzdichter, die ebenfalls eine individuelle, unabhängige Ästhetik durchsetzen wollten und auf ihrem elitären Status beharrten. Befolgt werden nur die eigenen Regeln, die ohne Einschränkungen auf alles Anwendung finden, was den eigenen Wirkungsbereich tangiert. So nannte Baudelaire, der selbst als eigensinniger Dandy galt,⁸³ das Dandytum „une institution en dehors des lois, à des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère“.⁸⁴

In der Figur des Dandy offenbart sich erneut das Bedürfnis nach Unabhängigkeit, die sowohl den Dekadenzdichtern als auch den Zionisten ein zentrales Anliegen war. Durch die strenge Wertlegung auf sein Äußeres und auf seinen ausgewählten Stil versucht der Dandy über ein formalistisches Prinzip und mithilfe akkurater Selbstkontrolle seine Souveränität unter Beweis zu stellen.⁸⁵ Geht es ihm einerseits um seine Selbstbehauptung und gesellschaftliche Profilierung, ist ihm die elitäre Absonderung von der Masse ebenso wichtig. So bot das Dandytum im Fin de Siècle eine von mehre-

Jahrhundert.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 11–27; hier S. 18.

⁸² Vgl. Kociubińska, Edyta: „Dandysme ou le goût de la provocation.“ In: *Romanica Silesiana*. Bd. 7 (2012), S. 39–48; hier S. 44.

⁸³ Gautier vermerkte über Baudelaire und dessen dandyhaftes Auftreten: „On peut dire de lui [Baudelaire] que c'était un dandy égaré dans la bohème, mais y gardant son rang et ses manières et ce culte de soi-même qui caractérise l'homme imbu des principes de Brummel.“ (Gautier: „Charles Baudelaire“, S. V.) Übers.: „Man kann von ihm [Baudelaire] sagen, dass er ein in der Bohème verirrter Dandy war, aber dort seinen Rang und seine Manieren und diesen Ich-Kult beibehielt, die den von Brummels Prinzipien überzeugten Menschen ausmachen.“ Der englische Lebemann George Brummell (1778–1840) gilt bekanntlich als eine der Kultfiguren des englischen Dandytums, der wegweisende Richtlinien für die moderne Mode des Mannes schuf.

⁸⁴ Vgl. Kapitel IX, „Le Dandy“, in: Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*. In: Pichois, Claude (Hrsg.): *Baudelaire. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1976, S. 683–724; hier S. 709. Übers.: „[...] eine Institution jenseits von Gesetzen, mit peinlich genauen Gesetzen, denen alle Dinge unterworfen werden, worin im übrigen das Ungestüme und die Unabhängigkeit ihres Wesens besteht.“

⁸⁵ Vgl. Schickedanz, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästhetik. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 2000, S. 16f. Laut Schickedanz steht das Motiv des Dandy in Verbindung mit dem Motiv der Isolierung, weil die „übersteigerte Selbststilisierung“ des Dandys mit der Gefahr von Einsamkeit verbunden ist. Ebd., S. 18.

ren Möglichkeiten, sich vom „profanum vulgus des Bürgertums“⁸⁶ zu distanzieren, sich in Exklusivität zu wiegen und den Künsten zu widmen. Eine wesentliche Vorbildfunktion kam dabei der englischen Adelsgesellschaft zu. Schließlich war der Dandy Anfang des 19. Jahrhunderts aus England und dessen höfischer Tradition hervorgegangen und bahnte sich von dort aus seinen Weg auf das europäische Festland.⁸⁷ Allerdings ist der Dandy kein ausschließlicher Vertreter des Adels, sondern kombiniert das Moment elitärer Zurückgezogenheit mit seinem Auftritt in der bürgerlichen Gesellschaft: „Vom Adel borgte sich der Dandy Exklusivität, Manieren und die Haltung gelangweilter Kälte, vom Bürgertum den Haß auf den Adel und das neue Körperbild sportlicher Eleganz.“⁸⁸ Seine Wirkungsmacht gewinnt der Dandy folglich im Zuge seiner ausgeklügelten Selbstinszenierung, die auf einer akribisch ausgearbeiteten Pose und Kostümierung basiert. Er verkörpert ein Gesamtkunstwerk, bei dem alle Teile, von der inneren Einstellung bis hin zum äußeren Erscheinungsbild, einer bestimmten ästhetischen Regie Folge leisten.

Gibt es in der Dekadenzdichtung den Melancholiker-Dandy ebenso wie den Gladiatoren-Dandy, geht es bei allen Typvarianten um die Behauptung bzw. Neudefinition von Männlichkeit.⁸⁹ Darin offenbart sich eine Parallele zur Konzeption des Muskeljuden und dem Bestreben der Zionisten, den beispielhaften Juden als einen besonders maskulinen, noch dazu charismatischen, vor allem aber als einen selbstbestimmten Bonvivants zu zeichnen. Damit verbunden war die Zielsetzung, Bewunderung von und Ansehen in der Gesellschaft zu erhalten. Da insbesondere die politischen Zionisten großen Wert auf die soziale Repräsentanz des Judentums legten, verwundert es nicht,

⁸⁶ Koppen: „Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur“, S. 75.

⁸⁷ Dass sich das aus der englischen Adelsgesellschaft hervorgegangene Dandytum vor allem auch in der französischen Gesellschaft – im Gegensatz zu Deutschland – durchsetzen konnte, führt Günter Erbe auf „die traditionell große Nähe französischer Schriftsteller zur aristokratischen Lebenswelt“ zurück. Den „Formenkanon der ‚guten Gesellschaft‘“ hätten die dortigen Autoren als verwandt mit ihrem eigenen „Formgefühl“ empfunden. Da die Realisierung eines solchen Lebenswandels allerdings mit einem nicht unbeachtlichen monetären Aufwand verbunden gewesen sei, den sich nicht viele Schriftsteller hätten leisten können, sei der Dandy aus der Wirklichkeit hinüber in die Fiktion gewandert. (Vgl. Erbe, Günter: *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln et al.: Böhlau 2002, S. 14f.). Demgemäß hat Hans-Joachim Schickedanz resümiert, dass in England das Dandytum vor allem gelebt worden, während Frankreich eher das Land des literarischen Dandytums gewesen sei. Vgl. Schickedanz: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten*, S. 15.

⁸⁸ Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt*, S. 301.

⁸⁹ Folglich ist der Dandy auch Gegenstand der Men's studies. Sein Auftreten und seine Handlungen haben vor allem mit der „Inszenierung und Maskerade seiner Männlichkeit“ zu tun und werfen entsprechende Fragen zu den seit den Anfängen der Moderne veränderten und neuen männlichen Rollenbildern auf. Vgl. Schuhen, Gregor: „Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men's Studies.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 29–42; hier S. 34.

dass den Hauptakteuren zuweilen ein gewisses Dandytum attestiert wird. Vor allem bei Theodor Herzl, der – wie in Kapitel 2.6.4.2 bereits erwähnt – bei der Eröffnung des Ersten Zionistenkongresses genaue Anweisungen zur Kleidungsordnung gab, die im übrigen der durch die Dandyikone George Brummell eingeführten Mode entsprach,⁹⁰ wurde in der Forschung im Hinblick auf seine ästhetischen Inszenierungen und seine Selbstdarstellung schon mehrmals auf ein gewisses Dandytum hingewiesen. So las beispielsweise Carl Schorske an Herzls Führungsziel eine „dandyish assurance“ ab, die er jedoch durch die Erfahrung des Antisemitismus untergraben sah.⁹¹ Der Frage ob und inwieweit Herzl als „jüdischer Dandy“ bezeichnet werden kann, hat sich Julius Schoeps ausführlicher gewidmet, ohne sich jedoch auf eine eindeutige Antwort festzulegen. Zwar sei sich Herzl, nach Schoeps' Meinung, seiner charismatischen Erscheinung bewusst gewesen und hätte sich in der Stilisierung seiner äußerlichen Vorzüge gefallen, doch sei ihm seine ästhetische Berechnung vorrangig Werkzeug für sein zionistisches Anliegen gewesen.⁹² Demgemäß resümiert Schoeps, dass Herzl „sicher beides [war]: eitel und von einer Idee besessen. Ein Dandy im engeren Sinne war er hingegen nicht, auch wenn er bestimmte Eigenschaften an den Tag legte, die einen solchen Schluss zulassen.“⁹³

Zweifelsohne kann man behaupten, dass der Zionismus das Dandytum insofern ausschließt, als er durch seine nationaljüdische Mission einer Zielgerichtetheit unterliegt, die der Figur des Dandy fremd ist. Letzterer lebt für den Wirkungsmoment seines Auftretts, ohne weitere Ambitionen; außer jener, einer persönlichen, gegenwärtigen Genugtuung. Sein Philosophieren folgt deshalb auch keiner Systematik, sondern besteht für den Augenblick des Formulierens aus Aphorismen und Bonmots.⁹⁴ Da Oscar Wilde zu den beflissensten Aphoristikern des Fin de Siècle zählt, mag er auch deshalb, abge-

⁹⁰ Zu George Brummells vergleichsweise schlichtem Kleidungsstil gehörte ein schwarzer Anzug und eine weiße Halsbinde bzw. Krawatte, was dem von Herzl vorgegebenen Dresscode der Zionistenkongresse entsprach. Bildmaterial zum modischen Auftreten der Kongresszionisten und eine entsprechende Analyse bietet: Müller, Michael R.: *Stil und Individualität. Die Ästhetik gesellschaftlicher Selbstbehauptung*. München: Wilhelm Fink 2009, S. 90ff.

⁹¹ Schorske, Carl: *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York: Alfred A. Knopf 1980, S. 151.

⁹² So verweist Schoeps u.a. auf Herzls wirkungsvolle Redegewandtheit, die er wohl umso effektvoller durch bestimmte Betonungen seines Sprechakts einzusetzen wusste; außerdem war sich Herzl auch seiner stattlichen Erscheinung gewahr und er achtete entsprechend auf eine vorteilhafte Körperhaltung. Dass Herzl seine Posen mit Bedacht wählte, sieht Schoeps vor allem anhand von Herzls *Tagebüchern* belegt, die familiäre Vermerke beinahe gänzlich ausklammern und seine Fixierung auf soziopolitische Erfolge sowie seine Ich-Bezogenheit offenlegen. Vgl. Schoeps, Julius H.: „Der jüdische Dandy: Die Selbstinszenierung des Theodor Herzl.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 175–194; hier S. 186f.

⁹³ Ebd., S. 190.

⁹⁴ Vgl. Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt*, S. 313.

sehen von seinem exzentrischen Lebensstil, zu den bekanntesten Dandy-Schriftstellern jener Epoche zählen. Aber auch in literarischer Hinsicht hat Wilde in *The Picture of Dorian Gray* legendäre Dandys geschaffen und – nicht nur anhand der Titelfigur, sondern auch weiterer Charaktere, wie Lord Henry – die Londoner Dandygesellschaft der Jahrhundertwende in allen ihren Facetten illustriert.⁹⁵

Dafür, dass sich Wilde selbst als Dandy nach dem Vorbild der Kultfiguren George Brummell oder Alfred d’Orsay verstanden habe, gibt es laut Günter Erbe keine Belege. Wer für ihn aber durchaus eine Vorbildfunktion in diesem Sinne eingenommen, zumal Wilde mit ihm eine persönliche Freundschaft verbunden habe, sei Benjamin Disraeli. Wilde imponierte offensichtlich „[d]er farbenprächtige Dandysmus des jungen Disraeli“.⁹⁶ Disraeli, der selbst den Beruf des Schriftstellers neben seinen politischen Ämtern, u.a. zweimal das des britischen Premierministers, ausgeübt hatte, war zwar getauft, doch jüdischer Herkunft. Nachdem er bereits 1881 verstarb, erlebte er nicht mehr die vom europäischen Festland ausgehende Jüdische Renaissance des Fin de Siècle, doch kann er dennoch als früher Vertreter des Zionismus gelten, insofern er sich für sein politisches Programm „vorgenommen [hatte], die Überlegenheit der jüdischen Rasse zu beweisen“.⁹⁷ Auch seine fiktiven Werke offenbaren zionistisches Gedankengut, allen voran sein bereits 1833 erschienener Roman *The wondrous tale of Alroy*, in dem der Titelheld zum Herrscher eines jüdischen Reiches wird. Disraeli wurde von den politischen Zionisten des Fin de Siècle somit als zionistischer Vorkämpfer geschätzt, wenngleich sein Ruf als Dandy den Enthusiasmus seiner Bewunderer einschränkte. Wohlwollend urteilte dennoch beispielsweise Nordau über ihn, der in Disraeli keinen eitlen und moralisch zu missbilligenden Dandy sah, sondern einen aufrichtigen Kämp-

⁹⁵ Zum Motiv des Dandys in Wildes *Dorian Gray*, einschließlich einer entsprechenden Charakterisierung der Figuren Dorian und Lord Henry, siehe: Tietenberg, Anne Kristin: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*. Berlin: Lit Verlag 2013, S. 237f.

⁹⁶ Erbe: *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst*, S. 216.

⁹⁷ Vgl. Talmon, Jacob L.: *Die Geschichte der totalitären Demokratie III*. Hrsg. v. Uwe Backes. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S. 246. Disraeli war allerdings mehr britischer Patriot als Zionist, denn seine Argumente zur Unterstützung der Juden gebrauchte er aus seiner konservativen Anschauung heraus und aus seiner positiven Bewertung darüber, dass die Juden als einziges Volk unter den Nationen der 1848er Revolution in keinen wahnhaften Nationalismus verfallen seien. Er sah im Judentum eine Gegenkraft zu den Egalitätsforderungen der linken Fraktion. Seine Argumentation von der Überlegenheit der jüdischen Rasse diene ihm folglich zuvorderst zur Begründung seiner darwinistischen Auffassung, dass eine kommunistische Gleichstellung wider die Natur sei. Seine Politik war demnach nicht primär aus jüdischer, sondern aus konservativer, rassentheoretischer Perspektive gedacht. Entsprechend gelangt auch Disraelis Biograph Adam Kirsch zu der Schlussfolgerung, dass man Disraeli nicht als einen Vertreter des Zionismus, sondern höchstens als zionistischen Vorläufer bezeichnen kann. Denn Disraeli hätte sich zwar „ein selbstbestärkendes Bild vom Jüdischsein zurecht[gelegt], gleichzeitig aber den Lebensbedingungen des zeitgenössischen Judentums kaum Beachtung [ge]schenkt.“ Vgl. Kirsch, Adam: *Dandy, Poet, Staatsmann. Die vielen Leben des Benjamin Disraeli*. Aus d. Engl. übers. v. Katharina Förs u. Bernhard Jendricke. Berlin: Insel Verlag 2011, S. 78.

fer für das Gute, i.e. für den Zionismus.⁹⁸ Für Herzl wiederum war Disraeli primär als Schriftsteller von Bedeutung. Nachdem er seinen Kollegen Leon Kellner gebeten hatte für die Erstausgabe der *Welt* ein Porträt über Disraeli als einen der bekannten „literarische[n] Charakterköpfe“ des Zionismus zu verfassen,⁹⁹ erschien in Herzls neugegründeter Zeitschrift tatsächlich ein Artikel über den sogenannten „Lord Beaconsfield“, wie Disraeli durch den ihm verliehenen Adelstitel genannt wurde. Kellner beschrieb Disraeli in seinem Artikel wie folgt:

Eine starke Individualität von Anfang bis zu Ende, hat er [Disraeli] mehr als einmal und auf mehr als einem Gebiete der ihm innerlich fremden, herrschenden Strömung wie nur irgend ein gedankenloser Modeheld Gefolgschaft geleistet: er war Dandy, als in der Londoner Gesellschaft ein neuer Westenschnitt eben die Aufmerksamkeit der höchsten Herrschaften erregte [...]; dem Ehrgeize und der Macht wurden untergeordnete Wünsche und Bedürfnisse geopfert. Aber neben dieser großen Leidenschaft seines Lebens, deren er sich von Anfang an vollkommen bewußt war und der er von frühester Jugend an mit einer Klarheit und Festigkeit, die dem großen Manne eigen ist, willig und ohne jedwede moralische Scrupel das Steuer überläßt, wirkt in der Tiefe seiner Seele eine zweite Kraft, die äußerlich durch die Taufe verlorene, innerlich aber als unvergeßbar festgehaltene Zugehörigkeit zum jüdischen Stamm.¹⁰⁰

Disraelis jüdische Abstammung führte, entsprechend Kellners weiterer Argumentation, zu einer Einschränkung seines Dandytums. Denn das Judentum, welches ein unversiegbares (zionistisches) Pflichtgefühl für das jüdische Volk mit sich bringe, mache ein durchtriebenes Dasein als Dandy unmöglich.

Weitaus kritischer fiel hingegen das Urteil über den Dandy Disraeli von Seiten seines britischen Landsmannes, des zionistischen Schriftstellers Israel Zangwill, aus; wohl

⁹⁸ Nordau erwähnt Disraeli in *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (Kapitel 4, Gliederungspunkt III) in einem Atemzug mit dem ungarischen Unabhängigkeitskämpfer Lajos Kossuth, dem Anführer der Deutschen Arbeiterbewegung, Ferdinand Lassalle, sowie dem Mitbegründer der Dritten Republik Frankreichs, Léon Gambetta, die seiner Meinung nach alle schillernde Persönlichkeiten gewesen seien, jedoch ihre politischen, dem Gemeinwohl dienenden Ideale über die eigene Hybris gestellt hätten: „Was ist Ehrgeiz? Ist es wirklich der Geiz, die Gier nach Ehre, das heißt nach äußerlichen Befriedigungen der Eitelkeit? Dieser Beweggrund mag einen im Kaffeehandel reich gewordenen Gewürzkrämer bestimmen, sich um eine Stelle in der Handelskammer oder im Stadtrat zu bemühen. In der Laufbahn eines Disraeli, Kossuth, Lassalle, Gambetta spielt er keine Rolle. Diesen Männern ist es nicht darum zu tun, auf der Straße von wichtigtuenden oder aufdringlichen Dummköpfen begrüßt zu werden, eine bunte Uniform zu tragen, beständig Reporter, Biografen und Porträtzeichner für illustrierte Wochenblätter hinter sich her zu haben und von Zöglingen höherer Töchter Schulen Bettelbriefe um Autografen zu empfangen. Um solcher Genugtuung willen würden sie sich nicht den grausamen Beschwerden des öffentlichen Lebens aussetzen [...]“. Vgl. Nordau, Max: *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* [1883]. 13. Aufl. Leipzig: B. Elischer 1888, S. 169f.

⁹⁹ Dass Herzl Disraeli als zionistische Persönlichkeit und außerdem als nennenswerten Schriftsteller verstand, wird in seinem Tagebucheintrag vom 15. Mai 1897 offenbar. Er schreibt darin, dass er Leon Kellner dazu angeregt habe für *Die Welt* „eine Serie literarischer Charakterköpfe von Vertretern des Zionismus zu schreiben: Disraeli, G[eorge] Elliott, Moses Hess etc. Er ging mit Enthusiasmus darauf ein u. wird mit Disraeli in der ersten Nummer beginnen.“ Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 511.

¹⁰⁰ Kellner, Leon: „Lord Beaconsfield.“ In: *Die Welt*. Heft 1 (4. Juni 1897), S. 14. Der Artikel wird in der zweiten Ausgabe der *Welt* fortgesetzt: Kellner, Leon: „Lord Beaconsfield. Fortsetzung.“ In: *Die Welt*. Heft 2 (11. Juni 1897), S. 13–15.

auch deshalb, weil Zangwill über Disraeli nicht in einem zionistischen Propagandablatt schrieb, sondern seine Charakterisierung in einer symbolistischen Erzählung vornahm. Er setzte Disraeli in dem Prosastück *The primrose sphinx* ein literarisches Denkmal. Diese Erzählung, in der Disraeli nicht namentlich genannt, aber mit dem Titelbegriff umschrieben wird, gehört zu einer Reihe fiktiver Biographien, die Zangwill in sein Buch *Dreamers of the Ghetto* integrierte. Insofern Zangwill Disraelis Einstellung zum Judentum nicht eindeutig schien, wird Disraeli bei ihm als rätselhafte Persönlichkeit geschildert, als ein Dandy, hinter dessen Fassade man nicht blicken kann. Disraeli ist bei Zangwill eine Sphinx inmitten eines exotischen Primel-Gartens und mit einem Lebensumfeld, das unverkennbar dekadente Züge aufweist. Der Betrachter wird vom grellen Schmuck und der ganzen Aufmachung der „primrose sphinx“ geblendet, in deren undurchschaubaren Charakter der Erzähler sogar eine Tendenz zum Teuflischen nicht ausschließt:

And as I gaze, a sense of something shoddy oppresses me, of tinsel and glitter and flamboyance: a feeling that here is no true greatness, no sphinx-like sublimity. A shadow of the world and the flesh falls across the brooding figure, a Napoleonic vulgarity coarsens the features, there is a Mephistophelian wrinkle in the corner of the lips.¹⁰¹

Für Zangwill deuten die bei Disraeli wahrgenommene Dekadenz und sein Dandytum auf etwas Intrigantes und Anstößiges im Charakter hin. Allgemein stellte der Dandy für die Zionisten keine attraktive Figur dar, weil sie für die Stärkung eines auserwählten Kollektivs, d.h. für die uneingeschränkte Hingabe ans Judentum nicht in Frage kam. Der Dandy galt als egozentrisches Individuum, das in seinem Eigensinn kein Interesse für eine Gemeinschaft aufbringt. Dennoch tritt der Dandy, wie sich in den späteren Textanalysen offenbaren wird, in zionistischen Werken in Erscheinung, zumal seine soziale Sonderstellung, sein Einzelgängertum sowie sein Protestverhalten Parallelen zur Situation der Juden im Fin de Siècle aufzeigen. Und selbst Anklänge eines persönlichen Dandytums sind, wie oben erwähnt, bei den zionistischen Schriftstellern nicht ausgeschlossen, wobei sich dahinter, wie im übrigen auch bei den Schriftstellern der Dekadenz, stets eine gewisse „Image-Arbeit“ verbirgt. Denn der Schriftsteller der Moderne muss, nach Meinung Wolfgang Braungarts, „sein Image mit seinem Werk auf

¹⁰¹ Zangwill, Israel: *The Primrose Sphinx*. In: ders.: *Dreamers of the Ghetto*. London/New York: Harper & Brothers 1898, S. 424–429; hier S. 426. Auch Bernard Glassmann ist Zangwills Einschätzung von Disraeli nachgegangen und folgert, Zangwill „is critical of Disraeli’s naive delight in fine clothes, fine dishes and fine company“, d.h. gegenüber all jenen Eigenschaften, die einen Dandy ausmachen. Nichtsdestotrotz habe Zangwill Disraelis Fähigkeit sich gegenüber jedweden Angriffen zu behaupten als jüdische Qualität gelobt und Disraeli außerdem dafür Anerkennung gezollt, dass er die Idee, das jüdische Volk wieder zusammenzuführen – wenngleich aus zweifelhaften Gründen –, in die politische Diskussion in England eingebracht habe. Vgl. Glassmann, Bernard: *Benjamin Disraeli. The fabricated Jew in myth and memory*. Lanham, Maryland: University Press of America 2002, S. 128.

dem Markt ausbilden und verteidigen, weil davon sein Marktwert abhängt“¹⁰²; durch die „Rituale der Selbstinszenierung des Dandy“¹⁰³ wird das möglich, für die Dekadenzdichter im Hinblick auf ihre ästhetizistischen Postulate und für die Zionisten im Hinblick auf ihr nationaljüdisches Programm.

In dieser radikalen und ausgesucht männlichen Image-Kampagne, bleiben Frauen meist außen vor. Aus dem Blickwinkel des Dandy erhalten sie nur „eine Art kunstgewerblichen Schätzwert“¹⁰⁴ oder werden sogar zum Feindbild, weil sie durch sentimentale Konflikte die Aufrechterhaltung der Dandy-Pose gefährden. Allerdings treten im Fin de Siècle ebenso „Überfrauen“ und „Dandy-Frauen“ als weibliches Pendant zu den männlichen Figuren des Übermenschen und des Dandy in Erscheinung,¹⁰⁵ wobei sie eindeutig in der Minderheit sind und sogar häufig als Antagonistinnen der Männer Ablehnung erfahren. Gerade in der vermeintlichen Bedrohlichkeit dieser selbstsicheren Frauen liegt jedoch ihre Bedeutung. So kann das Motiv der starken Frau zum Sinnbild emanzipatorischer Bestrebungen mutieren und gerade im Zionismus den Eintritt für eine gesellschaftliche Gleichberechtigung demonstrieren. Sowohl in der Dekadenzdichtung als auch im Zionismus spielen Frauen wichtige, allerdings auch ambivalente Rollen.

3.6 (Ohn-)Macht der Frau

Die gesellschaftlichen Umbrüche und Demokratisierungsprozesse des Fin de Siècle führten auch zu einer Neubewertung der Geschlechterverhältnisse. Schließlich betrafen die Identitätsfragen der Jahrhundertwende nicht nur den sozialen Stand, die nationale und kulturelle Zugehörigkeit, sondern auch die traditionellen Rollenbilder von

¹⁰² Braungart, Wolfgang: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer 1997, S. 5.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt*, S. 310.

¹⁰⁵ Zur Definition der „Überfrau“ siehe: Stauffer, Isabelle: *Weibliche Dandys. Blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln et al.: Böhlau 2008, S. 89. Während Stauffer in ihrer Monographie – wie der Titel bereits verrät – ebenfalls der Figur der Dandy-Frau nachspürt, hat sie dieses Phänomen gesondert in einem Aufsatz anhand von drei Fallbeispielen literarischer und sozialer Femmes-Dandy der Moderne untersucht. Sie weist darauf hin, dass die weiblichen Dandys um eine formale Abhängigkeit vom männlichen Dandy nicht umhin kommen, da keine Tradition weiblicher Dandys existiert. Insofern die Femmes Dandy „über keine weiblichen Vorbilder verfügen, auf die sie sich berufen könnten, fängt jede gleichsam wieder bei Null an.“ Vgl. Stauffer, Isabelle: „Die Femme Dandy – eine vergessene Tradition? Die Marquise d’Espard, Coco Chanel und Drag Kings.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 43–61; hier S. 43.

Mann und Frau. Innerhalb der Dekadenzdichtung wurden diese Konflikte aufgegriffen und sowohl auf ihre zwischenmenschlichen als auch auf ihre Auswirkungen für das Individuum hin befragt. Während bei den männlichen Figuren Charaktere wie jene des Dandy, des Nervenschwachen oder des Künstlers zur Austestung kamen, entstanden auch neue Frauentypen. Die Frau stand nicht mehr länger nur im Schatten einer patriarchalen Gesellschaft, sondern zeigte in der Literatur ebenso wie in der Gesellschaft Eigeninitiative und forderte ihre Unabhängigkeit.

Geschichtlich war das Fin de Siècle die Geburtsstunde der sogenannten „New Woman“, die ihren Ausgang in den britischen und amerikanischen Frauenbewegungen nahm und von dort nach Europa gelangte. Diese neue Frau war allerdings keine Feministin im modernen Sinne, die für eine allumfassende politische Gleichberechtigung kämpfte. Vielmehr ging es den Frauen in dieser Anfangszeit der weiblichen Emanzipation primär um eine Loslösung aus ihrer bisherigen Rolle als Hausfrau und um eine selbstbestimmte Lebensführung.¹⁰⁶ Die ganzheitlich emanzipierte Frau verblieb um 1900 noch weitestgehend Fiktion und als solche wurde sie von der modernen Literatur mitgestaltet und zunächst ausschließlich auf ästhetischer Ebene erprobt.¹⁰⁷ Dabei wurden die Konflikte, die das neue Rollendenken im realen Alltag mit sich brachte, auch von der Literatur nicht ausgespart. Innerhalb der Dekadenzdichtung weisen die Frauenfiguren mit ihren vielen möglichen neuen Identitäten stets ambivalente Züge auf. Dabei sind drei Modelle von Weiblichkeit merkmalshaft, die alle von vornherein Konfliktpotential aufweisen: „die androgyne Kindfrau (französisch ‚femme enfant‘), die kränkliche ‚femme fragile‘ und die sexuell selbstbewusste und Männern zum Verhängnis werdende ‚femme fatale‘“.¹⁰⁸ Diese Typisierungen sind nicht notwendigerweise voneinander getrennt, sondern können ineinander übergreifen, zumal sie alleamt unvollkommene Entwicklungsstadien widerspiegeln. Gerade durch ihre Unstetigkeit und Wandlungsfähigkeit besitzt die Frau in der Dekadenzdichtung jedoch das Potential, den Männern und nicht zuletzt sich selbst zum Verhängnis zu werden. Das fa-

¹⁰⁶ Vgl. Roberts, Mary Louise: *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*. Chicago/London: The University of Chicago Press 2002, S. 21. Die Bezeichnung der neuen bürgerlichen Frauen, die nach Unabhängigkeit und Selbstverwaltung strebten, als „New Women“ geht auf die britische Journalistin, Frauenrechtlerin und Schriftstellerin Sarah Grand zurück, die in einem 1894 im *North American Review* erschienenen Artikel den Ausdruck prägte.

¹⁰⁷ Auf der These, dass die „New Woman“ statt einer sozialen vielmehr eine literarische Erscheinung bzw. Erfindung von emanzipierten Schriftstellerinnen, allen voran von Sarah Grand, gewesen sei, basiert folgende Arbeit: Schaffer, Talia: „Nothing but foolscap and ink’: Inventing the new woman.“ In: Richardson, Angelique/Willis, Chris (Hrsg.): *The New Woman in fiction and fact. Fin-de-Siècle Feminisms*. London: Palgrave 2001, S. 39–52.

¹⁰⁸ Ajouri: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*, S. 188.

talistische Moment, das den weiblichen Figuren in den Texten der Dekadenz aneignet, ergibt sich mitunter aus der Unmöglichkeit, das (aus männlicher Perspektive) auf sie projizierte Wunschbild zu erfüllen. Entsprechend sind die Frauen Bestandteil der utopischen Veranlagung der Dekadenz und als solcher vorbestimmt für krisenreiche Existenzen.¹⁰⁹

Die Frau fungiert innerhalb der Dekadenzdichtung vor allem als Symbol eines epochentypischen Idealismus und mehr als (Kunst-)Objekt denn als Subjekt.¹¹⁰ Ebenso wie die Kunst ist auch das Weibliche nicht vollends zu entschlüsseln; in ihrer Rätselhaftigkeit liegt die Bannkraft der Frau und ihre Macht, die besonders auf den labilen Charakter des Dekadenten anziehend wirkt.¹¹¹ Ihre Reize können durch erotische Züge gesteigert werden, die entweder von ihr selbst inszeniert oder aus männlicher Sicht imaginiert sind. Insofern ihre Anziehung jedoch lediglich aus einer rein äußerlichen Darstellung, d.h. als Köder, Schutzmantel oder Wunschvorstellung besteht, kann eine dauerhafte Beglückung und Erfüllung nicht zustande kommen. Die Frau ist der Inbegriff der soziokulturellen Metamorphose des Fin de Siècle, mit der man sich nicht unbeteiligt befassen kann, ohne in den sie und die ganze Epoche bezeichnenden Wechselstrom an Empfindungen und Visionen zu geraten. Wie der Einfluss der Frau um sich griff und wie Lebensalltag und Kunst in der Konstruktion neuer Frauenbilder zusammenwirkten, belegt der Fall Sarah Bernhardts. Am Beispiel der französischen Schauspielerin, die um die Jahrhundertwende mit ihren Bühnendarbietungen alle Gesellschaftskreise in ihren Bann zog, wird offenbar, wie in der Fiktion die Rolle der Frau in allen Facetten durchgespielt wurde und durch Bernhardts Überzeugungskraft länderübergreifend Verbreitung fand.¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. Beaumont, Matthew: „The new woman in nowhere: feminism and utopianism at the fin de siècle.“ In: Richardson, Angelique/Willis, Chris (Hrsg.): *The New Woman in fiction and fact. Fin-de-Siècle Feminisms*. London: Palgrave 2001, S. 212–223; hier S. 214.

¹¹⁰ Die Konstruktion der Frauenfiguren als scheiternde Wunschvorstellungen stellt, nach Meinung Annemarie Taegers, ein Sinnbild der modernen Literaturströmungen um 1900 dar, die vermehrt utopisch orientiert gewesen, wobei ihre Utopien nicht realisierbar gewesen seien. Vgl. Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1987, S. 9f.

¹¹¹ Vgl. Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, S. 77.

¹¹² Für den italienischen und deutschsprachigen Raum lassen sich als Pendants zu Sarah Bernhardt die italienische Schauspielerin Eleonora Duse anführen, die in die Fußstapfen Bernhardts trat und bald ebenfalls internationale Erfolge feierte, sowie die deutsche Schauspielerin Clara Ziegler, deren Karriere sich allerdings auf nationaler Ebene abspielte. Bernhardt zog zweifelsohne den breitesten Wirkungskreis und war „der erste Weltstar der Bühne“, indem sie sich eine Art „corporate identity“ aufbaute und mit ihrem „Rollenrepertoire, Erscheinungsbild, Ambiente, persönlichen Charakteristika und publiziertem Privatleben“ dem Zeitgeschmack entgegenkam. Vgl. Balk, Claudia: *Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*. Frankfurt a. Main: Stroemfeld 1994, S. 7.

Als exzentrische und vielgesichtige Darstellerin prägte Bernhardt auf diese Art die gesellschaftliche Vorstellung von Weiblichkeit im Fin de Siècle. Ihre diversen und nicht zuletzt konträren Weiblichkeitsbilder, zu denen „die liebende, zärtliche junge Frau, die sündig-tugendhafte Widersprüchliche, die dämonisch-sinnliche fatale Frau bis hin zur göttlich-liebenden Mutter“¹¹³ zählen, demonstrieren und kreieren gleichermaßen das bunte, effektvolle Repertoire der Frau, wie es in der Dekadenzdichtung ganzheitlich zum Einsatz kam.

Doch nicht nur für die Dekadenz, sondern gleichzeitig für das Judentum spielte Sarah Bernhardt – im wahrsten Sinne des Wortes – eine repräsentative Rolle. Denn aufgrund ihrer jüdischen Herkunft galten ihre körperlichen wie künstlerischen Eigenschaften als typisch jüdisch. Ihre Exzentrik und Exotik passten zum Rassendenken der Jahrhundertwende und den darüber bestimmten Merkmalen für das Judentum als Außenseitertum mit allerlei unorthodoxen Verhaltensweisen, die für eine kapriziöse Schauspielerin umso passender schienen. Bernhardt verstand allerdings das ihr auferlegte Image der jüdischen Nonkonformistin für ihren Schauspielerberuf effektreich zu nutzen und verwandte die Negativstereotypen zu Werbezwecken.¹¹⁴ Ebenso spielte sie mit den ihrerzeit vorherrschenden Klischees zur Weiblichkeit, welche jene des Judentums ergänzten. Wie Juden wurden auch Frauen über ihre körperlichen Eigenschaften definiert¹¹⁵ und bekamen gleicherhand pathologische Krankheiten attestiert; sie galten nicht nur als hysterisch, sondern auch als Verbreiterinnen von Wahnsinn

¹¹³ Thorun, Claudia: *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle*. Hildesheim et al.: Georg Olms Verlag 2006, S. 279. Thorun bespricht in ihrer umfassenden Arbeit verschiedene Theaterrollen Bernhardts und gleicht sie mit den sozialen Rollenvorstellungen der Fin de Siècle-Gesellschaft ab. Dabei werden sowohl die Perspektive Bernhardts und ihre eigenen Inszenierungsentscheidungen berücksichtigt als auch die Rezeptionsseite, allen voran die Presse, die durch ihre Interpretationen ebenso Einfluss auf die neuen oder alten Konstruktionen des Weiblichen nahm.

¹¹⁴ Vgl. ebd. Kapitel 2.2: „Bernhardt als Jüdin“, S. 247–253. Bernhardt war zwar wie viele Juden und Jüdinnen ihrer Zeit getauft und definierte sich auch selbst nicht über ihre – weder alte noch neue – religiöse Identität, doch galt sie entsprechend des damaligen Rassendenkens gemäß ihrer familiären Herkunft als Jüdin. Waren die damit verbundenen Klischees für ihr Profil als Schauspielerin und ihre Werbekampagnen meist dienlich, konnten sie ebenso Probleme verursachen. Beispielsweise rief ihre Darstellung der Jungfrau Maria in Edmond Haraucourts Theaterstück *La passion de Jésus Christ* in der französischen Öffentlichkeit Empörung hervor, weil man eine Jüdin für diese Rolle als unpässlich empfand. Abgesehen davon spielte Bernhardt jedoch ebenso jüdische Rollen, wie die der Léah aus *Léah, the forsaken*, eine Adaptation des Dramas *Deborah* von S.H. Mosenthal. Vgl. ebd., S. 249.

¹¹⁵ Dass Frauen damals beinahe ausschließlich ausgehend von ihrer Körperlichkeit bewertet wurden, hing unweigerlich mit ihrem Rollenbild als Mutter bzw. mit ihrer primären Aufgabe der Fortpflanzung und des Kinderkriegens zusammen. (Vgl. Roberts: *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*, S. 115.) Mary Louise Roberts widmet in ihrer Monographie ein ganzes Kapitel der vergleichenden Analyse zwischen Frauen- und Judenrolle und kommt zu dem Ergebnis, dass der Stereotyp des wandernden Juden Ahasverus – für den es keinen geeigneten Lebensraum gibt, in dem er sich entfalten und sein eigener Souverän sein kann – für die Frau der frühen Moderne ebenso zutraf. Siehe hierzu das Kapitel „The New Woman and the Jew“ in: ebd., S. 107–130.

und Syphilis und somit wie Juden als gefährlich für die übrige Gesellschaft.¹¹⁶ Jüdische Frauen waren folglich doppelt mit Vorurteilen belastet und standen durch ihre geschlechtliche und kulturelle Identität erst recht im Schatten des vorbildhaften christlichen, starken Mannes.

Eine Bühnenrolle, die Bernhardt spielte und die diese doppelte Negativstigmatisierung zum Ausdruck brachte, war Salome. Die in der Literatur wie auch in der Bildenden Kunst und Musik des Fin de Siècle äußerst beliebte Figur fand in vielfachen und vielfältigen Versionen Verarbeitung. Oscar Wilde schuf mit seiner *Salomé* eine der bekanntesten Fassungen jener biblischen Figur, die für ihren erotischen Tanz das Haupt des Propheten Johannes fordert und zwischen Naivität und Brutalität changiert. Wie Sander Gilman gezeigt hat, führte Bernhardts Übernahme der Titelrolle von Wildes Drama dazu, dass die von ihr dargestellte Salome, die – im übrigen ebenso wie die typischen Dekadenzfiguren Herodias und Judith – jüdisch konnotiert war, von den Rezensenten als eine „ugly, money-hungry, sexually promiscuous, and destructive Jewish woman“ interpretiert wurde.¹¹⁷ Die Jüdin Salome, gespielt von einer Jüdin, offenbarte das gesamte vermeintliche Gefahrenpotential, vor dem die antisemitische und gleicherhand antifeministische Gesellschaft der Jahrhundertwende warnte.¹¹⁸ Dass die Rezeption Salomes bzw. der Bernhardt'schen Salome als verruchte Frau und Jüdin ihrerzeit unausweichlich blieb, hat Johannes Burgers mit der Überschneidung der Erscheinung und Aufführung des Stücks mit einem breitenwirksamen sexualpolitischen sowie mit einem internationalen antisemitischen Gerichtsskandal erklärt. Gemeint ist einerseits die Anklage und Verurteilung Wildes wegen seiner Homosexualität und andererseits die Verhandlung der Dreyfus-Affäre.¹¹⁹

¹¹⁶ Zur Legitimierung dieser Anschauungsweise von Frauen als unbewusste Überträgerinnen natürlicher Gefahren und als Instrumente der Verwüstung trugen insbesondere die ab den 1880er-Jahren populären Schriften Schopenhauers bei. Vgl. Bernheimer: *Decadent Subjects*, S. 105f.

¹¹⁷ Gilman, Sander L.: *Love + marriage = death. And other essays on representing difference*. Stanford: Stanford University Press 1998, S. 79. Im fünften Kapitel seines Buches über „Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt, and the ‚Modern Jewess‘“ (ebd., S. 65–90) stellt Gilman die Verbindungen zwischen der pathologischen Bewertung von Weiblichkeit und Judentum heraus und erläutert anhand von Bernhardts Salome-Rolle, wie diese der antisemitischen Gesellschaft zugute kam: „For in this match of the emancipated Jewish actress and the destructive biblical Jewess, the very nature of the Jew as the corruptor of the non-Jewish world was embodied.“ Ebd., S. 83.

¹¹⁸ Vgl. Korotin, Ilse: „Antisemitismus – Antifeminismus.“ In: Archiv der deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): *Ariadne Heft 23 (Mai 1993): Jüdin – Deutsche – Deutsche Jüdin? Auswirkungen des Antisemitismus in Deutschland*. Hamburg: Rowohlt 1993, S. 9–16.

¹¹⁹ Burgers resümiert über die Breitenwirksamkeit der Dreyfus-Affäre und ihre Einflüsse auf die *Salomé*-Rezeption: „As a result, European audiences could follow the spectacle of legislated normalcy in the courthouse, while at the same time being treated to the obverse of that spectacle in the playhouse. Together these trials, informed by the sexological and racial literature of the period, circumscribed categories of sexuality, gender and race. It is therefore scarcely surprising that *Salomé* irked early audiences.“ Vgl. Burgers, Johannes Hendrikus: „The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology

Aufgrund dieser geballten Negativstereotypen, welche die jüdische Frau einerseits aufgrund ihrer Geschlechterrolle und andererseits aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum Judentum zu bewältigen hatte, stellte der Zionismus für sie eine zweifache Emanzipationsmöglichkeit dar. Allerdings war auch in der von Männern dominierten zionistischen Bewegung ihre Gleichberechtigung nicht von vornherein gegeben, zumal das orthodoxe Judentum eine solche keineswegs vorsieht. Der Rolle der Frau kommt in der jüdischen Tradition zwar keine geringere Bedeutung zu und sie wird als komplementär zur Rolle des Mannes verstanden; sie ist aber hier ebenfalls auf den traditionellen Zuständigkeitsbereich von Haushalt und Kindererziehung begrenzt.¹²⁰ Neben der religiösen Tradition trug auch das bürgerliche Rollenverständnis der Epoche dazu bei, dass der Zionismus, vor allem der politische Zionismus, primär eine Männerangelegenheit war.¹²¹ Vor diesem Hintergrund ist die relativ rasch eingeführte stimmrechtliche Gleichberechtigung von Mann und Frau im Zionismus durchaus als progressiv zu bezeichnen und obwohl die meisten zionistischen Ämter männlich besetzt waren, gab es ebenso Zionistinnen in leitenden Funktionen.¹²² Der offizielle Status der Frau und ihre Emanzipation innerhalb und mithilfe der zionistischen Bewegung, lassen sich an den Geschlechterdebatten ablesen, die auf den Zionistischen Kongressen geführt wurden. Während Theodor Herzl 1897 auf dem Ersten Zionistenkongress in Basel die Frauen als Gäste zwar willkommen hieß, ihnen aber eine Wahlbeteiligung absprach,

and Racial Theory.“ In: Härmänmaa, Marja/Nissen, Christopher (Hrsg.): *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*. New York: Palgrave MacMillan 2014, S. 165–182; hier S. 173.

¹²⁰ Dass den Männern im traditionellen Judentum eine Führungsposition zukommt, zeigt sich nicht zuletzt in der Gottesdienstgestaltung. Männer und Frauen sitzen in der Synagoge traditionell in getrennten Bereichen, wobei die Männer die aktive Rolle des Vorbetens und des Lesens aus der Thora übernehmen, während die Frauen auf der Empore oder hinter einer Wand passive Teilnehmerinnen sind. Frauen zählen nach orthodoxen Regeln auch nicht zum Minjan, der vorgeschriebenen Mindestzahl von zehn Leuten, die für die Abhaltung eines Gottesdienstes notwendig sind. Vgl. Heuberger, Rachel: „Die Stellung der Frau im Judentum.“ In: Archiv der deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): *Ariadne Heft 23 (Mai 1993): Jüdin – Deutsche – Deutsche Jüdin? Auswirkungen des Antisemitismus in Deutschland*. Hamburg: Rowohlt 1993, S. 5–8; hier S. 5.

¹²¹ Vgl. Or, Tamara: *Vorkämpferinnen und Mütter des Zionismus. Die deutsch-zionistischen Frauenorganisationen (1897–1938)*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 2009, S. 34. In Deutschland und Österreich wurde erst 1918 das Frauenwahlrecht gesetzlich eingeführt; Großbritannien folgte zehn Jahre später, während Frauen in Frankreich, Belgien und Italien erst nach dem Zweiten Weltkrieg Stimmrecht erhielten.

¹²² So gewannen einige engagierte Zionistinnen, die häufig Präsidialämter von meist selbstgegründeten Zionistinnenverbänden besetzten, auch Einfluss über die Grenzen ihrer Vereine und Regionen hinweg. Dazu gehörten beispielsweise Rozia Ellmann, die Präsidentin des Interessenverbands aller Zionistinnenvereine in Rumänien; Amélie Gelbtuch, die Präsidentin der Hadassa, einer Gesellschaft für jüdische Mädchen in Wien; ebenso die Wiener Zionistinnen Laura Krenberger und Hermine Hartmann; oder Rosa Kollmann, die für Moriah tätig war, eine literarische Gesellschaft für jüdische Mädchen. Vgl. Montel, Angelika: „Women and Zionist Journalism. ‚Frauen in der Welt der Männer‘.“ Übers. v. Ritchie Robertson. In: Robertson, Ritchie/Timms, Edward (Hrsg.): *Theodor Herzl and the Origins of Zionism*. Edinburgh: Edinburg University Press 1997, S. 87–95; hier S. 91.

war ihr Stimmrecht auf dem Zweiten Kongress, ein Jahr später, bereits legitimiert.¹²³ Die Gleichstellung der Geschlechter im Zionismus war indes, wie Tamara Or deutlich gemacht hat, „keine evolutionäre, sondern eine revolutionäre Entwicklung“¹²⁴ und musste von den Frauen aktiv herbeigeführt werden. Zahlreiche zionistische Frauenvereine unterlagen neben einem nationaljüdischen Credo auch feministischen Ambitionen, was eine Erklärung dafür bietet, weshalb sich auch einige berühmte nicht-jüdische Frauen den Zionistinnen anschlossen.¹²⁵ Die Vorstellung einer staatlichen Unabhängigkeit des Judentums war mit der Überzeugung assoziiert, dass nur durch einen neu gegründeten Staat und eine neue Gesellschaftsform eine geschlechtliche Gleichberechtigung möglich sei.¹²⁶ Dennoch bedeutete diese Gleichberechtigung in der Vorstellung der meisten Zionistinnen keine Infragestellung der männlichen Führungsrolle. Auch für die Mehrheit der Frauen war die „ideale Zionistin [...] treue Gefährtin des Mannes, an dessen Seite sie für ein gemeinsames jüdisches und somit quasi familiäres Anliegen kämpft, weil sie mütterlich mit den Leidenden fühlt und sich selbstlos mit ihnen solidarisiert“.¹²⁷ Während der traditionelle Blick auf die jüdische Frau für sie innerhalb der Geschäfte des politischen Zionismus folglich keine leitenden, sondern vornehmlich unterstützende Betätigungen vorsah¹²⁸, gerade als Sekretä-

¹²³ Die Bewandnis um das Wahlrecht der Frauen auf den Zionistenkongressen hat aufgrund widersprüchlicher Zeitzeugendokumente lange Zeit für Verwirrung gesorgt. So bezeugte die Zionistin und Kongressteilnehmerin Marie Reinus beispielsweise, dass Frauen bereits auf dem Ersten Kongress, entgegen Herzls Aussage, mitabgestimmt hätten. Tamara Or hat durch ein ausführliches Quellenstudium für Klarheit gesorgt: Da die Abstimmungen durch Aufstehen oder Sitzenbleiben bzw. durch Handzeichen vorgenommen wurden, konnten die Stimmen der Frauen in der Mehrheitsentscheidung Berücksichtigung finden, auch wenn sie offiziell noch nicht stimmberechtigt waren. Das offizielle Wahlrecht ab dem Zweiten Zionistenkongress erlangten die Frauen schließlich durch die Einführung des Schekels. So wurde der verpflichtende Jahresbeitrag an die zionistische Organisation genannt. Wer und nur wer diesen Beitrag zahlte, durfte auf den Kongressen mitabstimmen. Entsprechend wurde entschieden, dass zahlende Frauen ebenso stimmbefugt sein mussten. Vgl. Or: *Vorkämpferinnen und Mütter des Zionismus*, S. 27f.

¹²⁴ Ebd., S. 28.

¹²⁵ Dazu gehörten beispielsweise Paula Winkler (die spätere Frau Martin Bubers), die Dichterin Marie Eichhorn (bekannt unter dem Pseudonym Dolorosa) oder Bertha von Suttner. Weitere prominente jüdische Zionistinnen waren, neben den in obiger Fußnote bereits genannten: Martha Beer-Issachar, Bertha Hermann, Emily Gottheil, Sidonie Kahn, Natalie Pollak, Rosa (Melzerowa) Pomeranz, Margarete Sachs, Hermine Schildberger, Ina Schimmer, Hulda Thomaschewsky, Rosa Thonn und Lina Wagner-Tauber. Vgl. Gelber: *Melancholy Pride*, S. 162.

¹²⁶ Rose, Alison: *Jewish Women in Fin de Siècle Vienna*. Austin, Texas: University of Texas Press 2008, S. 110.

¹²⁷ Gmür, Priska: „«Es ist nicht an uns Frauen, die grossen Fragen zu lösen.» Die Aufgabe der zionistischen Frau im Spiegel der ersten zehn Zionistenkongresse.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 292–296; hier S. 294.

¹²⁸ Gänzlich verzichten wollte man auf die Frauen auch deshalb nicht, weil jedes Mitglied im Zionismus zählte und die Anerkennung der Frau als gleichberechtigte Vertreterin zionistischer Interessen die Bewegung zahlenmäßig beachtlich stärkte. Ebd., S. 292.

rinnen wurden Frauen geschätzt,¹²⁹ war ihre Bedeutung für den Kulturzionismus aufgrund ihrer Funktion als Hüterin der Familie und der jüdischen Kultur umso größer. Dabei nahmen die Frauen nicht nur eine passive Rolle des Bewahrens der kulturellen Traditionen ein, sondern trugen auch aktiv zur jüdischen Kunst und Literatur bei. Gerade in den zionistischen Zeitschriften, allen voran in Herzls *Die Welt*, zeigt sich – gemäß einer entsprechenden Analyse von Angelika Montel –, dass Frauen literarisch und journalistisch genauso vertreten waren, wie Männer, und dass ihre Arbeiten ebenso zahlreich abgedruckt wurden. Allerdings finden sich ihre Beiträge meist im Feuilletonteil, denn der politische Teil blieb auch in den Zeitschriften Männersache.¹³⁰ Umso intensiver nutzten die Frauen die Möglichkeit durch literarische Aussagen im Zionismus mitzusprechen. Eine der strebsamsten zionistischen Dichterinnen war Rosa Pomeranz. Ihr Roman *Im Lande der Noth*, 1901 in Breslau erschienen, handelt einerseits, im Hinblick auf seine zionistische Botschaft, vom Versuch aus dem Ghettoleben auszubrechen und verknüpft diese Thematik andererseits mit der Emanzipation der Frau, insofern unterschiedliche Beziehungs- und Heiratsmodelle präsentiert werden und die Erzählung mit dem Fokus auf eine gleichberechtigte Partnerschaft endet.¹³¹ Während Pomeranz und ihre Kolleginnen die Frauenfiguren in ihrer Literatur keineswegs verherrlichten, aber ihr Konfliktpotential mit dem Bedürfnis der Emanzipation verbanden, enthält die von Männern verfasste zionistische Literatur – abseits der mehrheitlichen Darstellung der Frau als brave Begleiterin des Mannes – ebenso Frauenfiguren, die vergleichbar mit den „gefährlichen“ Frauen der Dekadenzdichtung, auf eine durchtriebene und verderbliche Seite des Weiblichen verweist. Wird die spätere Analyse von Herzls *Altneuland* ein literarisches Beispiel dazu liefern, lässt sich die Tendenz zu ambivalenten Frauenbildern auch an der Hervorholung einer Erzählung des sephardischen mittelalterlichen Dichters Jehuda ben Sabbatai von der Redaktion des *Jahrbuchs für jüdische Geschichte und Literatur*¹³² ablesen. Die Erzählung Sabba-

¹²⁹ Eine der bekanntesten und einflussreichsten Sekretärinnen zionistischer Verbände war Betty Frankenstein, die seit der Gründung der deutschen Zentrale der Zionistischen Vereinigung 1904 in Berlin bis zu deren Auflösung 1938 dort arbeitete und die Fäden eines großen Netzwerks in der Hand hielt. Vgl. Frankenstein, Ruben: „Zionismus: Allein Männersache? Der vergessene Beitrag zionistischer Frauen am Beispiel Betty Frankensteins.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 297–298.

¹³⁰ Montel: „Women and Zionist Journalism. Frauen in der Welt der Männer“, S. 263.

¹³¹ Die unterschiedlichen Beziehungsformen und Geschlechteridentitäten in Pomeranz' Roman stehen laut Dietlind Hüchtger für verschiedene jüdische Lebensweisen im Fin de Siècle, nämlich ein orthodoxes, nationalistisches oder assimiliertes Judentum. Vgl. Hüchtger, Dietlind: *Geschichte als Performance. Politische Bewegungen in Galizien um 1900*. Frankfurt a. Main: Campus Verlag 2014, S. 192.

¹³² Das *Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur* erschien jährlich zwischen 1898 und 1927 (außerdem 1931, 1937, 1938) und diente zur jüdischen Volksbildung und zur nationaljüdischen Stärkung. Während darin einerseits Beiträge zu traditionellen religiösen Themen zur Besprechung kamen, diente

tais, übersetzt vom deutschen Rabbiner Leopold Stein, trägt den Titel *Der Weiberfeind* und handelt von einem ebensolchen, der trotz seiner Überzeugung von der weiblichen Intriganz und einer daraus folgenden Meidung der Frauen, ihren Reizen verfällt und am Ende für seine misogynen Anschauungen büßen muss. Während die satirische Erzählhaltung einerseits für die Frauen plädiert, sind letztere innerhalb der Erzählung andererseits berechnende Verführerinnen, die eine feministische Fraktion gegen die Männer bilden und den Vorbehalt des Weiberfeinds bestätigen.¹³³ Dieses den Frauen zugeschriebene Gefahrenpotential einer selbstständigen Parteienbildung gegen die Interessen der Männer glaubten auch einige Zionisten bei ihren weiblichen Mitstreiterinnen zu erkennen. Frauen konnten für die zionistische Bewegung aus einer patriarchalen Perspektive insofern bedrohlich werden, als sie möglicherweise erstens, ihre eigenen emanzipatorischen Interessen über jene des Judentums stellten, zweitens durch ihre Gesellschaftlichkeit die Integrität des Judentums gefährdeten oder drittens, durch ihre Reizausübung bewusst oder unbewusst Unruhe stifteten. Entsprechend stieß der Anspruch der Zionistinnen, die Idee des Muskeljudentums auch für Frauen geltend zu machen, zunächst auf einhellige Ablehnung. Viele Männer befürchteten eine „potentielle[...] ‚Maskulinisierung‘ der Frauen“¹³⁴ und wollten die jüdischen Turnvereine auf männliche Mitglieder beschränken. Ebenso wie den Muskeljuden sollte es nach Meinung zahlreicher Zionistinnen aber auch die Muskeljüdin geben und sie setzten schließlich eine eigene Frauenabteilung im männlichen Turnverband Bar Kochba¹³⁵ durch.¹³⁶ Im Zuge dieser Errungenschaften repräsentierten die Zionistinnen aus

das *Jahrbuch* aber vor allem der zeitgeschichtlichen Aufarbeitung durch Kunst- und Literaturanalysen und druckte auch mehrere Erzählungen von Autorinnen, womit sich Florian Krobb in dem folgenden Artikel befasst hat: Krobb, Florian: „Weibliches Schreiben im *Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur* 1912–1918. Ulla Wolff-Frank, Anna Goldschmidt, Auguste Hauschner.“ In: Haug, Christine et al. (Hrsg.): *Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe*. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 133–150.

¹³³ Vgl. Rabbi Jehuda ben Sabbatai: *Der Weiberfeind*. Übers. v. Leopold Stein. In: *Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur*. Heft 1 (1906), S. 200–260. Die Literatur Sabbatais (sein hebräischer Name wird auch als Judah ben Isaak Ibn Shabbetai transkribiert) gilt als beliebter Untersuchungsgegenstand zum Thema Frauenfeindlichkeit in historischen jüdischen Texten, meist unter Bezugnahme auf sein Werk *Die Opfergabe Judahs des Misogynen*, eine gereimte hebräische Dichtung aus dem späten 12. Jahrhundert, beginnenden 13. Jahrhundert. Der Frage, inwieweit in Sabbatais Literatur tatsächlich von Misogynie und nicht teilweise auch von Philogynie gesprochen werden kann, ist Talya Fishman unter Berücksichtigung von Genreaffinitäten, stilistischen Eigenarten Sabbatais und den Einflüssen der Rezeptionsgeschichte der Erzählung in folgendem Aufsatz nachgegangen: Fishman, Talya: „A Medieval Parody of Misogyny: Judah ibn Shabbetai's *Minhat Yehudah sone hanashim*.“ In: *Prooftexts. The representation of women in Jewish literature*. Bd. 8, Nr. 1 (Januar 1988), S. 89–111.

¹³⁴ Or: *Vorkämpferinnen und Mütter des Zionismus*, S. 101.

¹³⁵ Der in Berlin begründete Bar Kochba-Verein sollte mit seinem Namen an den kriegerischen Aufstand der Juden gegen die Römer erinnern und somit eine Analogie zu Männlichkeit, Waffen und Selbstwertgefühl herstellen. Vgl. Rüthers: „«Muskeljuden» und «weibische Juden»“, S. 321f.

¹³⁶ Ebd., S. 104. Insofern die Zionistinnen anfangs von den männlichen Turnvereinen abgelehnt wurden, gründeten sie zunächst einen eigenen Turnverband, den sogenannten Ifftus (Jüdischer Frauenbund für Turnen und Sport). Nach der Zulassung zu männlichen Turnvereinen, wurden auch dort viele Frauen

Sicht der Zionisten eine stets zu überwachende Macht. Mikhal Dekel hat darauf verwiesen, dass die Frau im modernen Zionismus als latente Bedrohung aufgefasst wurde, die es zu beobachten galt: „Woman represents the threat to the integrity and insularity of the nation, that which needs to be repeatedly interrogated and integrated, coerced or seduced into national belonging.“¹³⁷ Im Falle einer Integration nach männlicher Vorstellung und Vorrangstellung galten die Frauen im Zionismus allerdings als wertvolle Unterstützerinnen der nationaljüdischen Ideen. Dass sie dabei, wie oben bereits für die Dekadenzdichtung festgestellt, vielmehr in ihrer symbolischen Bedeutung anstelle von egalitären Mitstreiterinnen eine Rolle spielten, macht ein Souvenir des Ersten Zionistenkongresses deutlich. Dort wurde eine Gedenkmünze ausgegeben, auf der eine Frauenfigur die Personifikation der Zionsbewegung darstellte. Die Frau steht im Zentrum des Bildes und weist einer irrenden jüdischen Familie den Weg ins Gelobte Land. Wie Germania, Britannia oder die französische Marianne bekam auch die jüdische Frau den Status einer Nationalfigur zuerkannt und erlangte in ihrer Anschauung als Mutter und Beschützerin der jüdischen Familie Anerkennung.¹³⁸ Die Frau konnte sich demnach nicht in ihrer Individualität entfalten, sondern ihre Emanzipation zunächst nur durch das Zugeständnis an ihr Wirkungsvermögen vorantreiben.

Wie in der Dekadenz fungierte die Frau auch im Zionismus als Symbolfigur und als Projektionsfläche des Mannes. Als Platzhalter für Visionen diente das Frauenmotiv abwechselnd zur Ausformulierung von Idealen und zur Illustrierung gescheiterter Träume. Weiblichkeit wurde von Zionisten und Dekadenzdichtern instrumentalisiert, um entweder ein politisches Programm zu vermitteln oder durch die vielfache Beispielbarkeit des Motivs einer ästhetizistischen Schreibart nachzukommen. Die Frau stellt eine Abstraktion, das Andere, einen Gegenpol zum Gegenwärtigen und Gewohnten dar, woraus Bezauberung, aber auch Gefahr hervorging. Auf ähnliche Weise funktionierte in der zionistischen und vor allem in der Dekadenzliteratur auch das Motiv des Orients.

Mitglieder und ihr Anteil erreichte bis zum Ersten Weltkrieg ein Drittel der gesamten Mitgliedschaft. Im Vergleich zu den jüdischen Vereinen erlaubte die Deutsche Turnerschaft den Frauen erst nach dem Ersten Weltkrieg den Beitritt. Ebd., S. 95.

¹³⁷ Dekel, Mikhal: *The Universal Jew. Masculinity, Modernity and the Zionist Moment*. Evanston, IL: Northwestern University Press 2010, S. 32.

¹³⁸ Als Symbolfigur des Judentums wurde die jüdische Frau um 1900 auf diversen Artikeln und Postkarten reproduziert und vermarktet. Vgl. Berkowitz: *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, S. 121.

3.7 Orientalismus oder das Andere als das Eigene

Ebenso wie das Motiv der undurchsichtigen, zwiespältigen Weiblichkeit den Dekadenzdichtern dazu diente, das Fremdartige darzustellen, ermöglichte auch der Bezug auf den aus westlicher Perspektive geschauten Orient und auf exotische Kulturen eine größere Reizvielfalt. Das Interesse an östlichen Zivilisationen, das nicht nur in der Literatur, sondern auch vermehrt in den Bildenden Künsten des Fin de Siècle in Erscheinung trat und durch den intermedialen Austausch der Epoche noch gesteigert wurde, ging einher mit der damaligen imperialistischen Politik der europäischen Großmächte und ihren kolonialen Eroberungszügen. Aus einer eurozentrischen Sichtweise repräsentierte der östliche Orient im Gegensatz zum westlichen Okzident eine rückständige und unbekannte Welt, die einen entsprechenden Entfaltungsraum für märchenhafte Imaginationen und Mystik bot. In den Künsten wurde der Orient somit „als unbestimmte, zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelte Phantasmagorie dargestellt, in der die Personage aus *1001 Nacht* die Szene bevölkert.“¹³⁹ Artistische und auch wissenschaftliche Annäherungen folgten den geopolitisch geschaffenen Zugängen zu Gebieten Afrikas, des Pazifiks oder Asiens; dabei ergänzten und beeinflussten sich Künstler und Wissenschaftler in ihrem Studium der fremden Kulturen und ihrer Kulte. Im Zeitraum zwischen 1871 und 1900, den Suzanne Marchand im Hinblick auf das Deutsche Reich eine „second oriental renaissance“ genannt hat, fand eine Öffnung – gefördert durch Lockerung der Zensur und fortschreitende Säkularisierung – der Berichterstattung und der multimedialen Erschließung fremdartiger Zivilisationen statt.¹⁴⁰ Die Grundlage dieser westlichen Annäherung an den Osten bilde-

¹³⁹ Depelchin, Davy: „Im Banne des Orients. Motive und Erscheinungsformen einer künstlerischen Strömung.“ In: Diederer, Roger/Depelchin, Davy (Hrsg.): *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*. (Ausstellungskatalog der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 28.1.–1.5.2011). München: Hirmer 2010, S. 15–33; hier S. 29. Nicht alle Künstler setzten sich rein imaginativ mit dem Orient auseinander, sondern betätigten sich auch als Sammler von orientalischer Kunst, wobei insbesondere die Keramik- und Teppichkunst Liebhaber fand. Der englische Maler und Bildhauer Frederic Leighton besaß beispielsweise eine ausgewählte orientalische Fließensammlung und der französische Schriftsteller und Orientreisende Pierre Loti hatte mehrere seiner heimischen Räume mit Teppichen, Stoffen und diversen Accessoires gänzlich orientalisch ausstaffiert. (Vgl. ebd., S. 22). Indes beschränkte sich die Orientleidenschaft nicht auf den privaten Raum. Auch öffentliche Einrichtungen, wie Kaffeehäuser oder Varietés, griffen die orientalische Mode auf. Sie verwandelten sich im Fin de Siècle im Hinblick auf ihre Einrichtungen und Programme zu „exotischen Oasen“, die „den in der Bevölkerung Europas lebenden eskapistischen Sehnsüchten Gestalt“ verliehen und „den wohlhabenden Flüchtlingen eines allzu rationalen Zeitalters als Zufluchtsorte“ dienten. Ebd., S. 30.

¹⁴⁰ Diese zweite orientalische Renaissance sieht Marchand in der Nachfolge einer ersten Renaissance westlichen Interesses für den Orient ca. hundert Jahre früher durch die Einflussnahme des französischen Orientalisten Abraham Anquetil-Duperron, des britischen Indologen William Jones sowie der Deutschen Johann Gottfried Herder und Friedrich Schlegel. Vgl. Marchand, Suzanne L.: *German Oriental-*

te, nach der bekannten Theorie Edward Saids, die Auffassung von der Superiorität Europas und der Inferiorität aller nicht-abendländischen Kulturen. Nach Saids Ansicht ist der westliche Orientalismus durch eine Machtdemonstration motiviert, indem es darum geht, das Eigene als das Stärkere darzustellen. Die Abgrenzung des Okzidents vom Orient dient demnach vorrangig einer Kenntlichmachung der westlichen Identität und Autorität gegenüber einem als schwach und unterlegen deklarierten Osten. Letzterer konnte sich seiner Unterlegenheitsrolle nicht entziehen, weil aus seiner Richtung keine vergleichbare Invasion erfolgte.¹⁴¹

Dieses Unterdrückungsverhältnis des Orients legt eine Verwandtschaft mit dem Judentum nahe. So versäumt auch Said nicht darauf hinzuweisen, dass Antisemitismus und Orientalismus korrelierende Denksysteme repräsentieren.¹⁴² Nicht nur basieren antisemitische Argumente auf der gleichen Überlegenheits-Unterlegenheits-Logik wie das imperiale, orientalistische Denken der europäischen Kolonialmächte, sondern der Antisemitismus zieht sogar eine seiner Erklärungen für die Inferiorität des Judentums aus dem Orientalismus, insofern das Judentum im Fin de Siècle als eine östliche und damit umso mehr als eine minderwertige Kultur bezeichnet wurde. Zweifelsohne gehörte das Heilige Land der Juden zu den Gebieten des Orients und die jüdische Religion orientierte sich – was mitunter die jahrhundertelange Ausrichtung der Gebete gen Osten veranschaulicht – stets in östliche Richtung, wo die Juden ihre Herkunft und Heimat wussten.¹⁴³ Im Zionismus hatte der Orient somit zunächst eine gegenteilige Bedeutung von der von den Westmächten zugeschriebenen Unterlegenheit, denn er war Sinnbild der eigenen Identität und Stärke und nicht zuletzt das Ziel der zionistischen Bewegung. Zwar fassten ebenso die Zionisten ihr kulturelles Geburtsland, das auch sie weitestgehend nur durch Beschreibungen kannten, als Ort der Fremde auf, doch war dieses Fremde, Andere, das Gute und Rettende, die verlorene Welt, die ihnen Selbstverwirklichung versprach:

To the Jews returning to their source, as some would have it, the East offered not only an image of an 'other' which might echo a lost world, but in fact the possibility of com-

ism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship. Cambridge et al.: Cambridge University Press 2009, S. 158.

¹⁴¹ Obwohl es auch Bewegungen des Ostens Richtung Westen gab, wie Said vermerkt, dominierte der Westen ab 1800 zahlenmäßig die Feldzüge, Reisen und Expeditionen in den Orient und machte den Austausch damit zu einer überwiegend einseitigen Bewegung. Vgl. Said, Edward: *Orientalism* [1978]. New York: Vintage Books 2003, S. 204.

¹⁴² So erwähnt Said in der Einleitung seines Buches „that Orientalism and modern anti-Semitism have common roots.“ Ebd., S. XXIV.

¹⁴³ Vgl. Saposnik, Arieh Bruce: „Europe and its Orients in Zionist Culture before the First World War.“ In: *The historical journal.* Bd. 49, Nr. 4 (Dezember 2006), S. 1105–1123; hier S. 1109.

plete self-transformation in which that lost world would be recreated in the external reality of the land even as it was regained within oneself.¹⁴⁴

In diese Fiktionen vom östlichen Anderen, das für Juden im Grunde das Eigene und Wünschenswerte bedeutete, mischten sich jedoch Widersprüchlichkeiten, die auf der kulturellen Kollision zwischen Ost- und Westjudentum basierten. Denn Ostjuden galten aus der ebenfalls imperialistischen Sichtweise der akkulturierten westlichen Zionisten als rückschrittliche Orientalen und auch die geplante Landnahme in Palästina unterlag der Ansicht, dass die zivilisierten Westeuropäer dort erst eine ebenbürtige Kultur und Gesellschaft aufbauen müssten.¹⁴⁵ Wie das gespaltene orientalistische Verständnis der westlichen Zionisten, das weder ausschließlich abwertend noch ausschließlich aufwertend gegenüber dem Osten war, funktionierte, lässt sich anhand des Orientalismus der späten Habsburger Monarchie erklären, der zahlreiche Agitatoren des modernen Zionismus entstammten. Denn in den k.u.k.-Ländern war der Orient nicht das absolute Andere, von dem man sich strikt trennen konnte, sondern das „Halb-Andere“, dessen Auf- und Abwertungen situationsbedingt erfolgten. Schließlich war man geographisch an den Osten angebunden, weshalb es – wie Johannes Feichtinger in seiner Analyse über den Habsburger Orientalismus herausgearbeitet hat – kein absolutes, sondern nur ein „relatives“ bzw. „nahliegendes Anderes“ gab.¹⁴⁶ Im Gegensatz zu den übrigen Kolonialmächten des Fin de Siècle existierte in der Habsburger Monarchie neben der üblichen eroberungstaktischen, missionarischen Form des Kolonialismus noch eine partizipative Auseinandersetzung mit dem Orient: „Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass sie den Orientalen die Autorität der Selbstrepräsentation lässt, trotz wissenschaftlicher Fremdrepräsentation.“¹⁴⁷ Diese lediglich par-

¹⁴⁴ Ebd., S. 1110.

¹⁴⁵ Die zionistische Siedlungspolitik in Palästina führte bereits in den Anfängen der jüdischen Staatsgründung zu heftigen Meinungsverschiedenheiten. Es entstand ein Orientalismus-Diskurs, der um die noch heute aktuelle Frage kreiste, ob und inwieweit ein Land, das bereits von einer arabischen Bevölkerung bewohnt wird, erworben und besiedelt werden kann. Während Herzl und seine Vertreter in der Rückkehr der Juden nach Zion keinen politischen Konflikt sahen, versuchten andere Zionisten dieses kolonialistische Problem mit der Suche nach alternativen Territorien für einen Judenstaat zu lösen. So entschied sich beispielsweise Israel Zangwill gegen eine Besiedlung Palästinas und für afrikanische Gebiete, weil seiner Ansicht nach ein Land, in dem bereits 600.000 Araber lebten für eine jüdische Staatsgründung nicht in Frage kam. Vgl. Rochelson, Meri-Jane: „Zionism, Territorialism, Race, and Nation in the Thought and Politics of Israel Zangwill.“ In: Bar-Yosef, Eitan/Valman, Nadia (Hrsg.): *‘The Jew’ in Late-Victorian and Edwardian Culture. Between the East End and East Africa*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2009, S. 144–160; hier S. 152.

¹⁴⁶ Feichtinger, Johannes: „Komplexer k.u.k. Orientalismus: Akteure, Institutionen, Diskurse im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich.“ In: Born, Robert/Lemmen, Sarah (Hrsg.): *Orientalismen in Ostmitteleuropa. Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 31–63; hier S. 63.

¹⁴⁷ Ebd., S. 37. Während die bisherige Geschichtsschreibung Habsburg aus der Aufzählung westlicher Kolonialmächte weitestgehend auslässt, verweist Feichtinger auf die 1878 erfolgte Okkupation von

tielle Unterwerfung des Ostens, die sowohl die Option für positive als auch negative Interpretationen offenhält, ist charakteristisch für den Umgang der westlichen Zionisten mit dem Ostjudentum. Einerseits saßen sie selbst hegemonialen Denkstrukturen auf, andererseits gebrauchten sie in der literarischen Anwendung des Orient-Motivs selbiges als Kritik an hegemonialen und antisemitischen Unterdrückungsmechanismen. Laurel Plapp hat diese Ambivalenz zum Gegenstand ihrer Arbeit *Zionism and Revolution in European-Jewish Literature* gemacht und an Texten mehrerer zionistischer Autoren nachgewiesen, dass ihr Orientalismus teilweise auch ohne imperialistische Gedanken auskam. Insbesondere im Werk Else Lasker-Schülers wird nach Ansicht Plapps der Zwiespalt zwischen Ablehnung und Zusage an den Osten offenkundig. Anhand der Titelheldin aus Lasker-Schülers 1907 erschienener orientalischer Erzählung *Die Nächte der Tino von Bagdad* hat Plapp – ebenso wie aus Arnold Zweigs 1932 erschienenem Roman *De Vriendt kehrt heim* – gefolgert, beide seien

indebted to orientalist themes but also strive to disrupt Zionist and orientalist discourse by challenging the dominance of European masculinity. Both achieve this by employing border figures based on the stereotype of the *Ostjude* who symbolize the potential for cultural and/or political coalition between Jews and Arabs.¹⁴⁸

Die Darstellung des Ostjuden als eine Randfigur kann demnach auch eine Infragestellung des Stigmas des Außenseitertums bedeuten. Symbolisch konnte durch das Motiv des Juden als Orientale die gesamte Klaviatur kultureller Konflikte und der jüdischen Identitätskrise des Fin de Siècle bespielt und antisemitische sowie gleichzeitig orientalistische Klischees in Frage gestellt werden. Die Interpretation des Ostens in nationaljüdischer Literatur fiel je nach Autor und Kulturraum sehr unterschiedlich aus,¹⁴⁹

Bosnien und Herzegowina, die seines Achtens beispielhaft für den differenzierten Orientalismus der Doppelmonarchie gewesen sei. Denn indem man damals zwischen Nationaltürken und Serbokroaten unterschied, konnte die dortige Kultur teils als „unzivilisierter asiatischer Orient“ exkludiert, teils als „halbzivilisierte[r] europäische[r] Orient“ inkludiert werden. Ebd., S. 54.

¹⁴⁸ Plapp, Laurel: *Zionism and Revolution in European-Jewish Literature*. New York/London: Routledge 2008, S. 44.

¹⁴⁹ Während das im 19. Jahrhundert aufkeimende Orient-Interesse im deutschsprachigen Judentum auf vielfache Weise mit Abkopplungsversuchen vom Westen einherging und als Postulat gegen eine Eingliederung in die mitteleuropäische, christliche Gesellschaft gebraucht wurde, führte der Orientalismus in Frankreich vermehrt zu einer Synthese zwischen jüdischer Emanzipation und Akkulturation. (Vgl. Malinovich, Nadia: „Orientalism and the construction of Jewish identity in France, 1900-1932.“ In: *Jewish Culture and History*. Bd. 2, Nr. 1 (1999), S. 1–25; hier S. 3.) Malinovich erklärt dies damit, dass unter den französischen Juden, aufgrund der Dreyfus-Affäre, eine größere Sensibilität im Hinblick auf antisemitische Entwicklungsprozesse herrschte und erkannt wurde, dass eine Orient-Euphorie auch den Antisemitismus beflügeln konnte. Zwar hätten französische Juden und Zionisten ebenfalls positive Orient-Bilder entwickelt; im Bewusstsein, dass diese jederzeit in Negativstereotypen gegenüber Juden umschlagen konnten, seien ihre Orientbezüge allerdings weitaus verhaltener als in den deutschen Ländern ausgefallen (vgl. ebd., S. 9). In ihrem Aufsatz gibt Malinovich außerdem einen fundierten Überblick über die Forschungslage zum jüdischen Orientalismus in der frühen Moderne, wobei sie die Arbeiten Paul Mendes-Flohrs über Martin Buber als diskursbegründend bezeichnet. Ebd., S. 2.

wobei stets die dichotome Struktur des Motivs zum Tragen kommt. Auch aus den Texten Martin Bubers, der vor allem durch seine chassidischen Erzählungen den Osten bzw. das Ostjudentum in ein glorifizierendes Licht rückte und mit Universalgelehrtheit und kulturellem Reichtum assoziierte, geht eine klare Trennung zwischen Orient und Okzident hervor und sogar eine Verstärkung der Grenzziehung.¹⁵⁰ Ob nun der Osten eine positive oder negative Konnotation erfuhr, so kam es in jedem Falle zu einer Differenzierung vom Westen und im Zuge des Vergleichens zu einer Fortsetzung von Stigmatisierungen. Der Orient erhielt dabei konsequent die Zuschreibungen gefühlsbetont, vage, mystisch zu sein.

Gerade für die Dekadenzdichter war das Orient-Motiv daher ästhetisch interessant. Eingehend wird es beispielsweise in dem bereits im vorherigen Kapitel thematisierten *Salomé*-Drama von Oscar Wilde verhandelt, dessen Schauplatz, der Palast von Herodes, ein Potpourri an orientalischen und exotischen Requisiten und Charakteren bereithält. Sie unterstreichen allesamt die Zwiespältigkeit, die sich im Wesen der Salome und in ihrem Tanz offenbart. Laut Yeeyon Im handelt es sich bei Wildes Drama um ein „Orientalist play that questions the very premises of Oriental discourse“,¹⁵¹ indem Geschlechter- und Rassenfragen im Raum stehen. Die jüdischen Figuren – eingedenk der Titelfigur, wie am obigen Beispiel Sarah Bernhardts bereits erläutert – ergänzen das orientalische Bild in *Salomé* und verstärken die ambivalente Struktur dadurch, dass sie miteinander im Streit stehen:

The Jews are presented in *Salomé* doubly as the Other of Europe, religiously as well as racially. *Jewishness* is a contentious term, which disrupts and blurs the category of national, genealogical, and religious identity. The Jews as believers of Judaism are segregated in the kingdom of Judaea [...].¹⁵²

¹⁵⁰ Dass auch Buber einem Orientalismus aufsaß, geht deutlich aus seiner 1912 gehaltenen Rede „Der Geist des Orients und des Judentums“ hervor, in der er zwischen dem Osten als „sensorisch“ und dem Westen als „motorisch“ unterscheidet. Vgl. Kalmar, Ivan: „Jewish Orientalism.“ In: Borrás, Judit Targarona/Sáenz-Badillos, Angel (Hrsg.): *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century*. Bd. 2. Leiden et al.: Brill 1999, S. 307–315; hier S. 313.

¹⁵¹ Im, Yeeyon: „Oscar Wilde’s *Salomé*: Disorienting Orientalism.“ In: *Comparative Drama*. Bd. 45, Nr. 4 (2011), S. 361–380; hier 362. Yeeyon Im begründet Wildes Infragestellung des eurozentrischen Orientbegriffs mit seiner eigenen Identifizierung mit einer Minderheit, und zwar mit jener der Homosexuellen. Als Autor, der selbst zu einer Gruppe gesellschaftlich Unterdrückter und Diskriminierter zählte, stelle Wilde die Hegemonie seines Stückes automatisch als zwiespältig dar. Worauf Im allerdings nicht eingeht, ist Wildes Identität als Dekadenzdichter und als Vertreter einer literarischen Bewegung, die ebenfalls die Rolle des „Anderen“ zum Ausdruck bringt. Deren Berücksichtigung würde die biografische Fokussierung des Artikels in eine ästhetische Diskussion zurückholen.

¹⁵² Ebd., S. 367.

Insofern vermag Wildes Bühnenstück, laut Yeeyon Im, weniger einem Orientalismus als einem „disorientalism“ zugeschrieben werden,¹⁵³ wobei der englische Begriff auf eine „disorientation“, also einen Verlust von Orientierung im Hinblick auf die nationalen, geschlechtlichen und religiösen Identitäten des Fin de Siècle anspielt. Paradigmatisch führt das *Salomé*-Drama die soziopolitischen Konfliktfelder des Fin de Siècle – Weiblichkeit, Judentum und Osten – vor Augen, wobei hinter der Auseinandersetzung mit diesen als fremd und andersartig besetzten Motiven auch eine literaturgeschichtliche Tradition steht.

Denn das Interesse der Dekadenzdichter am Exotischen schloss an die Literatur der Romantik an, in der es bereits um Reisen in ferne Länder und um die Erfahrung fremdartiger Orte gegangen und in der die Kultur des Okzidents mit orientalischen Stoffen konfrontiert worden war.¹⁵⁴ Während die Fremde in der romantischen Literatur allerdings weitestgehend nur bereist und beschaut wurde, integrierte die Dekadenzdichtung das Andere ins Eigene, insofern mit dem Anderen eine Identifikation stattfand.

In dieser Hinsicht gleichen sich Dekadenzdichter und Zionisten, die in ihrer Auseinandersetzung mit dem Orient und dem Exotischen beide versuchten, ihre eigene kulturelle Außenseiterposition in eine Ichfindung und Selbstbehauptung zu überführen. Dabei bleibt der Orient trotzdem etwas Fremdes, Differenziertes und die teilweise Orientalismuskritik generiert stets einen neuen Orientalismus. Grund ist, dass die Frage nach der Identität nicht über den Kulturraum beantwortet werden kann oder will. Die Auflösung des Identitätskonflikts erfolgt am Ende meistens über ein sakrales Bekenntnis, wobei in der Dekadenzdichtung Kunst und Literatur selbst zum Anbetungsraum werden, während im Zionismus die Religion, das Judentum, Verehrung findet; allerdings, wie sich zeigen wird, trat auch der Zionismus in ein Konkurrenzverhältnis mit der Religion, da die nationaljüdische Bewegung zu einem eigenen Kult wurde und durch die zionistische Kunst und Politik die jüdische Religion teils aus dem Blickfeld geriet.

¹⁵³ Yeeyon Im entleiht den Begriff des „disorientalism“ von Nicholas Mirzoeff. Ebd., S. 368.

¹⁵⁴ Im englischen Sprachraum sind hierfür Walter Scotts Werke beispielhaft. Die Kombination von Mythos und Orient äußert sich in den Texten der Romantik häufig in der Figur der Sphinx, die durch ihre Assoziation mit der ägyptischen Kultur und gleichzeitig mit der griechischen Mythologie eine entsprechende Paarung von Okzident und Orient ermöglicht. Vgl. Fludernik, Monika: „Religion und Ästhetik im Fin de siècle: Von den Präraphaeliten zu Oscar Wildes *Salomé*.“ In: Fludernik, Monika/Huml, Ariane (Hrsg.): *Fin de Siècle*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 85–121.

3.8 Sakralisierung der Kunst

Indem sich die Dekadenzdichter gegen die starren und beengenden Auflagen des Kulturbetriebs und der Gesellschaft zur Wehr setzten, wurde auch die Religion als Inbegriff traditioneller Normierungssysteme in Frage gestellt. Das Christentum, dessen Einfluss im 19. Jahrhundert noch in alle Gesellschaftsbereiche drang und für einen unbeugsamen Sitten- und Glaubenskodex sorgte, stand im Widerspruch zu jeglichen emanzipatorischen Bestrebungen. Individualität und freie Kunstausbübung schienen mit den christlichen Traditionen unvereinbar, weshalb für letztere ein neuer Umgang gesucht wurde. Nirgendwo als bei Nietzsche wird deutlicher, wie die modernen Dichter und Denker den universellen Wahrheitsanspruch der Religion zu stürzen versuchten. In seinem *Antichrist* attackierte Nietzsche die Religion mit den Waffen der Kunst, indem er das Verhältnis von Fiktion und Wahrheit umkehrte. Nicht die Religion bezeichnete er als wahrheitsgetreu, sondern die Kunst. Denn die eigentliche Imagination und Fiktion sei das Christentum – wobei Nietzsche den gleichen Vorwurf gegenüber dem Judentum erhebt –,¹⁵⁵ während die Künste aufrichtig, weil fiktiv seien und ihre Traumwelten der Wirklichkeit viel näher kämen:

Weder die Moral noch die Religion berührt sich im Christentume mit irgend einem Punkte der Wirklichkeit. Lauter imaginäre Ursachen („Gott“, „Seele“, „Ich“, „Geist“, „der freie Wille“ – oder auch „der unfreie“); lauter imaginäre Wirkungen („Sünde“, „Erlösung“, „Gnade“, „Strafe“, „Vergebung der Sünde“). Ein Verkehr zwischen imaginären Wesen („Gott“, „Geister“, „Seelen“); eine imaginäre Naturwissenschaft [...]; eine imaginäre Psychologie [...]; eine imaginäre Teleologie („Das Reich Gottes“, „das jüngste Gericht“, „das ewige Leben“). – Diese reine Fiktions-Welt unterscheidet sich dadurch sehr zu ihren Ungunsten von der Traumwelt, dass letztere die Wirklichkeit widerspiegelt, während sie die Wirklichkeit fälscht, entwertete, verneint.¹⁵⁶

Nietzsche stellt die erträumte Welt der Künstler über das religiös geformte Weltbild, das seiner Ansicht nach weniger Realitätsbezug als die künstlerische Fiktion aufweist.

¹⁵⁵ Die „Verfälschungen“ der Wirklichkeit durch den jüdischen Glauben, in deren Nachfolge Nietzsche das Christentum denkt, beginnen seiner Ansicht nach mit der Diaspora und der daraus resultierenden Bedrängnis, zu erklären, weshalb Gott dem vertriebenen Volk nicht hilft. In Folge dessen – so erklärt Elisabeth Heinrich Nietzsches Gedankengang – „setzt nun die moralische Umdeutung allen Unglücks in Strafe ein, deren Kehrseite in der Hoffnung besteht, sich wieder bessere Verhältnisse verdienen zu können. Dieser Glaube an die moralische Bedeutsamkeit jeglichen Geschehens ist für Nietzsche gleichbedeutend mit der Preisgabe aller natürlichen Kausalität in den Handlungszusammenhängen.“ Vgl. Heinrich, Elisabeth: *Religionskritik in der Neuzeit. Hume, Feuerbach, Nietzsche*. Freiburg/München: Karl Alber 2001, S. 184.

¹⁵⁶ Nietzsche, Friedrich: *Der Antichrist* [1895]. (Das Hauptwerk, Bd. 4. Zur Genealogie der Moral). Hrsg. v. Jost Perfhall. München: Nymphenburger 1990, S. 378 [Absatz 15]. Am Ende des Absatzes verbindet Nietzsche seine Religionskritik unmittelbar mit der Dekadenzkritik, indem er feststellt: „Das Übergewicht der Unlustgefühle über die Lustgefühle ist die Ursache jener fiktiven Moral und Religion: ein solches Übergewicht gibt aber die Formel ab für *décadence*...“ Ebd., S. 379.

Die wahre, ehrliche Religion sei die Kunst und entsprechend nimmt sie bei Nietzsche den Status einer alleinigen Glaubensrichtung ein, worin er dem Dogma der Dekadenzdichter folgt.

Denn auch innerhalb der Dekadenzdichtung finden religiöse und sittenrechtliche Bekenntnisse nur bedingt einen Platz, zumal das l'art pour l'art-Prinzip mit einer eigenen, nämlich ästhetischen Glaubenslehre einhergeht. Bereits in der Romantik hatte die Naturerfahrung, in der das Göttliche nachgezeichnet wurde, allmählich die Religion beiseite gedrängt, so dass in der weiteren Entwicklung „die Kunst selbst zur Ersatzreligion wird“.¹⁵⁷ Das bedeutet jedoch nicht, dass sich die Schriftsteller der Dekadenz auch von einer inhaltlichen Thematisierung religiöser Geschichten, Figuren oder Symbole distanzierten; ganz im Gegenteil offenbarten ihre Texte eine intensive Auseinandersetzung mit Religion, die auch nicht bar von Rehabilitierungen christlicher Glaubenssätze sind. Allerdings wurden die christlichen Werte zunächst einmal umgestoßen, nicht selten pervertiert und dann neu interpretiert. In der Auseinandersetzung mit Religion konnten die Dekadenzdichter „das breite Spektrum der Kulturkritik des Fin de siècle“ reflektieren, zu der „verstärkt geführte[...] Debatten um die normativen Strukturen des Kulturbegriffs, etwa die komplizierten Beziehungen zwischen überkommener Moral, partikularen Ethosformen einzelner Gruppen, individueller Autonomie und rechtlicher Institutionalisierung von Kulturwerten“¹⁵⁸ zählten. Der Disput mit dem religiösen Wertesystem war dabei nicht notwendigerweise, wie im Falle Nietzsches, auf dessen Abschaffung hin ausgerichtet, sondern sollte primär seinen Stellenwert hinterfragen und novellieren. Für die Dekadenz war die Religion nicht zuletzt als Kunstform interessant, insofern sie sich hauptsächlich über Symbole, Gleichnisse und rituelle Handlungen konstituiert. Gerade der Katholizismus bot den Dekadenzdichtern mit seiner reichen Bildersprache, seinem Heiligenkult sowie mit seiner umfassenden Kunst- und Literaturgeschichte ausreichend Material für ästhetizistische Verarbeitungen. Hinzu kam, dass die katholische Kirche selbst zur Jahrhundertwende ihre kulturelle Präsenz durch aufwendige Inszenierungen verstärkte, da das Jahr 1900 als Jubeljahr breitenwirksam in Szene gesetzt werden sollte.¹⁵⁹ So lässt sich in der aussagekräftigen Symbolsprache des Katholizismus einer der Gründe finden, weshalb

¹⁵⁷ Fludernik: „Religion und Ästhetik im Fin de siècle“, S. 85.

¹⁵⁸ Graf, Friedrich Wilhelm: *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur*. München: C.H. Beck 2007, S. 133.

¹⁵⁹ Das Jahr 1900 nutzte die katholische Kirche einerseits zur Glaubenserneuerung – Papst Leo XIII. kündigte ein neues annus sanctus an – und zusätzlich zur Feier der 1900sten Jährung der Geburt Christi. Vgl. Brendecke, Arndt: *Die Jahrhundertwenden. Eine Geschichte ihrer Wahrnehmung*. Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 2000, S. 235.

es im Fin de Siècle zu einer regelrechten Welle an Konversionen von Künstlern und Schriftstellern kam, die im katholischen Glauben oder vielmehr im katholischen Ritual ihre Bestimmung fanden.¹⁶⁰ In Frankreich hatte sich eine Annäherung zwischen Religion und Literatur bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung des sogenannten „Renouveau catholique“ vollzogen, der im Fin de Siècle Zuwachs durch Autoren wie Paul Claudel oder Joris-Karl Huysmans erhielt.¹⁶¹ Obgleich es sich beim Renouveau catholique um eine ursprünglich antimodernistische Bewegung handelte, in der es um die Erneuerung traditioneller Glaubenssätze und Lebensformeln ging und die mit der Dekadenz folglich nicht viel gemein zu haben scheint, gibt es Übereinstimmungen, wie beispielsweise die Kampfansage an die moderne Massenkultur und die industriellen Marktgesetze.¹⁶² Attraktivität übte die katholische Erneuerungsbewegung auch deshalb auf einige Dekadenzdichter aus, weil sie mit ihrer Propagierung des katholischen Romans eine „bewußte Gegenrichtung zum Naturalismus“ schuf.¹⁶³

Auf welche Weise der Katholizismus die Dekadenzdichter beeinflusste, haben Ellis Hanson in *Decadence and Catholicism*¹⁶⁴ sowie Hildegard Feinendegen in ihrer daran anschließenden Arbeit *Dekadenz und Katholizismus. Konversion in der englischen Literatur des Fin de siècle*¹⁶⁵ ausführlich dargelegt. Beide Studien konzentrieren sich aller-

¹⁶⁰ Die Gruppe der Konvertiten war keinesfalls homogen und ihre (Rück-)Besinnung zum katholischen Glauben unterlag unterschiedlichen Motivationen. So kristallisierten sich beispielsweise in Frankreich zwei Richtungen heraus. Während es eine Reihe von Intellektuellen und Künstlern, meist älterer Jahrgänge gab, die in der Hoffnung auf eine wiederkehrende Ordnung und Stabilität auf die Wirkkraft der Kirche setzten, tat sich im Gegensatz dazu eine Gruppe an jüngeren Konvertiten mit idealistischer Gesinnung und politischem Engagement hervor, die eine spirituelle Aufladung ihrer Reformbestrebungen suchten. Vgl. Gugelot, Frédéric: *La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885 – 1935)*. Paris: CNRS 2010, S. 518f.

¹⁶¹ Das Interesse zahlreicher Schriftsteller am Renouveau catholique äußerte sich, laut Wolfgang Braungart, „in einer »Katholisierung« der poetischen Sprache bis hin zur Übernahme ritueller Formen der katholischen Liturgie und einzelner Formulierungen.“ Vgl. Braungart: *Ästhetischer Katholizismus*, S. 32.

¹⁶² Einfalt, Michael: *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich 1919–1929*. Tübingen: Max Niemeyer 2001, S. 189.

¹⁶³ Ebd., S. 192. Als Beispiele für „katholische Romane“ der modernen Dichter und Mitglieder des Renouveau catholique nennt Einfalt *Le roman russe* (1886) von Eugène-Melchior de Vogüé sowie *Là-bas* (1891) von Joris-Karl Huysmans oder *Le disciple* (1889) von Paul Bourget.

¹⁶⁴ Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*. Cambridge: Harvard University Press 1997.

¹⁶⁵ Feinendegen, Hildegard: *Dekadenz und Katholizismus. Konversion in der englischen Literatur des Fin de siècle*. Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh 2002. Die Anwendung von katholischen Motiven, Gattungen, Bräuchen und Stereotypen durch die Dekadenzdichter prüft Feinendegen mit den Inhalten der christlichen Glaubenslehre, wobei sie rein ästhetische Nutzbarmachungen und Karnevalisierungen der Religion ebenso feststellt wie Bestätigungen der Liturgie. Allerdings wird deutlich, was Feinendegen auch durchwegs wiederholt, dass für jeden Autor die kulturelle, individuelle und damit literarische Einstellung gegenüber dem Katholizismus gesondert verhandelt werden muss und unterschiedliche Ergebnisse hervorbringt. Außerdem sollte berücksichtigt werden, dass im Fokus sowohl von Feinendegen als auch von Hansons Arbeit der britische Literaturraum steht und durch die dortige Anglikanische Kirche andere Bedingungen herrschten als im Christentum auf dem europäischen Kontinent.

dings auf den britischen Literatur- und Kulturraum, der aufgrund der dortigen Einflüsse durch die Malerschule der Präraffaeliten für literarische Wiederbelebungen christlicher und mystischer Symbolik prädestiniert war.¹⁶⁶ Schriftsteller wie Oscar Wilde, Lionel Johnson oder John Gray, die ebenfalls zu den katholischen Konvertiten des Fin de Siècle zählen, folgten dieser symbolischen Form der Anbetung, die vorderhand eine Anbetung der Kunst war.¹⁶⁷ Dass es den Dekadenzdichtern nicht unbedingt oder zumindest nicht ausschließlich um theologische, sondern vorderhand um kultische Erbauung ging, zeigt auch der Zuwachs an okkultistischen Bewegungen jener Zeit. Zahlreiche Schriftsteller wurden Mitglieder oder Neubegründer von Orden, vornehmlich von Rosenkreuzerorganisationen, wie dem „Ordre kabbalistique de la Rose-Croix“ in Frankreich oder dem „Hermetic Order of the Golden Dawn“ in Großbritannien. Beispielhaft, wenngleich speziell, ist der Fall des Schriftstellers Josephin Péladin, der seinen eigenen Rosenkreuzerorden begründete und seinen katholischen Okkultismus nur einer exklusiven Gruppe an Intellektuellen vorbehielt. Dass Péladin seine „Salons de la Rose+Croix“ als Kunstaussstellungen gestaltete und seine okkultistischen Theorien anhand von Malereien erklärte,¹⁶⁸ macht deutlich, wie die Annäherung an kultische und religiöse Bekenntnisse von Seiten der Dekadenzdichter ästhetisch motiviert war und dass es stets auch um die Behauptung der eigenen Kunst und Ästhetik ging.

Die Sakralisierung der Literatur ermöglichte den Dekadenzdichtern die Konflikte des Fin de Siècle künstlerisch zu lösen. Aus ihren okkulten und religiösen Bezügen sei jedoch, laut Nina Kokkinen, kein Verschwinden der Religion durch Kunst zu folgern. Es

¹⁶⁶ Die Präraffaeliten ihrerseits waren inspiriert durch das sogenannte „Oxford Movement“, eine Bewegung innerhalb der anglikanischen Kirche, die rituelle und zeremonielle Aspekte der katholischen Kirche aufgriff. Vgl. Fludernik: „Religion und Ästhetik im Fin de siècle“, S. 89f.

¹⁶⁷ Cruise, Colin: „Religion and Sexuality.“ In: Calloway, Stephen (Hrsg.): *The cult of beauty. The Victorian Avant-Garde 1860–1900*. (Ausstellungskatalog Victoria and Albert Museum London, 2.4.–17.7.2011, Musée d'Orsay Paris, 12.9.2011–15.1.2012, Fine Arts Museums of San Francisco, 18.2.–17.6.2012). London: V&A Publishing 2011, S. 236–237. Cruise erklärt die Konversion der genannten Dichter mit deren homosexuellen Neigungen und dass sie sich durch die Konversion von der (auch Selbst-) Beschuldigung einer Versündigung befreien wollten.

¹⁶⁸ Di Pasquale, Maria E.: „Joséphin Péladin: Occultisme, Catholicisme, and Science in the Fin de Siècle.“ In: *RACAR: revue d'Art canadienne/Canadian Art Review*. Bd. 34, Nr. 1 (2009), S. 53–61; hier S. 57. Di Pasquale schildert in ihrem Artikel, wie Péladin seine Kunstkritik an den drei für ihn wichtigsten Prinzipien Ideal, Tradition und Hierarchie ausrichtete, die er mit einer naturalistischen oder materialistischen Ästhetik für unvereinbar hielt (ebd., S. 54). Während Aimé-Nicolas Morot mit seinen realistischen Werken folglich bei Péladin durchfiel, lobte er Pierre Puvis de Chavannes umso mehr. Letzterer fand durch seinen modernen, symbolistischen Duktus bei zahlreichen Dekadenzdichtern Gefallen, so etwa auch bei Hermann Bahr. Siehe hierzu: Hoffmann, Christina Marie-Charlotte: „Literarische Stilsuche mithilfe der Malerei. Die visuelle Ästhetik der Dekadenzliteratur am Beispiel von Hermann Bahrs *Die gute Schule* (1890).“ In: Danielczyk, Julia et al. (Hrsg.): *Zurück in die Zukunft. Digitale Medien, historische Buchforschung und andere komparatistische Abenteuer. Festschrift für Norbert Bachleitner*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 179–188.

handle sich vielmehr um eine Art „religioning“, d.h. ein substituierendes Verfahren, um mithilfe religiöser, okkultur Formensprache eine neue Identität zu entwickeln.¹⁶⁹ Durch ihre identitätsstiftende Funktion trete Kunst automatisch in ein Konkurrenzverhältnis mit der Religion.

Aus einer Konkurrenzhaltung heraus drängten auch die nationalistischen Bewegungen des Fin de Siècle die Religion zurück. So kann der Nationalismus, der ebenso wie die Religion sich für alle Gesellschaftsbereiche zuständig fühlt, „in Krisenzeiten nur allzu leicht die Form einer kompromißlosen völkischen Religion annehmen.“¹⁷⁰ Im Zionismus, der als nationalistische Bewegung ebenfalls mit der Religion, also dem Judentum, konkurrierte, folgten daraus interne Streitigkeiten. Vor allem den politischen Zionisten wurde vorgehalten, dass die politischen, nationalstaatlichen Verhandlungen keinen Raum mehr für das Judentum ließen, das hingegen die eigentliche Grundlage des jüdischen Nationalismus darstellen sollte. Aber auch die Kulturzionisten trugen zu einer Säkularisierung des Judentums bei, insofern sie Kunst und Literatur den höchsten Rang zusprachen. Einerseits verstanden sie ihre nationaljüdische Kunst zwar im Dienste des Judentums, als Gegenkraft zur Assimilation; andererseits wollten sie aber auch nicht das traditionelle Judentum unterstützen, sondern verfolgten progressive Ansätze.¹⁷¹ In jedem Falle sahen die Kulturzionisten keinen Widerspruch zwischen ihrer künstlerischen Aktivität und der jüdischen Religion. Indem sie das Judentum mit Kunst und Literatur gleichsetzten, dienten ihrer Meinung nach alle Kunstwerke eines jüdischen Künstlers automatisch dem Judentum. So fanden sie immer einen Weg, das Werk eines jüdischen Schriftstellers oder Künstlers als Nationalgut zu deklarieren. Trotz der Versuche mancher Juden, sich durch ihre Kunst „von dem allgemeinen, niemals und nirgends segensvollen Schicksale des Judentums zu entfernen“, war es nach Meinung Robert Jaffés unmöglich, sich „ohne empfindliche Schwächung von seinem Volke [zu] trennen. Alles, was er [der jüdische Künstler] ist und was er kann, ist nichts

¹⁶⁹ Kokkinen, Nina: „Occulture as an analytical tool in the study of art.“ In: *Aries*. Bd. 13 (2013), S. 7–36; hier S. 23f.

¹⁷⁰ Mosse: „Ist der Nationalismus noch zu retten?“, S. 46.

¹⁷¹ Kenneth Moss hat diesen zweigleisigen Einsatz der Kulturzionisten – einerseits gegen einen assimilationsbedingten Verlust des Judentums, andererseits für eine Modernisierung ihrer Religion – anhand der Gestaltung und Rezeption der ab 1908 in Vilnius erschienenen jiddischen *Literarische Monatsschriften* erläutert. Die Zeitschriftenmacher wollten sowohl ein jüdisches als auch modernes und vor allem kosmopolitisches Magazin gestalten. Vgl. Moss, Kenneth: „Renaissance and Decadence: *Di Literarische Monatsschriften* and its critical reception.“ In: *Jewish Social Studies*. Bd. 8, Nr. 1 (2001), S. 153–198.

anderes als ererbte, seit langen Zeiten aufgespeicherte Seelenkraft schlichter Vorfahren.“¹⁷²

Demnach interpretierten die Kulturzionisten jede Form jüdischer Kunst, sei sie noch so modern und unorthodox gewesen, als Stärkung des Judentums und der jüdischen Renaissance. Die beiden wurden kurzerhand gleichgesetzt. In diesem Sinne argumentierte Leo Baeck – der zwar kein aktiver Zionist war, aber den Zionismus auch nicht bekämpfte, da er ihn nicht als anti-religiös empfand –¹⁷³, dass das Judentum per se als Renaissance zu verstehen ist, in der und durch die sich stets alles erneuert und jede Veränderung und Entfernung von vorangegangenen Glaubenssätzen nur eine weitere Bestätigung der jüdischen Religion darstellt:

An keines ihrer Zeitalter hat sich die Religion angeheftet, um mit ihm abzuschließen; sie ist nie ganz fertig. Die Aufgabe steht fest, nicht aber die Lösung. Die alte Offenbarung wird immer zu Neuem; die Religion erfährt ihre stetige Renaissance. Diese wiederkehrende Renaissance, die Kraft der Erneuerung gibt dem geschichtlichen Leben des Judentums seinen Charakter; es ist immer wieder erwacht und hat die Augen aufgeschlagen.¹⁷⁴

Baeck begründete seine Anschauung unter Bezugnahme auf die talmudische Tradition des Judentums, die auf einer ständigen Hinterfragung und Modifikation der Religion basiert. Der Talmud bildet, laut Baeck, ein notwendiges Gegengewicht zu den biblischen Texten und Traditionen und sorgt dafür, das Judentum lebendig zu halten.¹⁷⁵ Demzufolge kann jüdische Kunst, selbst wenn sie Traditionen in Frage stellt, niemals Konkurrenz, sondern nur Bestätigung der Religion sein. Wenn die Erneuerung nicht nur erlaubt, sondern konstitutiv für das Judentum ist, dann vermag die Religion nicht nur künstlerische, sondern auch politische Wege zu gehen, wodurch sich ebenso ein politischer Zionismus rechtfertigen lässt.

¹⁷² Jaffé, Robert: „Alfred Nossig's Skulpturen.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 3 (März 1901), S. 191–194; hier S. 192. Jaffé bespricht in diesem Artikel die Bildhauerei des polnischen Künstlers und auch Schriftstellers Alfred Nossig, der – obwohl oder indem – er „die reine Künstlerfreude an dem schön gestalteten Menschenleibe“ (ebd. S. 194) zum Ausdruck bringe, einen Bezug zum Judentum herstelle. Jaffé bezieht sich dabei vor allem auf eine Salomo-Büste Nossigs, in der er Ahasver-Züge erkennt; worin sich im übrigen Jaffés besonderes Interesse am Motiv des Ewigen Juden offenbart, das er in seinem ein Jahr zuvor publizierten Roman *Ahasver* (vgl. Gelber: *Melancholy Pride*, S. 51f) literarisch umgesetzt hatte.

¹⁷³ Vgl. Meyer, Michael A.: „Ich bin der Ewige, Dein Gott, Du sollst‘. Das Vermächtnis Leo Baecks für das Progressive Judentum heute.“ In: Homolka, Walter (Hrsg.): *Leo Baeck - Philosophical and Rabbinical Approaches. With an Introduction by Parliamentary State Secretary Thomas Rachel*. Berlin: Frank & Timme 2007, S. 37–48; hier S. 37.

¹⁷⁴ Baeck, Leo: *Das Wesen des Judentums* [1905]. 2. Aufl. Frankfurt a. Main: J. Kauffmann 1922, S. 22f.

¹⁷⁵ Ebd., S. 16: „Beides, der kanonische Charakter, den die Bibel erhielt, wie die maßgebende Autorität, die der Talmud erwarb, ist für das Gleichgewicht in der Geschichte des Judentums, für ihre sichere Stetigkeit ganz wesentlich gewesen und geblieben.“

Nichtsdestotrotz generierte der Personenkult um die Heerführer des Zionismus, genauer gesagt um Theodor Herzl, alternative Anbetungsformen. Schließlich führte die Begeisterung für Herzl so weit, dass er von vielen als Messias verehrt wurde¹⁷⁶ und gerade darin nahmen zahlreiche, vor allem religiöse Juden, Anstoß. Allerdings blieb diese Sakralisierung des Zionismus im Fin de Siècle beinahe unausweichlich, da er in einer Zeit der kulturellen Krise und verstärkten antisemitischen Bedrohung eben darauf reagierte,

dass der Messias ausbleibt, aber die «Judennot» dringend einer Abhilfe bedarf; er antwortet auf Säkularisierung und Toleranz, auf Emanzipation und Liberalismus, auf Industrialisierung und Verarmung, auf den Wandel der Lebenswelten. Man kann von einem verweltlichten Messianismus sprechen und auch feststellen, dass der Zionismus in vielem die religiöse Tradition im Judentum aufgriff und fortsetzte.¹⁷⁷

Der Zionismus bot nach dem obigen Zitat Heiko Haumanns nicht nur Kompensation für unerfüllte religiöse Erwartungen, sondern stellte sich in deren Dienst, um geradewegs für alle durch die Veränderungen der Moderne entstandenen Unsicherheiten Sorge zu tragen. Dieser „verweltlichte Messianismus“ von dem Haumann spricht, mag auf gleiche Weise für die Dekadenzdichtung gelten, deren Ästhetizismus ebenfalls für die Gesamtheit der soziokulturellen Enttäuschungen aufkommen sollte.

Weder die Schriftsteller der Dekadenz noch jene des Zionismus strebten eine Ersatzreligion in dem Sinne an, dass die eigentliche Religion – sei es Christentum oder Judentum – gänzlich verdrängt werden sollte. Sie verstanden sich allenfalls als Religionskritiker, als Kritiker überkommener Traditionen, die sie als Hürden auf dem Weg in die Emanzipation begriffen. Dekadenz und Zionismus waren keine nihilistischen Bewegungen. Sie wollten, in ihrem Selbstverständnis als Renaissancen, statt einer Zerstörung kultureller Grundlagen deren Umwertung und Neuinterpretation, um eine Weiterentwicklung im Sinne einer Unabhängigkeit für die Kunst bzw. das Judentum zu erreichen.

¹⁷⁶ Die Gleichsetzung Herzls mit dem jüdischen Messias nahm bereits in Paris ihren Anfang als Herzl dort ab Mitte der 1890er seine ersten Überlegungen zu einem Judenstaat formulierte. Seitdem „war er immer wieder mit Sabbatai Zwi, dem Messias aus dem 17. Jahrhundert, mehr oder weniger augenzwinkernd und nicht ohne Bewunderung, verglichen worden.“ Herzl selbst nahm diesen Vergleich nicht ohne Gefallen entgegen, zumal er sich in der Gegenüberstellung mit dem berühmten Kabbalisten des 17. Jahrhunderts und dessen riskanten Kampf gegen die Diaspora ein Stück weit identifizieren konnte. Offiziell lehnte er die Vergleiche mit messianischen Figuren oder gar mit dem jüdischen Messias jedoch konsequent ab. Vgl. Dethloff, Klaus (Hrsg): *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*. Wien et al.: Böhlau 1986, S. 51.

¹⁷⁷ Haumann: „Judentum und Zionismus“, S. 11.

3.9 Über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Motive

In einer kurzen Rückschau über die besprochenen Motive soll resümiert werden, welche Parallelen, aber auch welche Differenzen sich in deren Anwendungen innerhalb der Dekadenzdichtung einerseits und innerhalb der zionistischen Literatur andererseits feststellen lassen. Da ihre Verwendung selbst innerhalb der einzelnen Bewegungen und je nach Autor changiert, muss von einer einheitlichen Auslegung abgesehen werden. Die ausgewählten Motive gleichen beständigen Variablen, die immer wieder auftauchen, aber stets unterschiedlich ausformuliert und gewichtet sind. Im Sinne Bourdieus ist ein allgemeingültiges Wertesystem ein wissenschaftliches Trugbild, da keine Beurteilung, ob sie nun an biografische, historische oder anderweitige Quellen anknüpft, allen Einflussfaktoren gerecht werden kann,¹⁷⁸ weshalb auch eine motivgestützte Analyse nur eine Annäherung und keine vollständige Inventur von Dekadenzdichtung und Zionismus zu liefern vermag.

Als eines der dominantesten unter den oben besprochenen Motiven erweist sich die Identitätsfrage. Für die Dekadenzdichter spielte sie im Hinblick auf ihr Interesse an den Bedürfnissen des Einzelnen, an der sinnlichen Erfahrungswelt und der Auslebung individueller Veranlagungen eine Rolle. Indem die Protagonisten der Dekadenzdichtung eine Anpassung an ihre Umwelt meist ablehnen und sich von der Gesellschaft willentlich ausgliedern, konnte in den Texten der Dekadenz alternativen Identitäts- und Existenzmodellen nachgespürt werden. Im Unterschied zur zionistischen Literatur erfolgen die Isolierung der Figuren und ihre Identitätssuche innerhalb der Dekadenzdichtung vorrangig aus einer persönlichen Entscheidung heraus. Im Zionismus gibt es hingegen durch den Antisemitismus einen fremdbestimmten Grund für die soziale Ausgliederung. Während „das Verhalten der Völker gegen die Juden“, wie ein philosemitischer Pfarrer um 1900 mit Verweis auf die Figur des Ahasver predigte, „wahr-

¹⁷⁸ Bourdieu fordert in seinen *Regeln der Kunst* von den Geisteswissenschaften eine „methodische Suspendierung“ bzw. eine „Suspendierung doxischer Bindungen“, um eingefahrenen Deutungsmustern und der damit verbundenen Gefahr von subjektiven und vorurteilsbelasteten Lobpreisungen oder Herabsetzungen aus dem Weg zu gehen. Interessanterweise greift er in seiner Argumentation auf ein religiöses Vokabular zurück und spricht von „sakramentalen Riten“ oder der „Wissenschaft vom Sakralen“, die es durch eine „Konversion“ zur Objektivierung zu überwinden gelte. Indem er keine reformerische Antihaltung oder „Bekehrung zur Gegenkultur“, sondern lediglich die kulturellen Werte in ihrer Unvoreingenommenheit wieder herstellen möchte, drängt sich eine Ähnlichkeit zwischen seinem Anliegen und jenem der Dekadenzdichter und Zionisten auf. Vgl. Kapitel „Literarische doxa und Widerstand gegen Objektivierung“ in: Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 295–299.

lich nicht geeignet [war] sie aus ihrer Sonderstellung zu bringen“,¹⁷⁹ initiierten die Dekadenzdichter ihre Sonderposition bzw. die Ausgrenzung ihrer Figuren als eine selbstbestimmte Handlung. Für die Dekadenzdichter konnte alles und jeder zum Widersacher werden, der die Bedürfnisse und die Freiheit des Ästheten und des Ästhetizismus gefährdete. Entsprechend charakterisierte Anatole Baju sich und seine Dichterkollegen als „[f]anatiques de l'autonomie individuelle“¹⁸⁰, als kompromisslose Verfechter einer absoluten Selbstbestimmung. Am Beispiel Bajus, der mit seiner Zeitschrift *Le Décadent* und mit seiner individuellen Dekadenztheorie selbst unter den Dekadenzdichtern eine Sonderstellung einnahm, wird die Vielschichtigkeit der Bewegung und der ästhetische Fundamentalismus der Dekadenzdichter deutlich. Der Einsatz für die eigene Ideologie verweist auf die politische Dimension der Dekadenzdichtung, die wiederum eine Parallele zum Zionismus herstellen lässt. So kann Bajus Zeitschrift *Le Décadent*, die Patrick McGuinness in einer jüngst erschienenen Arbeit über die Zusammenhänge poetischer und politischer Radikalität im Fin de Siècle als „progressive force engaged in cultural resistance against a sclerotic civilization“¹⁸¹ bezeichnet hat, als dekadenzliterarisches Pendant zu zionistischen Zeitschriftenprojekten wie Herzls *Die Welt* verstanden werden. Die Identitätssuche bzw. die Behauptung der eigenen Identität reichte bei Dekadenzdichtern und Zionisten gleichermaßen über die Literatur hinaus und war mit dem Anspruch einer (kultur)politischen Veränderung verbunden.

Mögen sich die in beiden Bewegungen bespielten Motive der Isolierung und der Suche nach oder vielmehr der Verteidigung einer bestimmten Identität aus unterschiedlichen soziokulturellen Einflüssen speisen, so stellen diese Motive in beiden Fällen ein zentrales Moment der Dichtung dar. Sie verweisen auf eine Rebellion, die sowohl ein Sich-zur-Wehr-setzen gegen die Isolierung beinhaltet als auch eine teils gewollte soziale Abgrenzung, aus der zuweilen ein gewisses Elitedenken hervorgeht. Die Auflösung der Krise kann dann entweder in eine Bestätigung der gesellschaftlichen Ausgliederung münden oder den Willen zu einer Reintegration in eine Gemeinschaft forcieren. Bei den Zionisten ist das Verlangen nach Gemeinschaftlichkeit unabdingbar promi-

¹⁷⁹ Schirmer, W.: *Ahasver. Ein Mahnruf in der Judenfrage*. Danzig: Kafemann 1891, S. 4.

¹⁸⁰ Baju, Anatole: „Les Décadents et la vie.“ In: *Le Décadent. Revue littéraire bi-mensuelle*. Nr. 5 (15.–29. Februar 1888), S. 1–4; hier S. 1.

¹⁸¹ McGuinness, Patrick: *Poetry and radical politics in fin de siècle France. From Anarchism to Action française*. Oxford: Oxford University Press 2015, S. 31. McGuinness' Arbeit zeigt, dass in der Forschung zunehmend die soziopolitische Dimension und Wirkkraft der Dekadenzdichtung hinterfragt wird und von ihrer Interpretation als eine ausschließlich ästhetizistische Bewegung immer weiter Abstand genommen wird.

nenter, zumal ihre Emanzipation im Zeichen eines Kollektivs stand. In der Dekadenz wird stattdessen überwiegend Stellung für eine individuelle Entfaltung und Selbstverwirklichung bezogen.

Die Konzentration der Dekadenzdichter auf das Individuum und auf exzentrische Neigungen führte zu einer vermehrten Auseinandersetzung mit seelischen Leiden und anderen Erkrankungen. Einerseits bildete das Krankheitsmotiv eine logische narrative Fortsetzung der Identitätskrise, andererseits konnten dadurch noch weitere sinnliche Erfahrungsebenen poetisch ausgelotet werden. Auch für die zionistischen Dichter war das Motiv des Leidens relevant. Es bot die Möglichkeit, die Rückbesinnung auf das Judentum als Heilungsformel zu bewerben. Die zionistische Erlösung konnte umso wirkungsvoller illustriert werden, je beklagenswerter sich die Ausgangslage der jüdischen Existenz gestaltete. Leid und Krankheit sind in der zionistischen Literatur daher meist nur von begrenzter Dauer oder aber mit dem eindeutigen Verweis auf eine zionistische Befreiung aus den gegebenen Missständen versehen. Bei einer Übergewichtung des Krankheitsmotivs liefen die Zionisten außerdem Gefahr, das antisemitische Klischee der vermeintlichen Schwäche, Kränklichkeit und Verweiblichung der Juden zu bestätigen. Dass dennoch kränkliche Juden die zionistische Literatur bevölkern, hat verschiedene Ursachen. Eine davon ist die Bestätigung antisemitischer Stereotypen durch Juden selbst. Sie hing mit dem Zwiespalt zwischen westlichem und östlichem Judentum zusammen und mit der Überheblichkeit mancher westlicher Zionisten gegenüber Juden aus dem Osten, die aus westlicher Sicht als tatsächlich körperlich schwach galten. Eine andere Erklärung für die Betonung des Krankheitsmotivs im Zionismus bietet die vor allem unter religiösen Juden vertretene Ansicht, dass körperliche Schwäche eine Auszeichnung für Bildung, weil eine Bestätigung intensiver geistiger Studien sei.¹⁸² In jedem Falle trug das Motiv in der antisemitischen Rezeption zu einer Verstärkung der Negativstigmatisierung des Judentums bei.

Den Dekadenzdichtern erging es kaum anders. Auch bei ihnen führten die in ihren Texten verhandelten Krankheiten zum Vorwurf ihrer eigenen Degeneration. Eine vollständige Überwindung des Krankheitsmotivs ist in der Dekadenzdichtung aufgrund des Fehlens eines bestimmten Ziels – wie etwa in der zionistischen Literatur die

¹⁸² Während die Antisemiten und teils auch westlichen Zionisten das Ideal eines körperlich starken und kampfbereiten Mannes proklamierten, galt im traditionellen, vor allem osteuropäischen Judentum physische Gewalt als unmännlich und verwerflich, weil sie mit mangelnder Bildung assoziiert wurde. Hier standen sich also zwei konträre Idealtypen gegenüber, die beide in der zionistischen Bewegung vertreten waren. Vgl. Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*, S. 186.

Rückbesinnung aufs Judentum oder die Rückkehr nach Zion – nicht angelegt. Leid und Krankheit können sich in der Dekadenz daher ebenso in Hoffnung verwandeln wie in den Tod führen.

Abgesehen von den unterschiedlichen Handlungsausgängen werden sowohl in der zionistischen als auch in der Dekadenzdichtung von den Figuren Fluchtversuche aus ihrer Misere unternommen und alternative Lebensräume erprobt. In der Dekadenzdichtung handelt es sich dabei häufig um individuelle, selbstgestaltete Oasen nach den jeweiligen Bedürfnissen der Protagonisten. Die Fluchtorte können dabei auch primär gedanklich angelegt und müssen nicht unbedingt räumlich und materiell manifestiert sein. Dagegen orientiert sich die zionistische Literatur an der Gründung einer tatsächlichen, territorialen neuen Heimat, da es um das kurz- oder längerfristige Ziel einer jüdischen Nation geht. Allerdings mag auch hier die neue Heimstatt zunächst nur abstrakt und im Geiste der Figuren gefasst sein. Selbst Herzl formulierte in seiner Eröffnungsrede des Ersten Zionistenkongresses: „Der Zionismus ist die Heimkehr zum Judentum noch vor der Rückkehr ins Judenland.“¹⁸³ Es ging also auch im politischen Zionismus in erster Linie um die ideelle Formatierung eines neuen Lebensraums.

Liegen Zionismus und Dekadenz im Hinblick auf eine überwiegend imaginäre Gestaltung von Lebenswelten eng beieinander, sind ihre Differenzen in der Rollenzuweisung der Frau umso deutlicher zu erkennen. In der Dekadenzdichtung übernehmen die weiblichen Figuren die Rolle der Unberechenbaren, Wandlungsfähigen und Mystischen, wobei die Frau entweder anderen oder auch sich selbst zum Verhängnis wird. Sie schwankt somit zwischen der Macht über andere und ihrer eigenen Ohnmacht. Ob sie nun als Femmes fatales oder als Femmes fragiles in Erscheinung treten, so lastet den Frauenfiguren in der Dekadenzdichtung unweigerlich ein Zug des Transgressiven an, was sich auch dahingehend äußert, dass ihre geschlechtliche Identität häufig ins Androgyne abgeleitet. Diese unstete Weiblichkeit ebenso wie die (dadurch) von ihr ausgehende Erotik stellt zum einen eine poetische Maßnahme dar, um die gewünschten Ambivalenzen zu generieren; zum anderen wird darin die Kultur des Fin de Siècle reflektiert, da die Diskurse um 1900 die „weibliche Sexualität ausschließlich in ihrer

¹⁸³ Herzl, Theodor: Eröffnungsrede, gehalten auf dem Ersten Zionistenkongress 1897 in Basel. In: *Zionisten-Congress in Basel (29., 30. und 31. August 1897). Officielles Protocoll*. Wien: Verlag des Vereines Erez Israel 1898, S. 4–9; hier S. 5.

gleichzeitigen dämonischen und pathologischen Natur berücksichtigen.“¹⁸⁴ Die vermeintliche Unberechenbarkeit des Weiblichen verwehrte den Frauen jener Zeit in der Gesellschaft ebenso wie als Figuren in der Dekadenzdichtung ihre Souveränität.

Im Gegensatz dazu erhielt die Frau im Zionismus sowie in der zionistischen Literatur eine klare Rollenzuschreibung und bekam den Status der Unterstützerin zuerkannt. Ihr wird die Aufgabe der Mutter und Hüterin der Familie zuteil, wodurch sie den Erhalt und die Pflege der jüdischen Kultur gewährleistet und für die zionistische Bewegung von zentraler Bedeutung ist. Statt auf Konflikt ist hier die Begegnung mit der Frau auf eine bestärkende Zweisamkeit ausgerichtet. Allerdings wird auch die Frau im Zionismus in ein patriarchales System eingegliedert und hat die treue Gefährtin des Mannes zu verkörpern. Die meisten zionistischen Texte rekurren auf dieses konservative Schema, wobei emanzipatorische Gegenläufe oder erotisierende Darstellungsformen von Weiblichkeit auch in der zionistischen Literatur nicht ausgeschlossen sind. Insbesondere im Kulturzionismus wurden Frauen zu aktiven Mitgestalterinnen der Bewegung und erfuhren in ihren künstlerischen wie politischen Initiativen auch seitens der Männer Zuspruch.¹⁸⁵ Festzuhalten bleibt, dass die um 1900 geführte Geschlechterdebatte und die weitreichende Beschäftigung mit der weiblichen Identität als der (antagonistische) Gegenpart des Mannes sich im Zionismus und in der Dekadenz gleichermaßen widerspiegeln.

Ebenso wie die Frau diente der Orient als ein motivischer Gegenpol zur westlich-männlichen Identität und als Anlass zur Auseinandersetzung mit Andersartigkeit sowohl im negativen als auch im positiven Sinne. Die Dekadenzdichter bezogen aus dem Orient-Motiv Exotik und nutzten es zur Erweiterung ihres ästhetischen Repertoires. Im Zionismus wurde das exotische Moment des Orients abgeschwächt, da der Osten

¹⁸⁴ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 89. Catani vergleicht in ihrer Monographie die Wechselwirkungen zwischen literarischen und wissenschaftlichen Frauenbildern im Fin de Siècle und auch sie betont – nicht nur unter Bezugnahme auf Lombrosos *Genie und Wahnsinn*, sondern insbesondere auch auf Jean Martin Charcots und Paul Richers *Die Besessenen in der Kunst* – die typische Verschränkung fiktiver und empirischer Diskurse und „den grundsätzlich imaginierten Charakter der in den vermeintlich wissenschaftlich bemühten Texten entworfenen Frauenbilder, die jenseits der tatsächlichen Realität von Frauen eine vollkommen neue weibliche Identität skizzieren.“ Ebd., S. 75.

¹⁸⁵ Mark Gelber hat darauf verwiesen, dass Zionistinnen um 1900 tatsächlich mehr Einfluss ausübten als weithin angenommen wird und dass sie auch männliche Unterstützung, vor allem seitens der jüngeren Generation, genossen. Diese Unterstützung habe ihrerzeit mehr Gewicht gehabt als die konservativen oder misogynen Gegenstimmen. Allerdings sei die Geschichte der Frauen im Zionismus unzureichend dokumentiert und durch geringes Quellenmaterial weniger erschließbar als Tätigkeiten eines Herzl oder Nordau. (Vgl. Gelber: *Melancholy Pride*, S. 170.) Gelber trifft diese Aussage im fünften Kapitel seines Buches, in dem er sich ganzheitlich der „Feminist-Zionist Expression: Ideology, Rhetoric, and Literature“ widmet. Ebd., S. 161–202.

ein Stück weit das Eigene repräsentierte und mit der Vorstellung von Heimat assoziiert war. Das östlich gelegene Zion verwandelte das Unbekannte in das Vertraute.

Innerhalb der Dekadenzdichtung blieb die Auffassung oder zumindest die Wahrnehmung vom Orient als das Andere bestehen. Das Fremdartige wurde zum Zwecke einer sinnlichen Anregung geradezu gesucht, denn „was neu und ungewöhnlich, unbekannt ist, durchbricht am kräftigsten die Eintönigkeit des Normalen, den Ennui.“¹⁸⁶ Die Furcht vor Monotonie und Reizlosigkeit verstärkte in der Dekadenz die Stilisierung des Orients zu einem Ort ungewöhnlicher sinnlicher Erfahrungen. Er ermöglichte die freie Entfaltung der Imagination und geriet zu einem Traumerlebnis ohne definierte Grenzen. Als ein solcher Raum der Fantasie und Freiheit konnte der Orient auch in der Dekadenz zu Identifikationsversuchen führen und als potentieller Lebensraum des dekadenten Eremiten, Exzentrikers oder Übermenschen in Frage kommen.

Der Übermensch ist in der Dekadenzdichtung allerdings zum Scheitern verurteilt, weil seine Umwelt ihm fremd bleibt und seinen Ansprüchen nicht genügen kann. Hingegen kann sich das zionistische Pendant, der Muskeljude, nicht zuletzt aufgrund seiner außerliterarischen Verwirklichung, behaupten. Übermensch und Muskeljude sind Modelle zur Überwindung von Dekadenz, Degeneration und Diskriminierung. In beiden ist das Ziel einer Renaissance angelegt, wobei es in der zionistischen und in der Dekadenzliteratur unterschiedlich konsequent umgesetzt wurde. Für den Zionismus lässt sich festhalten, dass der Vorsatz einer jüdischen Renaissance den Kerngedanken der Bewegung darstellte, während in der Dekadenz die Orientierung an und die von der Romantik geerbte Faszination für Düsternis und Verfall das regenerative Moment teilweise überwiegen.

Diese unterschiedlichen Renaissance-Konzepte lassen sich durch die Differenzen der Religionen erklären, auf denen die Dekadenzdichtung mit ihren Bezügen zum Katholizismus und der Zionismus mit seinem Einsatz für das Judentum, aufbauten. Da die christliche Erlösungsvorstellung mit der Kreuzigung Jesu gekoppelt ist, steht hier der Wiederauferstehungsgedanke unweigerlich in Verbindung mit Verlust und Tod. Dem gegenüber führt die Erwartung des noch nicht erschienenen Messias im jüdischen Glauben zur Konzentration auf das Moment der Erneuerung. Im Judentum steht die Erlösung noch bevor, während das Christentum durch einen ewigen Kreislauf von Tod und Auferstehung, Sünde und Erlösung konstituiert ist. Daraus ergibt sich eine mögli-

¹⁸⁶ Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, S. 65.

che Erklärung, weshalb der Renaissance-Gedanke innerhalb der zionistischen Literatur gegenüber der Dekadenzdichtung präsenter ist.

Der Gebrauch von religiösen Symbolen und Motiven durch die Dekadenzdichter belegt einerseits ihre Vertrautheit mit dem Christentum, kann es aber andererseits karikieren und seine Werte transformieren. Die Kunst wird dann möglicherweise selbst zum Ort des Sakralen und nimmt eine Konkurrenzposition zur Religion ein. Im Gegensatz dazu verstanden sich die Zionisten als Unterstützer des Judentums, wobei auch hier Konflikte mit religiösen Vorstellungen entstanden, insofern der Zionismus einen eigenen Kultcharakter entwickelte und dadurch mit dem Judentum rivalisierte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass zwischen der zionistischen und Dekadenzliteratur immer wieder Parallelen aufscheinen, da in beiden Bewegungen eine intensive Auseinandersetzung mit der kulturellen und gesellschaftlichen Situation des Fin de Siècle stattfand. Die Differenzen zwischen Dekadenz und Zionismus ergeben sich vorrangig dadurch, dass der zionistischen Bewegung eine gemeinschaftliche Absicht zugrunde lag, nämlich die Stärkung und Wiedervereinigung des Judentums, während in der Dekadenzdichtung keine einheitliche Zielvorgabe bestand. Das Vertrauen auf eine bestimmte Form der Erlösung ermöglichte den Zionisten, im Gegensatz zu den Dekadenzdichtern, die literarische Überwindung der Krise und wies einen Ausgang aus dem dekadenten Dilemma.

4. Wiener Zusammenkünfte von Dekadenz und Zionismus

Das habsburgische Wien des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bietet ein beispielhaftes Zeugnis für die Vielfalt an sozialen und kulturellen Dynamiken, die im Zuge der beginnenden Moderne entstanden. Sie offenbarten die soziokulturelle Relevanz zahlreicher Dekadenzmotive, die aus den lebensalltäglichen Auseinandersetzungen hervor- und in die Literatur eingingen. Dazu gehören in Wien als Hauptstadt eines Vielvölkerstaates insbesondere die Hinterfragung der kollektiven Identität und der eigenen Individualität, verbunden mit einer Genese neuer Denkansätze und Existenzräume; gesellschaftliche Rückversicherungen bzw. Neuverortungen; Immigrationswellen aus dem Osten und Einflüsse östlicher Kulturen; ebenso wie diverse Reform- und Emanzipationsbewegungen politischer, sozialer und feministischer Gruppen. All das vollzog sich vor dem Hintergrund eines Wechselspiels von Stimmungen, die zwischen Zuversicht und Offenheit für Veränderungen, konservativen Haltungen und einer Ablehnung des Wandels oder sogar Zukunftsverdruss changierten.

Zieht man zunächst das Motiv der Identitätsfindung und der Bedeutung der Frage nach gesellschaftlicher und nationaler Zugehörigkeit heran, so spielten In- und Exklusionen innerhalb der Gesellschaft des multinationalen und multiethnischen Habsburger Kaiserreichs seit jeher eine Rolle. Wenngleich sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts manche sozialen und politischen Fronten verschärften, kann von keiner akuten Krise oder Identitätskrise die Rede sein. Zweifelsohne repräsentiert die Wiener Moderne eine Zeit des Wandels. Angefangen von städtebaulichen Veränderungen über parteipolitische Machtwechsel bis hin zur Gründung emanzipatorischer Künstler- und Gesellschaftsgruppen reagierte die österreichische Hauptstadt auf die Moden und Sichtweisen einer Bevölkerung, die sich einerseits in der behüteten alten Ordnung zufrieden wähnte, in der andererseits aber auch Reformen gefordert wurden. Gingen an Wien die Auswirkungen der technischen Entwicklungen nicht ohne Einfluss vorüber, so geriet die Stadt noch keineswegs aus ihrem Gleichgewicht. Vielmehr zeigte sich „dieses späte und zugleich so neue Wien der franzisko-josephinischen Regierungszeit“, nach Einschätzung Wolfgang Mantls, „als ein immer noch strahlendes, ja geradezu respristiniertes Säkularisat der alteuropäischen, vollkommenen *Stadt*.“¹ Nach Paris

¹ Mantl erkennt im Wiener *Fin de Siècle* „die zweite große Stunde Wiens nach dem monarchisch-aristokratisch geprägten Barock,“ wobei nun statt des Adels das moderne Bürgertum die zentrale Kraft

und Berlin war Wien mit etwa zwei Millionen Einwohnern gegen Ende des 19. Jahrhunderts die drittgrößte Metropole auf dem europäischen Festland² und der junge Kaiser war bestrebt, diesem Status seines Regierungssitzes gerecht zu werden. Daher ließ er ab 1857 mit dem Abriss der historischen, seit dem Mittelalter bestandenen Stadtbefestigung beginnen, um an deren Stelle die Ringstraße zu erbauen. Letztere verkörperte nicht nur ein modernes Gesamtkunstwerk, an dem Ingenieure und Architekten ebenso mitwirkten wie Bildhauer und Maler, sondern leitete auch die Auflösung der bisherigen Gesellschaftsstrukturen ein.

4.1 Ringstraße, Kunst und Judentum

Die Entstehung der Ringstraße ist für viele Aspekte der Wiener Moderne sinnbildlich, allen voran für das Großbürgertum, das die dortigen Gebäude bezog und dadurch eine noch junge Gesellschaftsklasse wachsen ließ. Sie bestand in einem Geldadel, der im Gegensatz zum herkömmlichen Erbadel eine Schnittstelle zwischen der innerstädtischen Aristokratie und der erwerbstätigen Masse der Vororte bildete und somit auch den Weg für eine breitere Mittelschicht ebnete. Durch die Ringstraße lockerten sich allmählich – in topographischer ebenso wie in übertragener Bedeutung – die alten Standesgrenzen und die Stadt öffnete sich für Reformen: „Wien wird Weltstadt“ betitelte die Österreichische Nationalbibliothek ihre 2015 anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der Ringstraßeneröffnung kuratierte Ausstellung, in der die Ambition der einstigen Habsburger Metropole in Augenschein genommen wurde, sich zu Beginn der Moderne innovativ und zeitgemäß zu präsentieren. Eine Verstärkung erfuhr dieses Bestreben durch die 1873 in Wien ausgerichtete Weltausstellung, mit der die Stadt ebenso ihre Fortschrittlichkeit und Weltoffenheit demonstrieren wollte.³ Sowohl Ringstraße als auch Weltausstellung waren zwei zentrale Projekte, in denen die Künste im Vordergrund standen. Diese mussten einerseits produziert, andererseits finan-

darstellte. Vgl. Mantl, Wolfgang: „Modernisierung und Dekadenz.“ In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende*. 2. Aufl. Wien et al.: Böhlau 1996, S. 80–100; hier S. 80.

² Vgl. Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo: „Geistige Zentren des Fin de Siècle: Paris, Wien, Berlin, München, London, Prag, Petersburg.“ In: dies./ders. (Hrsg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S. 159–194; hier S. 164.

³ Der Bau der Ringstraße und die Ausrichtung der Weltausstellung hingen neben dem Anspruch, Wien zu einer innovativen und globalen Metropole zu machen, auch organisatorisch zusammen; denn die zahlreichen auf der Ringstraße neu entstandenen Hotels dienten mitunter zur Beherbergung der durch die Weltausstellung angelockten Besuchermassen. Vgl. Pfundner, Michaela: „Einleitung.“ In: dies. (Hrsg.): *Wien wird Weltstadt. Die Ringstraße und ihre Zeit*. (Ausstellungskatalog Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 21.05.–1.11.2015). Wien: Metroverlag 2015, S. 9–21; hier S. 14.

ziert werden. Gerade im Hinblick auf die Ringstraße wird dabei häufig auf die Rolle des jüdischen Großbürgertums verwiesen. Seine Funktion innerhalb der modernen Stadtgenese ließ auch das Jüdische Museum in Wien das Jubiläum der Ringstraße aufgreifen und letztere als einen „jüdischen Boulevard“ hinterfragen, wie er einerseits klischeehaft memoriert wird, andererseits tatsächlich bestanden hatte.⁴ An der Beteiligung jüdischer Financiers, Bauherren, Architekten und Künstler, die am Ringstraßenbau mitwirkten, dort Gebäude erwarben und auch einzogen,⁵ wird eine zentrale Verbindung zwischen Wiener Moderne und Judentum offenbar. Sie verweist auf die Einbindung einer vielfach assimilierten jüdischen Bevölkerung in die Prozesse der modernen kulturellen Stadtgestaltung. So gehörten zu den Familien, die ein Gebäude am Ring, jenes am Burgring 1, bezogen, auch die Schnitzlers.⁶ Am Beispiel Arthur Schnitzlers, der als praktizierender Arzt und Mitglied der liberalen Wiener Gesellschaft einerseits das akkulturierte jüdische Bürgertum und als Schriftsteller und Ver-

⁴ Die tatsächliche Beteiligung jüdischer Financiers am Ringstraßenprojekt hat Georg Gagusich für die genannte Ausstellung im Jüdischen Museum recherchiert und anhand der Parzellenanteile analysiert. Demnach gingen etwa 44 Prozent des privaten Besitztums an der Ringstraße an jüdische Käufer. Der Umstand, das in den 1860er- und 1870er-Jahren die jüdische Bevölkerung Wiens im Verhältnis zur mehrheitlich katholischen noch einen relativ geringen Bevölkerungsanteil darstellte, führte nach Meinung Gagusichs zur Wahrnehmung, dass die Ringstraße „jüdisch dominiert“ gewesen sei. Vgl. Gagusich, Georg: „Der jüdische Hausbesitz in der Wiener Innenstadt und der Ringstraßenzone bis 1885.“ In: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): *Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard. A Jewish Boulevard.* (Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, 25.3.–4.10.2015). Wien: Amalthea Signum 2015, S. 89–134; hier S. 103.

⁵ Vgl. Spera, Danielle: „Eine magische Würde.“ In: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): *Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard. A Jewish Boulevard.* (Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, 25.3.–4.10.2015). Wien: Amalthea Signum 2015, S. 7–16. Zahlreiche finanzkräftige jüdische Unternehmer verhalfen Kaiser Franz Joseph dazu, sein kostspieliges Umbauprojekt zu finanzieren, das zunächst in der Bevölkerung wenig Gefallen fand. Zum einen zollten die jüdischen Unterstützer dem Kaiserhaus damit ihre Dankbarkeit für die liberale Regierung, zum anderen erhofften sie sich durch ihre Hilfe „auf dem Papier als gleichberechtigte Bürger akzeptiert zu werden“ und der „lang ersehnten gesellschaftlichen Akzeptanz“ näher zu kommen (ebd., S. 10). Der Kaiser verstand die Bedeutung seiner Sponsoren und erließ 1860 ein Gesetz, das Juden den Grundbesitz gestattete und ihnen somit auch den Kauf von Gebäuden am Ring ermöglichte. Allerdings kann man die entsprechende Gesetzesänderung zum jüdischen Besitzrecht, laut Gagusich, nur indirekt auf das Ringstraßenprojekt zurückführen und muss den Hauptgrund im angestiegenen politischen Druck aufgrund der schlechten Staatsfinanzen suchen. (Vgl. Gagusich: „Der jüdische Hausbesitz in der Wiener Innenstadt und der Ringstraßenzone bis 1885“, S. 99). Dem Wunsch der jüdischen Ringstraßenfinanciers nach rechtlicher Gleichstellung wurde ein paar Jahre später, 1867, nachgekommen. Die neue demokratische Verfassung bedeutete allerdings nicht automatisch auch eine gesellschaftliche Anerkennung; im Gegenteil nahm der Antisemitismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kontinuierlich zu und machte reiche Juden ebenso zur Zielscheibe wie ärmere Juden bzw. das vermeintlich „zerlumpte“ Ostjudentum.

⁶ Arthur Schnitzler konnte somit aus nächster Nähe den Bau des neuen Burgtheaters als eine der prominentesten und auch populärsten Kulturinstitutionen Wiens im Fin de Siècle mitverfolgen. Schnitzlers unmittelbare Wohnstatt am Ring und das dadurch bedingte Miterleben der modernen Veränderungen sieht Christian Maryška als mögliche Erklärung, weshalb Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* noch am ehesten, wenngleich als ein sehr später (er wurde erst 1908 publiziert) Metropolenroman verstanden werden kann, eine Gattung, die in London durch Dickens, in Paris durch Zola, in Wien hingegen durch keine repräsentativen Autoren vertreten war. Vgl. Maryška, Christian: „Die prächtigste moderne Stadt der Welt. Kunst und Kultur inmitten der größten Baustelle Europas.“ In: Pfundner, Michaela (Hrsg.): *Wien wird Weltstadt. Die Ringstraße und ihre Zeit.* (Ausstellungskatalog Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 21.05.–1.11.2015). Wien: Metroverlag 2015, S. 58–69; hier S. 58.

treter Jung-Wiens andererseits die Dichtung der Jahrhundertwende repräsentiert, lässt sich diese Verknüpfung zwischen akkulturiertem, akademischem Judentum und dessen Bedeutung für die Wiener Literatur- und Kulturlandschaft nachvollziehen. Vielfach ist aus der Aktivität jüdischer Künstler ebenso wie jüdischer Mäzene innerhalb der Wiener Moderne gefolgert worden, dass die Wiener Kultur um 1900 ganz wesentlich durch „die assimilierte und akkulturierte Haute Juiverie“⁷ und somit durch das Judentum beeinflusst worden sei. Das wirft allerdings die Frage auf, was überhaupt unter dem Wiener Judentum der vorvergangenen Jahrhundertwende zu verstehen ist, was sich insofern nicht leicht beantworten lässt, als das Wiener Judentum eine äußerst vielschichtige Bevölkerungsgruppe darstellte. Sie reichte von orthodoxen, jiddisch sprechenden Juden bis hin zu assimilierten Juden wie den Schnitzlers, deren Zugehörigkeit zum Wiener Bürgertum zunächst nichts über ihre kulturelle Herkunft aussagte.

Im Hinblick auf die oben erwähnte These, dass das Wiener Judentum als zentraler kultureller und als ein wirtschaftlicher Antrieb gewirkt habe, gibt es den Vorbehalt, dass es sich bei dem meistens im Blickfeld der Aufmerksamkeit stehenden Wiener Großbürgertum um eine kleine elitäre Schicht von assimilierten Westjuden gehandelt habe, die nicht mit dem gesamten Wiener Judentum der Jahrhundertwende gleichgesetzt werden könne. Denn die Mehrheit der Juden, vorrangig jene aus der osteuropäischen jüdischen Kultur bliebe dadurch unberücksichtigt. Die Betrachtungsweisen, die zwischen dem Fokus auf das Wiener Judentum als einflussreiches Mäzenaten- und Bildungsbürgertum und dem Fokus auf die diversifizierte jüdische Bevölkerung Wiens changieren, haben innerhalb der Forschung zwei Pole ausgerichtet. Als beispielhaft können hierfür die Thesen des amerikanischen Historikers Steven Beller auf der einen Seite und jene des 2001 verstorbenen österreichisch-britischen Kunsthistorikers Ernst Gombrich auf der anderen Seite gelten. Während Gombrich die Meinung vertrat, dass es kein explizit jüdisches Bildungsideal gegeben habe und der Mythos der jüdischen Mäzene der Jahrhundertwende ein gedankliches Erbe nationalsozialistischer

⁷ Vgl. Steffen, Barbara: „Wien um 1900. Ein Gesamtkunstwerk.“ In: dies. (Hrsg.): *Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk*. (Ausstellungskatalog Fondation Beyeler Riehen/Basel, 26.9.2010–16.01.2011). Basel: Hatje Cantz 2010, S. 9–21; hier S. 9. Im Bereich der Kunst waren jüdische Mäzene vor allem wichtige Unterstützer der Secessionisten. Indem das jüdische Großbürgertum somit einerseits die Secession als Emanzipationsbewegung, andererseits den Bau der Ringstraße als Projekt des Kaisers finanzierte (wobei an der Gestaltung der Ringstraße freilich auch die secessionistischen Künstler beteiligt waren), förderte es zwei gegenläufige Kräfte der Stadt: Monarchie und Moderne, die bald nicht mehr miteinander vereinbar waren.

Propaganda darstelle,⁸ stützen sich Beller und seine Vertreter in ihren Argumenten auf eine zahlenbasierte Forschung, um den übermäßigen jüdischen Anteil im Bildungs- und Wirtschaftssektor des Wiener Fin de Siècle statistisch zu belegen.⁹ In der Mitte dieser beiden gegensätzlichen Denkrichtungen treffen sich kulturwissenschaftliche Forscher wie Jacques Le Rider, der in der jüdischen Bevölkerung eine wichtige Triebkraft der Wiener Moderne erkennt, aber ihre Wirkung nicht als spezifisch jüdisch versteht.¹⁰ Bleibt es schwierig, im Grunde unmöglich, diese Debatte, deren Konflikt auf unterschiedlichen Prämissen und Definitionen des Judentums gründet, aufzuschlüsseln, stellt dies auch nicht das Ziel einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung dar. Entsprechend soll an dieser Stelle ein Verweis auf einen Artikel von Pablo Vivanco genügen, der die mühevollen Aufgabe erfüllt hat, Ordnung in die historiographische Fülle und Überschneidung von Argumenten aus unterschiedlichen Disziplinen zum Judentum der Wiener Moderne zu bringen und die miteinander verstrickten Gedankengänge eines fächerübergreifenden Diskurses zu sortieren.¹¹

⁸ Gombrich sieht das moderne Bildungsideal, das in jüdischen wie nichtjüdischen Kreisen der Wiener Jahrhundertwende gleicherhand verfolgt wurde, in der Tradition des goetheschen Freigeistes und nicht in der Religion begründet. Darüber erklärt er auch die seiner Meinung nach einschlägige Differenz zwischen Wiener West- und Ostjudentum, insofern die alteingesessenen und akkulturierten Westjuden die Ostjuden mitunter deshalb gering geschätzt hätten, weil letztere mit der abendländischen Bildung, eben jener Bildung eines Goethe, nicht vertraut gewesen wären. Vgl. Gombrich, Ernst H.: *Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionsbemerkung*. Hrsg. v. Emil Brix und Frederick Baker. 2. Aufl. Wien: Passagen Verlag 2011, S. 42ff.

⁹ Vgl. Beller, Steven: „Soziale Schicht, Kultur und die Wiener Juden um die Jahrhundertwende.“ In: Botz, Gerhard et al. (Hrsg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Czernin 2002, S. 67–83. So hat Beller beispielsweise mithilfe historischer Aktenmaterials von Wiener Gymnasien über Religion, Herkunft und Beruf der Väter einstiger Schüler nachgewiesen, dass ab 1880 bei einem ca. zehn prozentigen Anteil jüdischer Bürger an der Gesamtbevölkerung ein Drittel aller Wiener Gymnasiasten jüdischer Herkunft war und daraus den Schluss gezogen, dass dieses Verhältnis „in irgendeiner Form dem Einfluss der jüdischen Tradition Rechnung tragen [muss], die – obwohl zunehmend säkularisiert – auf Bildung großen Wert legte.“ (Ebd., S. 79). Beller gesteht allerdings die Problematik ein, die eine zahlenbasierte Begründung jüdischer Einflusskraft generell mit sich bringt; schließlich sei „umstritten, wessen Köpfe gezählt werden sollen“ (ebd., S. 69), d.h. inwieweit eine Person als jüdisch, etwa nur aufgrund ihrer Herkunft, gelten kann. Bei einigen Dichtern und Denkern des Wiener Fin de Siècle, wie im Falle von Hugo von Hofmannsthal oder Ludwig Wittgenstein, stellt sich immer wieder die Frage, ob sie nun als jüdisch gezählt werden können, weil es in vergangenen Generationen Juden in ihrer Familie gegeben hat, oder nicht. Beller bejaht, denn Hofmannsthal oder Wittgenstein seien „beide Produkte des Assimilationsprozesses und sich dessen auch bewusst“ gewesen. (Ebd., S. 69). Diese Annahme sei nicht „rassistisch“, wie er seinen Kritikern entgegenhält, sondern gehe von kulturellen Einflüssen aus. Dennoch wird an dieser Stelle die Problematik deutlich, dass eine solche projüdische sich leicht in eine antisemitische Argumentation verwandeln lässt.

¹⁰ Vgl. Le Rider, Jacques: *Les Juifs Viennois à la Belle Époque*. Paris: Albin Michel 2013, S. 21. Entsprechend lässt sich die Geschichte der Wiener Juden im Fin de Siècle nach Meinung Le Riders auch nicht als Geschichte einer Minderheit auffassen, denn die jüdische Bevölkerung sei aus der übrigen Gesellschaft jener Zeit nicht herauszufiltern. Ebd., S. 27.

¹¹ Vivanco unterscheidet zwischen den Rubriken einer „internalistischen“ und einer „externalistischen“ Forschung zur jüdischen Wiener Moderne und differenziert zwischen den Arbeiten von Historikern (= internalistisch) und jenen von Kulturwissenschaftlern (= externalistisch). Was letztere anbelangt, betont Vivanco den nachwirkenden Einfluss der 1980 erschienenen Arbeit von Carl E. Schorske: *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture* (bzw. der deutschen Übersetzung: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin*

Gewährt diese Quelle einen wertvollen Überblick über einen kaum überschaubaren Diskurs, zeigt sie außerdem, wie sich der Disput um die jüdische Identität kontinuierlich fortsetzt: Die Tatsache, dass sich die wissenschaftliche Meinung auch noch gegenwärtig an der Definition und Auslegung des Wiener Judentums um 1900 scheidet, offenbart die Hartnäckigkeit eines Konflikts, der bereits die Geister im Fin de Siècle schied und für die Zionisten zum Ausgang und zu den Herausforderungen ihrer Bewegung wurde. Damals wie heute bestand und besteht keine Konkordanz, wie sich die jüdische Identität und inwieweit über Herkunft, Religion und/oder soziokulturelle Faktoren bestimmen lässt. Daraus erschließt sich das für die vorliegende Arbeit ausschlaggebende Spannungsfeld, in dem die zionistische Bewegung der Wiener Moderne anzusiedeln ist und umso mehr die Ambition ihrer Vertreter, sich der Identitätsfrage durch nationaljüdische oder auch staatliche Errungenschaften zu entledigen und durch literarische Spielarten verschiedene Lösungen auszutesten.¹²

4.2 Mythos Subjektkrise

4.2.1 Ein Mosaik jüdischer Identität

Die Konturen der jüdischen Identität verblichen in Wien um 1900 analog zum wachsenden Bürgertum. Dessen Bedeutung als Gesellschaftsstand für Juden war den sozialgeschichtlichen Umständen geschuldet, dass die gängigsten dieser Gesellschaftsschicht anteiligen Berufsgruppen aus dem Wirtschafts- und gehobenen Dienstleistungssektor vielfach von jüdischen Erwerbstätigen ausgeübt wurden. Handel und Finanzwesen ebenso wie Medizin oder die Berufe des Rechtsanwalts, des Journalisten, wie auch des Schriftstellers und Künstlers stellten Tätigkeitsfelder dar, in denen sich Juden, anders als in beamtlichen Laufbahnen, wo ihnen Führungspositionen oft ver-

de Siècle, 1982). Insofern die kultur-, kunst- und literaturwissenschaftlichen Forschungen immer noch auf diese primären Thesen rekurrierten, bliebe der Diskurs in bestimmten kanonisierten Argumenten stecken. Es gäbe jedoch, so Vivanco, noch zahlreiche Bereiche jüdischer Kultur innerhalb der Wiener Moderne, die bisher noch kaum Beachtung gefunden hätten. Dazu gehöre beispielsweise die von der jüdisch-liberalen Gesellschaft vielgelesene *Neue Freie Presse* ebenso wie die einflussreiche Zeitschrift *Wissenschaft des Judentums*. Vgl. Vivanco, Pablo: „Das »Jüdische Wien« des Fin de siècle – Trends und Grenzen der Historiographie der 1980er und 1990er Jahre.“ In: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden*. Bd. 14, Heft 2 (2004), S. 511–536.

¹² Um die nach wie vor bestehenden Identitätskonflikte im Judentum zu ergründen, die trotz oder umso mehr nach der Gründung eines jüdischen Staates weiterexistieren und durch die Shoah nochmals komplexer wurden, kann eine Auseinandersetzung mit dem Judentum der Wiener Moderne dazu dienen, basale Strukturen dieses Konflikts offenzulegen. Die vielfältigen jüdischen Identitäten, die in Wien um 1900 koexistierten und dem Zionismus wesentliche Impulse gaben, offenbaren ein historisches Beispiel für viele noch gegenwärtige Kontroversen im und zum Judentum.

sagt blieben, frei entfalten konnten.¹³ Ein Blick auf die Ausbildungen und Berufe der bekannteren jüdischen und zionistischen Autoren der Wiener Moderne bestätigt dieses Bild: Arthur Schnitzler war, wie bereits erwähnt, praktizierender Arzt, Richard Beer-Hofmann, Theodor Herzl, Nathan Birnbaum, Berthold Feiwel, Karl Kraus oder Peter Altenberg studierten, mit oder ohne Abschluss, Rechtswissenschaft, wobei sie auch oder vornehmlich als Journalisten tätig waren, zu denen beispielsweise auch Alfred Polgar, Raoul Auernheimer oder Felix Salten gehörten. Sie waren Mitglieder des intellektuellen Wiener Bürgertums der Jahrhundertwende, in dem sich die jüdische und christliche Bevölkerung miteinander vermengte und das Jüdischsein oft in den Hintergrund rückte.¹⁴ Dennoch hatte Wien zur Jahrhundertwende, nach Warschau, die größte jüdische Gemeinde innerhalb Europas,¹⁵ indes die Wiener Juden, im Gegensatz zum Warschauer und osteuropäischen Shtetl-Judentum, in und mit der christlichen Bevölkerung zusammenlebten. Selbst die galizischen und jene Juden, die noch nicht seit mehreren Generationen in Österreich beheimatet waren, fügten sich, entgegen der verbreiteten Meinung ihrer Isolation, häufig in die westlichen Lebensformen ein. Daran hatte vor allem die Führungspolitik der Wiener jüdischen Gemeinde Anteil; denn sie verstand es, zwischen Ost und West erfolgreich zu vermitteln und Kompromisse für Orthodoxe und Liberale zu finden.¹⁶ Wenngleich Unterschiede in der religiö-

¹³ Obwohl die jüdische Bevölkerung im Habsburger Kaiserreich im Zuge der Gesetzesregelungen des Österreichisch-ungarischen Ausgleichs von 1867 rechtlich gleichgestellt waren, blieben für sie Restriktionen in bestimmten Tätigkeitsfeldern, etwa in der Armee, im Verwaltungsapparat oder in gewissen Lehrberufen bestehen. In der Gesamtbevölkerung Wiens, deren jüdischer Anteil 1890 knapp 9% betrug, waren 61% aller Mediziner jüdisch sowie die Hälfte der Journalisten und Rechtsanwälte. Vgl. Kimmich/Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 80.

¹⁴ Über die dabei entstehende jüdische Akkulturation und Assimilierung gibt es unterschiedliche Ansichten. Unbestritten bleibt der Umstand, dass das Bekenntnis zum Judentum häufig aus dem Bestreben nach rechtlicher Gleichstellung dem Christentum weichen musste. Juden, die sich taufen ließen, taten dies meist aus beruflichen Beweggründen und auch Ehebündnisse zwischen Partnern beider Religionen vielen meist zugunsten des Christentums aus. Exemplarisch sind die Fälle der sogenannten „Notzivilehen“, die 1868 im Zuge der Interkonfessionellen Gesetze möglich wurden und eine „Institution verdeckter jüdisch-christlicher Ehen“ darstellte. Sie führten in der Regel „zur völligen Assimilation des jüdischen Teils“, indem der christliche Partner für die Heirat erst aus der Kirche austrat, dann wieder eintrat, der jüdische Partner konvertierte und die Ehe anschließend „katholisch konvalidiert“ wurde. Vgl. Staudacher, Anna L.: „Zwischen Emanzipation und Assimilation: Jüdische Juristen im Wien de Fin-de-Siècle.“ In: Walter, Robert et al. (Hrsg.): *Hans Kelsen: Leben – Werk – Wirksamkeit*. Wien: Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung 2009, S. 41–53; hier S. 43.

¹⁵ Im Jahre 1910 zählte die jüdische Gemeinde in Wien 175.318 Mitglieder und war damit nach Warschau die größte jüdische Gemeinde Europas. Vgl. Schwarz, Egon: *Wien und die Juden. Essays zum Fin de Siècle*. München: C.H. Beck 2014, S. 18.

¹⁶ Walter Weitzmann hat darauf hingewiesen, dass in Wien nicht, wie gerne behauptet wird, ein radikaler Bruch zwischen Ost- und Westjudentum bestand. Bereits zur Biedermeierzeit sei durch die Führung des Wiener Oberrabbiners Isaak Noah Mannheimer eine Möglichkeit geschaffen worden, in den religiösen Zeremonien sowohl Orthodoxe als auch Reformer zusammenzuführen. Vgl. Weitzmann, Walter R.: „Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879-1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 197–224; hier S. 200.

sen Affinität der Wiener Juden bestanden, sich manche gänzlich assimilierten und manch andere ihren Alltag weiterhin an jüdischen Riten ausrichteten,¹⁷ so kann zumindest, laut Marsha Rozenblit, ohne Gefahr behauptet werden, dass alle in Österreich aufgewachsenen Juden habsburgtreu und dem Land verbunden waren. Ihre Einstellung sei eine unweigerliche Konsequenz aus der durch Kaiser Franz Joseph 1867 der jüdischen Bevölkerung zugesprochenen Rechtsgleichheit gewesen, wodurch sich das Wiener Judentum von der Regierung protektiert gefühlt hätte.¹⁸

Jene regimetreue, liberale Gesinnung der Wiener Juden lässt sich unter anderem an der Positionierung zweier großer Wiener Zeitungen der damaligen Zeit ablesen, die beide einer jüdischen Chefredaktion unterstanden. Gemeint sind die *Neue Freie Presse* und das *Wiener Tagblatt*.¹⁹ Dass diese Blätter von jüdischem Nationalismus, der die monarchische Ordnung und ihren Wiener Lebensraum hätte gefährden können, nichts wissen wollten, bekam vor allem Theodor Herzl am eigenen Leibe zu spüren. Als Leiter der Kulturredaktion der *Neuen Freien Presse* litt er zeitlebens darunter, dass sich seine Vorgesetzten Moriz Benedikt und Eduard Bacher einer Berichterstattung über jegliche zionistische Aktivitäten verweigerten.²⁰ Herzl äußerte sich kurz vor seinem

¹⁷ Obwohl in Wien „der Prozess der Akkulturation und Säkularisierung bei den großbürgerlichen Familien weit fortgeschritten“ war, gab es auch hier Zeichen einer religiösen Identifizierung, wie Gabriele Kohlbauer-Fritz am Beispiel der jüdischen Großhandelsfamilie Ephrussi veranschaulicht hat. Für ihr Ringstraßen-Palais ließ sie den Maler Christian Griepenkerl Szenen aus der Esther-Geschichte an die Decken malen. Die Kunst war somit gerade für die Juden des Wiener Großbürgertums ein geläufiges Medium – im wahrsten Sinne des Wortes eines Identifikationsträgers – für eine Auseinandersetzung mit der jüdischen Kultur. Vgl. Kohlbauer-Fritz, Gabriele: „Familiengeschichten. Die Ringstraßenpalais und ihre Bewohner.“ In: dies. (Hrsg.): *Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard. A Jewish Boulevard*. (Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, 25.3.–4.10.2015). Wien: Amalthea Signum 2015, S. 23–58; hier S. 49ff.

¹⁸ Rozenblit, Marsha L.: „The Jews of Germany and Austria: A Comparative Perspective.“ In: Wistrich, Robert S. (Hrsg.): *Austrians and Jews in the Twentieth Century*. New York: St. Martin's Press 1992, S. 1–18; hier S. 5.

¹⁹ Vgl. Schwarz: *Wien und die Juden*, S. 11.

²⁰ Das Boykottieren der *Neuen Freien Presse* von jeglichen zionistischen Nachrichten bewog Herzl immer wieder zu der Überlegung, seine dortige Anstellung aufzukündigen; er tat es deshalb nicht, weil diese Stelle für ihn das einzige sichere Einkommen bedeutete und er durch seinen Status als bedeutender Redakteur einer der damals europaweit anerkanntesten Tageszeitungen Zugang in hohe gesellschaftliche und politische Kreise erhielt, was für seine zionistischen Tätigkeiten unerlässlich war. Darüber hinaus verband Herzl eine Freundschaft mit Benedikt, die er nicht gefährden wollte. Ihr freundschaftliches Verhältnis wurde durch den zionistischen Zwist allerdings immer wieder auf die Probe gestellt. Im Juni 1897 verließ Herzl die Redaktion im vorläufigen Urlaubsstand, nachdem er sich mit Benedikt über nationaljüdische Themenworfen und Benedikt zu ihm gemeint hatte: „Sie schaden sich, wenn Sie als Jude auftreten.“ (vgl. den Tagebucheintrag Herzls vom 24. Juni 1897 in: Herzl, Theodor: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 530). Über die Tagebucheinträge Herzls kann man verfolgen, wie Bacher und Benedikt zwischen strikter Ablehnung und teilweiser Offenheit und sogar Bewunderung für Herzls Zionismus schwankten, wie die folgende Aufzeichnung Herzls belegt: „Jetziges Verhältniss [sic] zu den Herausgebern der N[eu]en Fr[ei]en Pr[esse]. Gemüthlich mit Bacher. Benedikt pflegt zu scherzen: »Mit dem Herzl muss man vorsichtig sein. Vielleicht hat er doch Recht. Wenn er hereinkommt, glaube ich immer, Jesus Christus tritt ein.«“ (Tagebucheintrag Herzls vom 18. März 1898 in: ebd., S. 572). Über die Ironie Benedikts, der Herzl anstelle mit dem jüdischen Messias – was naheliegender gewesen wäre – mit dem christlichen Erlöser vergleicht, ließe sich

Tod entsprechend verbittert über die Gesinnung seiner Arbeitgeber, die er als repräsentativ für das jüdische Großbürgertum seiner Zeit erachtete. Über ein Gespräch mit dem Grafen Goluchowski, dem damaligen Außenminister Österreich-Ungarns, das Herzl noch zwei Monate vor seinem Tod im Juli 1904 geführt hatte, notierte er in sein Tagebuch:

Ich sprach dann auch kurz u. satirisch über die Haltung der oestr[eichischen] Grossjuden. Hier in Oestreich sei die Sache wegen des Schweigens der N[eu]en Fr[eien] Pr[esse] wenig bekannt. Erklär[un]g: Benedikt gebe die Existenz eines jüdischen Volkes nicht [zu], die ich behaupte. »La preuve est que j'en suis.« »Et lui«, fragte Goluchowski, »qu'est-ce qu'il est? Protestant?« »Non. Il appartient à une espèce que je n'ai jamais vue: il est autrichien [...].«²¹

Herzl bringt die Sache der fragwürdigen Identität der Habsburger Bevölkerung, insbesondere der jüdischen Bevölkerung auf den Punkt: Eine alleinige österreichische Nationalität gab es seiner Meinung nach im Habsburger Vielvölkerstaat überhaupt nicht; entsprechend war es gemäß seiner zionistischen Anschauung nur konsequent, sich als Jude nicht über das Land, sondern primär über das Judentum zu identifizieren. Was Herzl anspricht, nämlich die Fragwürdigkeit einer nationalen Identität innerhalb einer Nation wie Habsburg, die in sich aus vielen unterschiedlichen Nationen bestand, macht deutlich, dass die jüdische Identitätsfrage letztendlich eine Reaktion auf die Habsburger Identitätsfrage darstellte.

4.2.2 Krise als rhetorischer Topos

Ähnlich wie Herzl äußerte sich auch Hermann Bahr über die österreichische Identität:

Draussen meint man, der österreichische Staat zerfalle. Nein, das kann er nicht. Es gibt nämlich keinen. So oft man auch einen österreichischen Staat anbefohlen hat, er ist noch niemals geworden.²²

Was bei Bahr zusätzlich anklingt, ist der Vorwurf einer Hysterie der Gesellschaft über die stattfindenden Veränderungen der Moderne und einer seiner Ansicht nach unnötig heraufbeschworenen Krisenstimmung. Augenscheinlich hatte sich damals die Meinung einer nationalen Krise breit gemacht, die vom heutigen Forschungsdiskurs teil-

eine eigene Abhandlung schreiben. Der Zionismus-Streit zwischen Herzl und den Chefredakteuren der *Neuen Freien Presse* bietet in jedem Fall ein anschauliches Beispiel für die Zwiespälte zwischen jüdischer Akkulturation und Nationaljudentum im Wiener Fin de Siècle.

²¹ Tagebucheintrag Herzls vom 2. Mai 1904, in: Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899-1904*, S. 675. Übers. des frz. Teils: „Der Beweis ist, dass ich einer davon bin.“ „Und er“, fragte Goluchowski, „was ist er? Protestant?“ „Nein. Er gehört einer Spezies an, die ich noch nie gesehen habe: Er ist Österreicher.“

²² Bahr, Hermann: *Wien* [1907]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. XXII). Hrsg. v. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2012, S. 65.

weise fortgeschrieben wird. Die Auffassung von einer epochentypischen Identitätskrise ist allerdings dahingehend zu relativieren, dass letztere nicht allumfassend war und je nach Anschauung unterschiedlich gewichtet wurde; andererseits gilt es zu berücksichtigen, dass sich ihre Thematisierung, wie Allan Janik vermerkt hat, auf eine in Wien vorhandene rhetorische Tradition des öffentlichen Streitgesprächs zurückführen lässt.²³ Dennoch wird insbesondere den Jung-Wiener Schriftstellern im Hinblick auf die in ihren Werken aufscheinenden Konflikte die Anteilnahme an einer universellen Krisenstimmung attestiert; häufig unter Berufung auf den Einfluss, den der damalige Empiriekritizismus auf sie ausgeübt habe, insbesondere jener Ernst Machs, der durch die *Analyse der Empfindungen* von 1886 Verbreitung fand.²⁴ Die darin formulierte berühmte These vom „unrettbaren Ich“²⁵, die Hermann Bahr später zum Titel eines Aufsatzes machte, hat ihm und den Autoren seiner Umgebung den Ruf als Mach-Enthusiasten und Generation der Subjektkrise eingebracht. Allerdings hat Konstanze Fliedl im Zuge einer Untersuchung der Bahr'schen Mach-Rezeption ermittelt, dass darin mehr Ablehnung als Affirmation festzustellen und Machs Philosophie nicht als Katalysator eines Identitätsdilemmas in der Jung-Wiener-Literatur zu verstehen ist.²⁶

²³ So sieht Allan Janik das ständige Debattieren und den Krisendiskurs der Wiener Moderne als „moderne Form jenes Stils öffentlicher Kritik“, den der Wiener Hofprediger Abraham a Sancta Clara bereits Ende des 17. Jahrhunderts eingeführt und der sich in Wien seitdem fortgesetzt habe. Vgl. Janik: „Die Wiener Kultur und die jüdische Selbsthass-Hypothese. Eine Kritik“, S. 114.

²⁴ Vgl. Gisbertz, Anna-Katharina: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München: Wilhelm Fink 2009. Gisbertz beleuchtet in ihrer Arbeit den Zusammenhang zwischen den Texten Machs und poetischen Texten der Wiener Moderne (insbesondere von Hofmannsthal) und wie sie beide durch die Stimmungen jener Zeit beeinflusst waren. Gisbertz definiert „Stimmung“ als eine transzendente Kategorie, über die sich die naturwissenschaftliche Forschung des Fin de Siècle mit der Literatur jener Zeit verbinden lasse. Schließlich habe Mach, ebenso wie Nietzsche oder Dilthey, physiologische mit ästhetischen und psychologischen Inhalten kombiniert und in seinen Untersuchungen die sinnliche Wahrnehmung, vergleichbar den Dekadenzdichtern, als Grundlage der Wirklichkeit festgelegt. Ebd., S. 61f.

²⁵ Das berühmte Zitat findet sich bei Mach im folgenden Kontext: „Die Bewusstseinsselemente eines Individuums hängen untereinander stark, mit jenen eines anderen Individuums aber schwach und nur gelegentlich zusammen. Daher meint jeder nur von sich zu wissen, indem er sich für eine untrennbare von anderen unabhängige *Einheit* hält. Bewusstseinsinhalte von allgemeiner Bedeutung durchbrechen aber diese Schranken des Individuums und führen, natürlich wieder an Individuen gebunden, unabhängig von der Person, //20// durch die sie sich entwickelt haben, ein allgemeineres unpersönliches, überpersönliches Leben fort. Zu diesem beizutragen, gehört zu dem größten Glück des Künstlers, Forschers, Erfinders, Sozialreformators usw. Das Ich ist unrettbar. Teils diese Einsicht, teils die Furcht vor derselben führen zu den absonderlichsten pessimistischen und optimistischen, religiösen, asketischen und philosophischen Verkehrtheiten.“ Vgl. Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* [1886]. Neudruck d. 6. verm. Aufl. Jena 1911. (Ernst-Mach-Studienausgabe Bd. 1). Hrsg. v. Gereon Wolters. Berlin: Xenomoi 2008, S. 30f.

²⁶ Vgl. Fliedl, Konstanze: „Ich bin ich. Ernst Mach und die Folgen.“ In: Beutner, Eduard/Tanzer, Ulrike (Hrsg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 173–184. Fliedl weist darauf hin, dass Bahrs Kommentare zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit Mach zwar teils euphorische Züge aufgewiesen hätten, doch „schon in diesen frühen Jubelaufsätzen ist unter der oberflächlichen Affirmation eine seltsame Abwehr zu spüren.“ (Ebd., S. 174). Diese Abwehr, die sich mit den Jahren zunehmend verstärkt habe, gründe auf Bahrs Ablehnung von Machs Trennung zwischen Wahr-

Verfolgt man außerdem Machs Motivation für seine hypothetische Abschaffung des Subjekts, wird schnell offensichtlich, dass sich seine Philosophie mit ästhetizistischen Idealen nicht verträgt. Denn mit seiner Benennung eines fehlenden Ichs wollte Mach „zu einer freieren und *verklärteren* Lebensauffassung gelangen, welche Missachtung des fremden Ich und Überschätzung des eigenen ausschließt“²⁷ und somit auch jegliches Elitedenken von Künstlern im allgemeinen und von Dekadenzdichtern insbesondere verhindern. Denn wer im Visier von Machs Kritik stand, war kein geringerer als Nietzsche, dessen „frechen ‚Übermenschen‘“ Mach als Paradebeispiel für die seines Achtens verwerfliche Ich-Überschätzung zahlreicher moderner Denker ins Feld führte.²⁸ Die Wegrationalisierung der Geniepotenz konnte bei den Jung-Wiener-Dichtern und bei Bahr wohl kaum auf Zustimmung treffen.

Schon an Bahrs zu Beginn des Kapitels zitierten Sätzen wird deutlich, dass er sich zu einem auserwählten elitären Zirkel zählte. Denn die seiner Aussage nach verfehlte Meinung über einen bevorstehenden Untergang verortet er in einem „draußen“, in einer Öffentlichkeit, von der er sich selbst offenkundig ausnahm. Demgemäß musste er sich in einem „drinnen“ sehen, in einem Denkraum oder auch tatsächlichen Bewegungsraum einer geschlossenen Gesellschaft, die sich vom verhöhnten Rest abzugrenzen verstand. Von diesem, unter den modernen Wiener Intellektuellen und Künstlern verbreiteten hermetischen Denken hat Edward Timms die Theorie abgeleitet, dass sich die Wiener Moderne über diverse autarke Künstlerkreise, Schulen und Gruppierungen konstituiert habe, zu denen er Schnitzler und dessen befreundete Autoren ebenso zählt wie Karl Kraus und dessen *Fackel*-Mitarbeiter, Otto Wagner und dessen Gruppe an Architekten, Klimt und die Secessionisten, oder eben auch Herzl und dessen Anhänger der zionistischen Bewegung.²⁹ Timms bescheinigt diesen Kreisen eine elitäre Positionierung und dass keiner von ihnen eine mehrheitliche Rückendeckung von der Wiener Gesellschaft ihrer Zeit erhalten habe. Entsprechend folgert er, „die

nehmung und weltlicher Erscheinung, was Bahr nicht nur als einen Ich-, sondern gleichsam als einen Weltverlust interpretiert und deshalb abgelehnt habe. Ebd., S. 179.

²⁷ Mach: *Die Analyse der Empfindungen*, S. 31.

²⁸ Ebd., S. 31.

²⁹ Timms, Edward: „Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne.“ In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende*. 2. Aufl. Wien et al.: Böhlau 1996, S. 128–143. Laut Timms gab es Kreise die schärfer umrissen waren, eben wie jene Otto Wagners, Herzls, Victor Adlers und der Sozialdemokraten, Josef Hoffmanns und der Künstler der Wiener Werkstätte, Freuds und der Psychoanalytischen Vereinigung sowie Schönbergs und der Anhänger der neuen Kompositionslehre. Zu den weniger klar definierten Kreisen, die weder Verbände noch Vereine darstellten oder eingetragene Mitglieder hatten, zählt er die Gruppierungen um Schnitzler und Kraus, außerdem um Gustav Mahler, Klimt, um Rosa Mayreder und gleichgesinnte Feministinnen oder auch um den Ökonomen Eugen Böhm-Bawerk. Vgl. ebd., S. 129–131.

Wiener Moderne war nie wirklich zu Hause in Wien“³⁰ und ihrerzeit eine Randerscheinung. Dabei gebraucht er auch den Begriff eines „inneren Exils“, der allerdings insofern problematisch ist als er insbesondere in seiner Anwendung auf die Wiener Dekadenzdichter einen Rückzug suggeriert, der im Widerspruch zu deren soziokultureller Anteilnahme und ihrer Geselligkeit steht.

Die rund eintausend Kaffeehäuser, die um die Jahrhundertwende in Wien bestanden und regelmäßig, meist täglich, von allen bürgerlichen Kreisen, darunter von zahlreichen Schriftstellern, besucht wurden, widerlegen die Annahme ihrer sozialen Abkapselung. Wenngleich sich die modernen Künstler und Intellektuellen nicht in der gesamten Wiener Gesellschaft beheimatet fühlten, so zumindest im Kaffeehaus, das Charlotte Ashby ein „home-from-home“ genannt hat.³¹ In diesem alternativen Zuhause innerhalb der offiziellen Heimat Wien konnten sich die Dichter ihren Sehnsüchten hingeben, die zwar in einer abgeschirmten Umgebung gedacht, aber nicht auf die innere, sondern auf die äußere Welt gerichtet wurden. Zweifelsohne ging es innerhalb der Wiener Dekadenzdichtung um die intensive Auslotung subjektiver Empfindungen. Jedoch nicht um im Zustand der inneren Einkehr zu verweilen, sondern um darüber weltliche Vorgänge zu erschließen. Hugo von Hofmannsthals fiktiver Dialog *Das Gespräch über Gedichte* offenbart diese nach außen hin geöffnete Denkart der Jung-Wiener-Autoren. Anhand einer Unterredung über das Wesen der Dichtkunst wird darin diskutiert, wie das vom Kunstwerk analysierte Subjekt an die materielle Welt gebunden ist und wie die innere Wahrnehmung auf sie verweist:

Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? [...] an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten. [...] Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen.³²

So spricht Gabriel zu seinem Freund Clemens, den er zuvor auf Stefan Georges *Das Jahr der Seele* verwiesen hat und mit dem er im Zuge des gemeinsamen Rezitierens über die Bedeutung und Befähigung von Dichtung debattiert. Zwar wird durch die

³⁰ Ebd., S. 136.

³¹ Ashby, Charlotte: „Introduction. The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture.“ In: dies. et al. (Hrsg.): *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*. New York et al.: Berghahn Books 2013, S. 1–8; hier S. 4. Das Kaffeehaus war zu jener Epoche vornehmlich eine bürgerliche Institution. Der Adel oder das Großbürgertum fanden sich weiterhin überwiegend in privaten Salons zusammen und die Schicht der Arbeiter ging in der Regel in die am Stadtrand gelegenen Beisl und Schenken. Ebd.

³² Hofmannsthal, Hugo von: *Das Gespräch über Gedichte* [1903]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7 von 10 (Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen). Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a. Main: Fischer 1979, S. 497.

dem Gespräch zugrunde liegende symbolistische Lektüre Georges der Fokus primär auf das Gefühlsleben gerichtet, doch geht es gerade Gabriel darum, auf die Spiegelung des Ichs in der Welt zu verweisen und auf deren beider Interaktivität. Er besteht auf die Eigenständigkeit der poetischen Sprache, denn „[n]iemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere“ und „[w]enn die Poesie etwas tut, so ist es das“.³³ Hier wird die Auffassung Hofmannsthals deutlich, dass die Literatur Wirklichkeit darstellt und gestaltet, dass sie eine „Urbarkeit“ besitzt, die sich laut Philipp Theisohn auch die Zionisten zunutze machten, um ihr Programm auf poetischem Wege mit einer „Sprache der Präsenz“ umzusetzen.³⁴ Ebenso wie im *Gespräch über Gedichte* deutlich wird, dass „Zeichen und Bezeichnetes [...] ihrer Arbitrarität enthoben und zur Einheit verschmolzen“ sind,³⁵ basiert auch die zionistische Literatur auf der Vorstellung einer Identität zwischen Signifikant und Signifikat.

4.2.3 Das Erbe der Sehnsucht

Diese Gleichsetzung bzw. Auflösung der Grenzen zwischen Poesie und Wirklichkeit wird in der Wiener Dekadenzdichtung ebenso wie im Wiener Zionismus von einer sehnsuchtsvollen Haltung bestimmt. Zuweilen übermannt dabei die Sehnsucht, die ein hartnäckiges Erbe der Romantik darstellt, das von ihr anvisierte Ziel oder führt, wie im Falle von Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte*, zu einer Kontroverse über die autonome Wirkkraft von Dichtung.³⁶ Mochte aus der zionistischen Literatur durch die ihr zugrundeliegenden politischen Absichten ein deutlicherer lebensweltlicher Bezug hervorgehen als aus der Dekadenzdichtung, so herrschte auch hier keineswegs Einigkeit darüber, inwieweit jüdische Literatur und Kunst als eine souveräne performative Instanz im Hinblick auf die Generierung und Veränderung von Wirklichkeit gelten könne. Über das demiurgische Potenzial des Judentums stellte Abraham Coralnik 1904 in seinem Aufsatz *Das jüdische Kulturproblem und die Moderne* mit kulturzionistischem Pathos fest:

³³ Ebd., S. 499.

³⁴ Vgl. Theisohn: *Die Urbarkeit der Zeichen*, S. 31.

³⁵ Grundmann, Heike: „*Mein Leben zu erleben wie ein Buch*“. *Hermeneutik des Erinnerens bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003, S. 137; hier im Kontext von Kapitel 3.3: „Mythos und Metapher. *Das Gespräch über Gedichte* (1903)“, S. 136–148.

³⁶ Im Falle von Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* erhält die Poesie als Stifterin von Wirklichkeit allerdings ein deutliches Zugeständnis, insofern Gabriel, der diese Position bezieht, als überlegener Gesprächspartner aus dem Dialog hervorgeht und sich als Alter Ego des Autors identifizieren lässt. Vgl. Streim, Gregor: *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 136.

Die jüdische Kultur war eine wahre, schöpferische Kultur insofern, als sie anregend wirkte, als sie auf das Leben des jüdischen Volkes und der ganzen Kulturmenschheit einen gestaltenden Einfluss ausgeübt hatte, als sie, um mit Lazarus zu reden, in der Geschichte die Rolle der „Idee der Gestaltung“ gespielt hat – kurz, als eine bewegende Kraft, als ein Stimulus.³⁷

Jedoch bezog sich Coralnik auf die Vergangenheit des Judentums und stellte die Aktualität des schöpferischen Vermögens jüdischer Kultur in Frage, weil die Kräfte „in innerlicher Zerrissenheit, in ewiger Unruhe, in einer unstillbaren Sehnsucht sich verzehren, ohne das vollenden zu können, was ihnen gegeben ist“.³⁸ Coralnik verwies auf einen Mangel an Tatkraft durch die Dominanz einer Sehnsucht, die wie in der Dekadenzdichtung zu einem Übergewicht an Fiktion führte. Es fehlte, wie aus seinem zitierten Satz hervorgeht, die ordnende Kraft und Entschiedenheit, um die Ideen, wie einst, in Handlungen zu verwandeln. Als Zionist ging Coralnik davon aus, dass der Zionismus den notwendigen Stimulus für die Umsetzung von Vorstellungen in Wirklichkeit liefern und die Kluft zwischen dem Bereich des Symbolischen und dem Bereich des Gegenständlichen überwinden könnte.

Die ausbleibende Auflösung der Fiktion sieht Alfred Pfabigan als paradigmatisch für das Wiener Fin de Siècle, das durch ein ständiges Wechselspiel zwischen Mystifizierung und Demystifizierung in der Kunst ebenso wie im Alltag gekennzeichnet sei.³⁹ Daran lässt sich ein weiterer Dualismus anschließen, und zwar die ambivalente Einstellung der modernen Wiener Dichter und Denker zu ihrer Stadt, die gemeinhin mit dem Begriff der Hassliebe gefasst wird. So wurde beispielsweise Arthur Schnitzlers Bewerbung und gleichzeitige Ablehnung seiner Heimatstadt von damaligen Berliner Zeitschriftenredakteuren als typisch wienerisch wahrgenommen. Fühlte sich Schnitzler einerseits in Wien heimisch, litt er andererseits unter dem dortigen Militarismus, Konservatismus und nicht zuletzt Antisemitismus.⁴⁰ In seinem Roman *Der Weg ins Freie* und seinem Drama *Professor Bernhardt* thematisierte er literarisch die Heraus-

³⁷ Coralnik, Abraham: „Das jüdische Kulturproblem und die Moderne.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 5 (Mai 1904), S. 290–306; hier S. 295.

³⁸ Ebd., S. 305.

³⁹ Pfabigan spricht vom „alltäglichen und permanenten Kampf zwischen der Mystifizierung und der Demystifizierung im damaligen Wien.“ (Vgl. Pfabigan, Alfred: „Zweite Aufklärung, Irrationalismus und Mystik im Wien des Fin de Siècle.“ In: Dürhammer, Ilija (Hrsg.): *Mystik, Mythen und Moderne. Trakl, Rilke, Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen*. Wien: Praesens 2010, S. 34–46; hier S. 41.) Ähnlich wie Allan Janik sieht Pfabigan diesen für die Wiener Moderne typischen Wechsel zwischen ostentativem Dahinschwelgen und einer Überführung jener Mystik und Sehnsucht ins Gegenständliche in einer rhetorischen Tradition begründet, die er allerdings nicht im Wiener Barock, sondern in den Gedichten Petrarca und bei Shakespeare verortet. Ebd., S. 40f.

⁴⁰ Le Rider, Jacques: *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque [Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise]*, 2003]. Wien: Passagen Verlag 2007, S. 17f.

forderungen, die das assimilierte Wiener Bildungsbürgertum in einer Gesellschaft zu bewältigen hatte, in der die Zugehörigkeit zum Judentum soziale Einschränkungen und Vorurteile mit sich brachte.⁴¹

Die Identitätsfrage, die in den oben genannten Werken Schnitzlers Verhandlung findet, entspricht zunächst einem gebräuchlichen Motiv der Dekadenz und charakterisiert Schnitzler als einen Schriftsteller Jung-Wiens. Nachdem die Krise seiner Protagonisten allerdings im Kontext ihres Judentums steht, haben seine Werke – bereits unter Zeitgenossen – zu zionistischen Lesarten geführt, obwohl Schnitzler selbst offiziell eine antizionistische Position bezog und seine Figuren in *Der Weg ins Freie* dem Zionismus skeptisch gegenüber stehen oder ihn sogar vehement ablehnen.⁴²

Die Figur des Schriftstellers Heinrich Bermann etwa spricht vom „Zionismus als die schlimmste Heimsuchung [...], die jemals über die Juden hereingebrochen“⁴³ ist. Er will den Zionismus nur „als moralisches Prinzip [...] gelten lassen, wenn er sich aufrichtig so zu erkennen gäbe; die Idee einer Errichtung des Judenstaats auf religiöser und nationaler Grundlage erscheint[t] ihm wie eine unsinnige Auflehnung gegen den Geist aller geschichtlichen Entwicklung.“⁴⁴ Auch wenn nicht alle jüdischen Figuren im Roman so hitzig auf den Zionismus reagieren wie Heinrich und beispielsweise Leo Golowski die von ihm auf dem Basler Zionistenkongress erlebte Sehnsucht nach Palästina „als ein echtes, nie erloschenes und nun mit Notwendigkeit neu aufflammendes Gefühl“⁴⁵ beschreibt, wird die zionistische Bewegung mehrheitlich aus dem Blickwinkel des assimilierten Juden betrachtet, der eine jüdische Staatsgründung als utopisch empfindet und eine persönliche Auswanderung nach Palästina nicht in Betracht zieht. Der Bankier Ehrenberg, den eine Reise dorthin geführt hat, bemerkt, dass „ihn die Landschaft enttäuscht, die Strapazen der Reise verstimmt, und daß er von den jüdischen Ansiedlungen, die sicherem Vernehmen nach im Entstehen waren, so gut wie nichts gesehen“⁴⁶ habe. Allerdings geht er einer konkreten Stellungnahme zur zionistischen Bewegung aus dem Weg und seine Salongesellschaft einigt sich darauf, von weiteren De-

⁴¹ Eine einschlägige Analyse von *Der Weg ins Freie* und *Professor Bernhards* im Hinblick auf die jüdische Identitätsfrage kann bei Jacques Le Rider nachgelesen werden. Siehe hierzu: Le Rider: *Les Juifs Viennois à la Belle Époque*, S. 156–163.

⁴² Vgl. Beier: 'Vor allem bin ich ich...' Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk, S. 95.

⁴³ Schnitzler, Arthur: *Der Weg ins Freie* [1908]. Frankfurt a. Main: S. Fischer 1998, S. 106.

⁴⁴ Ebd., S. 107.

⁴⁵ Ebd., S. 106.

⁴⁶ Ebd., S. 129.

batten abzusehen, da der Zionismus „zu kompliziert [sei], schon darum weil jeder was anderes darunter versteht.“⁴⁷

Zur Lösung der Konflikte und zur Beantwortung der Identitätsfrage kann der Zionismus in *Der Weg ins Freie* somit nicht dienen. Seine Thematisierung verweist zwar auf die Krisen und Sehnsüchte der jüdischen Figuren, doch ist er kein Mittel zur Überwindung der Dekadenz. Schnitzlers Werk macht deutlich, wie das Motiv der Identitätssuche gleichermaßen diskursiver Bestandteil der Wiener Dekadenzdichtung und des Zionismus war. Beide Bewegungen rezipierten eine soziale Problemstellung der Epoche, die um die generelle Frage nach der Definition einer österreichischen Identität kreiste.

4.2.4 Österreichische Doppel- und jüdische Dreifachidentität

Im Zusammenhang mit einer wachsenden deutschnationalen Gesinnung durch eine zunehmend rechtsgewandte öffentliche Meinung ist in der Forschung zur Wiener Moderne häufig von „einer deutschen und österreichischen Doppelidentität“ die Rede.⁴⁸ Verfügten die Bewohner Wiens über eine Doppelidentität, standen die jüdischen Wiener vor einer potentiellen dreifachen Identität. Denn Wiener Juden konnten sich „österreichisch durch ihre politische Loyalität, deutsch durch ihre kulturelle Gesinnung und jüdisch im ethnischen Sinn“⁴⁹ verstehen. Indem in der Regel die politische als offizielle Identität im Vordergrund stand, kam aufgrund eines „österreichischen Staatspatriotismus“⁵⁰ ein zionistisches Engagement meistens nicht in Frage.

Dennoch konnte der Zionismus in Wien allmählich seine Anhängerschaft erweitern, was vor allem einem zunehmend aggressiveren Antisemitismus geschuldet war. Dass die Zionisten, die in der Wiener jüdischen Bevölkerung zwar stets eine Minderheit bildeten, aber insbesondere nach der Jahrhundertwende immer mehr Unterstützer

⁴⁷ Ebd., S. 130.

⁴⁸ Pollak, Michael: „Kulturelle Innovation und soziale Identität im Wien des Fin de Siècle.“ In: Botz, Gerhard et al. (Hrsg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Czernin 2002, S. 97–111; hier S. 104. Pollak bemerkt, dass „die Existenz des Vielvölkerstaates [...] in Frage gestellt“ und „nicht nur die Identität der Juden, sondern auch jene der Nichtjuden problematisch“ war. Ebd., S. 98.

⁴⁹ Rozenblit, Marsha L.: „Segregation, Anpassung und Identitäten der Wiener Juden vor und nach dem Ersten Weltkrieg.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879-1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 227–239; hier S. 233f.

⁵⁰ Vgl. Lamprecht, Gerald: „»Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee...«: Strategien gegen den Antisemitismus in Österreich.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879-1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 153–179; hier S. 177.

fanden, lässt sich beispielsweise an den Vorstandswahlen der Israelitischen Kultusgemeinde ablesen, in denen die Vertreter der nationalistischen Fraktion ab 1902 teilweise bis zu 45 Prozent erreichten.⁵¹

4.3 Zwischen Emanzipation und Diskriminierung

Die jüdische Bevölkerung Wiens verlangte demzufolge nach Reformen oder zumindest Absicherungen ihres Lebensraums, wobei sich die Frage stellt, wie sich das Judentum in der Wiener Moderne wandelte und welche alternativen Lebensräume die zionistischen Schriftsteller entwickelten. Hatte die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst mit optimistischen Aussichten für eine jüdische Emanzipation begonnen – im Jahre 1870 saßen bereits dreizehn jüdische Abgeordnete im Reichsrat –,⁵² begann sich die Situation ab den 1890ern zu wenden. Einen entscheidenden Einschnitt in der Entwicklung zur Gleichberechtigung markierte der Börsenkrach von 1873. Der Einbruch der Finanzmärkte wurde auf jüdische Spekulanten abgewälzt, die man zu den Alleinschuldigen der Wirtschaftskrise machte.⁵³ Daraus entstand eine politisch angeheizte, antisemitische Stimmung, die gleicherhand eine paradoxe Folge der zunehmenden Demokratisierung darstellte. Denn erst im Zuge letzterer konnte sich der Antisemitismus als Massenphänomen entfalten und seine Bedrohlichkeit entwickeln. Mit seinem Aufstieg ging der Niedergang des Liberalismus einher⁵⁴ und folglich auch der Entzug der jüdischen Existenzgrundlage. Peter Pulzer hat nicht als einziger darauf hingewiesen, dass der Antisemitismus „sowohl anti-emanzipatorisch als auch von der Emanzipation abhängig“⁵⁵ und die Demokratisierung seine politische Vorbedingung

⁵¹ Vgl. Pollak: „Kulturelle Innovation und soziale Identität im Wien des Fin de Siècle“, S. 103. Pollak weist allerdings auf eine geringe Wahlbeteiligung hin, die nur ein einziges Mal über einem Drittel gelegen habe.

⁵² Kornberg, Jacques: „Theodor Herzl: Zionism as Personal Liberation.“ In: Gelber, Mark H./Liska, Vivian (Hrsg.): *Theodor Herzl: From Europe to Zion*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S. 43–56; hier S. 52.

⁵³ Laut Lisa Kienzl wurden „[i]nfolge der Wirtschaftskrise von 1873 [...] aus Sicht gewisser Milieus alle negativen Eigenschaften der jüdischen Bevölkerung bestätigt. So wurde angenommen, dass zum Beispiel das Haus Rothschild nur durch eine List das wirtschaftliche Chaos überstehen konnte.“ (S. 81). Nach dem Börsenkrach konnten sich die Negativstereotypisierung gegenüber Juden auch politisch festigen und den politischen Antisemitismus entwickeln lassen. Siehe hierzu Kapitel 3.3: „Der Börsenkrach und seine Folgen“, in: Kienzl, Lisa: *Nation, Identität und Antisemitismus. Der deutschsprachige Raum der Donaumonarchie 1866 bis 1914*. Göttingen: V&R unipress 2014, S. 81–89.

⁵⁴ Vgl. Lamprecht: „»Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee...«: Strategien gegen den Antisemitismus in Österreich“, S. 158.

⁵⁵ Pulzer, Peter: „Spezifische Momente und Spielarten des österreichischen und des Wiener Antisemitismus.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879–1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 129–144; hier S. 142.

war. Zwar hatten in der Wiener Gesellschaft bereits zur Gründerzeit zahlreiche antisemitische Vorurteile bestanden, aber der Antisemitismus hatte dort eher als zusätzliche Komponente der Meinungsbildung und nicht als ihr Sockel fungiert.⁵⁶

Mit Georg von Schönerers deutschnationaler Politik wurde schließlich der erste Schritt in Richtung Massenpolitik unternommen, auch wenn seine völkisch-germanische Ideologie zunächst eine Randerscheinung blieb und sich nur in einzelnen Gruppierungen, allen voran in den universitären Burschenschaften⁵⁷ etablieren konnte. Aber gerade dort keimte der Antisemitismus weiter auf und ebnete Karl Luegers christlichsozialer Partei und einem antisemitischen Populismus den Weg.⁵⁸ Seine Gläubiger konnte Lueger durch die im Zuge der Industrialisierung wachsende Arbeiterschaft rasch vermehren, wodurch seine antisemitischen Thesen eine breite Zuhörerschaft fanden.⁵⁹ Der einen Masse wurde mit einer anderen, nämlich mit der jüdischen Masse, Angst gemacht. Denn die jüdische Bevölkerung Wiens erlebte ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein beachtliches Wachstum, das ab 1881 durch die Pogrome in Osteuropa rapide zunahm. Lebten 1869 etwa 40.000 Juden in der österreichischen Hauptstadt, waren es 1910 bereits über 175.000.⁶⁰ Aus diesem Zu-

⁵⁶ In den 1860ern und 1870ern war Antisemitismus hauptsächlich ein Phänomen unter Konservativen, die sich gegen die Verfassungsreform und den Parlamentarismus aussprachen, wobei sie diese Reformen mit der jüdischen Bevölkerung assoziierten und nicht zuletzt gegen die „freche Judenpresse“ argwöhnten. (Ebd., S. 133). Zu diesem Zeitpunkt war der Antisemitismus allerdings noch ohne ideologische Richtung und ohne parteiliche Bindung. Erst Ende der 1880er-Jahre entschied sich Karl Lueger im Zuge der Gründung des Christlich-Sozialen Vereins bewusst für den Antisemitismus als ein parteipolitischer Programmpunkt bzw. als „antilibérale Waffe“. Ebd., S. 135.

⁵⁷ Beispielhaft für die Entwicklung des österreichischen Antisemitismus in und durch die Burschenschaften ist der sogenannte „Waidhofer Beschluss“ von 1882. Benannt nach der niederösterreichischen Stadt an der Ybbs, wo sich die deutsch-österreichische Studentenschaft regelmäßig versammelte, wurde darin festgelegt, dass der Umgang mit Juden die deutschnationale Ehre beschmutze und dass Juden somit auch nicht mehr Mitglieder in Burschenschaften sein könnten. Gleicherhand wurde ihnen die Möglichkeit auf Satisfaktion untersagt; sie konnten also beispielsweise nicht mehr durch das in Burschenschaften übliche Duellieren Rechenschaft für eine Beleidigung fordern. (Vgl. Schwarz: *Wien und die Juden*, S. 20f). Inwieweit Antisemitismus im universitären Umfeld Wiens nicht nur in den Burschenschaften, sondern auch offiziell gebilligt wurde, hat Mark Gelber daran aufgezeigt, dass Chamberlain seine antisemitischen *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* dem damaligen Direktor der Universität Wien, Julius Wiesner, gewidmet hatte (vgl. Gelber: *Melancholy Pride*, S. 125). Für den Antisemitismus der Burschenschaften lieferte jedoch weniger Chamberlains Werk, das ja erst 1899 erschienen war, sondern primär der Wagner-Kult und Eugen Dührings *Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Culturfrage* von 1881 die textliche Grundlage. Vgl. Pulzer: „Spezifische Momente und Spielarten des österreichischen und des Wiener Antisemitismus“, S. 135.

⁵⁸ Lamprecht: „»Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee...«: Strategien gegen den Antisemitismus in Österreich“, S. 157. Die Verbreitung einer nationalistischen, antisemitischen Ideologie in den österreichischen Burschenschaften zeigt sich u.a. daran, dass bereits 1889 alle (außer der Prager Verbindung „Allemannia“) den Arierparagraphen in ihre Satzungen aufgenommen hatten. Vgl. Dethloff: *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*, S. 14.

⁵⁹ Vgl. Collotti, Enzo: „Nationalism, anti-Semitism, socialism and political Catholicism as expressions of mass politics in the twentieth century.“ In: Teich, Mikulás/Porter, Roy (Hrsg.): *Fin de Siècle and its legacy*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 80–97; hier S. 87.

⁶⁰ Lamprecht: „»Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee...«: Strategien gegen den Antisemitismus in Österreich“, S. 153.

wachs schöpfte der Antisemitismus seine Argumente und schürte eine Stimmung der Bedrohung.⁶¹

Luegers Partei war eine von mehreren Bewegungen, die sich über Lösungsvorschläge für die akuten sozialen Probleme legitimierte, jedoch keineswegs die einzige. Die politischen Reformbewegungen jener Zeit schlossen entgegengesetzte Richtungen wie den Austromarxismus⁶² ebenso mit ein, wie den Zionismus. Demnach entstand der Zionismus einerseits parallel, andererseits entgegengesetzt zum rechtspolitischen Lager, dem er in seiner nationalistischen Ausrichtung gleichkam, ihm gegenüber jedoch aufgrund des Antisemitismus in Opposition trat. Beiden Bewegungen ging es um die Mobilisierung von großen gesellschaftlichen Gruppen, ausgehend von dem Vorsatz, allen Mitgliedern eine nationale und soziale Absicherung und einen idealen Lebensraum zu gewährleisten. Dass gerade die soziale Situation für die zionistische Bewegung eine Rolle spielte und es auch im westlichen Zionismus eine sozialistische Fraktion von Schriftstellern gab, wird häufig außer Acht gelassen. Zwar stellten die Sozialisten unter den Zionisten des Fin de Siècle eine Minderheit dar, doch offenbart ihr Programm die sozialen Auslöser der zionistischen Bewegung. Abraham Coralnik, der geradezu leidenschaftlich in den Wiener zionistischen Zeitschriften der Jahrhundertwende diverse Spielarten des Zionismus reflektierte, befasste sich unter anderem mit der sozialistischen Variante des Zionismus und publizierte in Herzls *Die Welt* einen sich über drei Ausgaben fortsetzenden Artikel über den „Klassenkampf im Judentum“.⁶³ Nicht seine geringere Relevanz sah Coralnik als Ursache für die Randposition

⁶¹ Man kommt kaum umhin, auf die Parallele zwischen dieser geschichtlichen Entwicklung vor etwa 130 Jahren und den Flüchtlingsströmen der Gegenwart Bezug zu nehmen, die identische Reaktionen hervorrufen. Egon Schwarz hätte in seiner Stellungnahme zu den jüdischen Masseneinwanderungen im Wiener Fin de Siècle kaum trefflicher darauf hinweisen können, dass „Furcht, Haß und Neid auf eine fremdstämmige Minderheit [...] eine der anthropologischen Konstanten im Verhalten der Völker“ darstellen. (Vgl. Schwarz: *Wien und die Juden*, S. 19). Durch die gegenwärtige Geschichte wird nachvollziehbar, wie Unsicherheiten in der Bevölkerung durch Flüchtlingszuströme entstehen, dass sie tatsächlich großen Einfluss auf die Gesellschaft nehmen, zu politischen (Re-)Positionierungen führen und sich durch sie ein rechtsextremes Lager ausbildet.

⁶² Zu den Wiener Vertretern des Austromarxismus, der „eine politisch-philosophische Bewegung innerhalb der österreichischen Sozialdemokratie bezeichnet“, gehörten u.a. Karl Renner, Adolf Braun und nicht zuletzt der liberaljüdische Otto Bauer, die ab 1907 die Monatszeitschrift *Der Kampf* herausgaben. Der Zugang der Wiener Austromarxisten zur Politik erfolgte aus dem intellektuellen – im Falle Bauers und anderer, aus dem jüdischen – Bildungsbürgertum, wobei sie Schwierigkeiten hatten, ihre „theoretischen Einsichten mit der notwendigen Konsequenz und Zielstrebigkeit in die politische Praxis zu überführen.“ (Vgl. Leißle, Olaf: *Der Untergang des österreichischen Imperiums. Otto Bauer und die Nationalitätenfrage in der Habsburger Monarchie*. Marburg: Tectum Verlag 2012, S. 226f). Darin glichen die jüdischen Austromarxisten den Wiener Zionisten, die ebenfalls politisch dilettierten und weitestgehend aus Akademiker- und Literatenkreisen stammten.

⁶³ Coralnik, Abraham: „Der Zionismus als soziale Erscheinung. Der Klassenkampf im Judentum.“ In: *Die Welt*. Heft 3 (16. Januar 1903), S. 11–12; sowie die Fortsetzungen des Artikels in: *Die Welt*. Heft 4 (23. Januar 1903), S. 12–13; und in: *Die Welt*. Heft 5 (30. Januar 1903), S. 11–13.

des sozialistischen Zionismus, sondern die allgemeine Scheu, eine Herangehensweise zu wählen, bei der man um das Thema sozialer Ungleichheit in der jüdischen Bevölkerung nicht umhin kam. Letztere bezeichnete er als die „Achillesferse der jüdischen Bewegung“⁶⁴ und machte damit auf die Diskrepanz zwischen dem großbürgerlichen Westjudentum und dem ärmeren Ostjudentum aufmerksam. Das erklärt, weshalb die prominenten Akteure des Wiener Zionismus, die aus wirtschaftlich abgesicherten Verhältnissen stammten, ihre „Achillesferse“ schützen wollten, so dass statt einer linken eine rechte zionistische Politik dominierte,⁶⁵ die für gewöhnlich auf den Einfluss Herzls zurückgeführt wird.

War es für die Forschung notwendig und förderlich, auf Herzls westlichen und exklusiven Zionismus einzugehen, gerieten dadurch seine Versuche aus dem Blickfeld, auch sozialpolitische Aspekte in seine Agenda mitaufzunehmen und Vermittlungsarbeiten zwischen Ost und West zu leisten.⁶⁶ Herzls zionistische Pläne zur Erschaffung eines alternativen jüdischen Lebensraums waren unweigerlich geprägt von den in Wien erfahrbaren großen Flüchtlingszuströmen aus dem Osten. Und auch in seinem Roman, wie in der späteren Textanalyse noch besprochen wird, ging Herzl auf soziale Fragen ein.

4.4 Wien als „porta Orientis“

In Wien fand die Begegnung mit dem Osten und dem Orient zu Beginn der Moderne nicht nur über mediale Vermittlungen, etwa durch Presseberichte, Darstellungen in

⁶⁴ So Coralnik im ersten Teil seiner Artikelveröffentlichung in: *Die Welt*. Heft 3 (16. Januar 1903), S. 11.

⁶⁵ Das lag nicht zuletzt daran, dass jüdische Vertreter einer linken Politik meistens auch für die Assimilation eintraten. Die bekanntesten Beispiele liefern Victor Adler und Otto Bauer, die beide zu den Führern der sozialdemokratischen Arbeiterpartei zählten und dem Zionismus ablehnend bis feindlich gegenüber standen. Jacques Le Rider hat diesem Sachverhalt in seiner Monographie über die Wiener Juden der Jahrhundertwende ein eigenes Kapitel („Juifs viennois et mouvement socialiste“) gewidmet, das er an den Fällen Adlers und Bauers behandelt. Vgl. Le Rider: *Les juifs viennois à la belle époque*, S. 121–128.

⁶⁶ Abgesehen davon, dass Herzls Anfänge zur Bekämpfung des Antisemitismus mit Überlegungen zur Beteiligung am sozialistischen Wahlkampf in Verbindung standen (siehe hierzu die Einleitung zum Ersten Buch in Herzls *Zionistischem Tagebuch* in: Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 47), entwarf Herzl in *Altneuland* ein kombiniertes Verwaltungssystem aus genossenschaftlichem und privatem Vermögen. Obzwar seine eurozentrische Denkweise überwiegt, trägt seine zionistische Literatur auch sozialistische Züge. Darauf haben Nadia Biasini und Patrick Marcolli in ihrer Analyse von Herzls utopischem Roman verwiesen und auch auf Herzls Vertrautheit mit den Ideen der utopischen Sozialisten Charles Fourier und Franz Oppenheimer. Vgl. Biasini, Nadia Guth/Marcolli, Patrick: „Der Traum von der Moderne. Literarische Verarbeitungen zionistischer Ideen bei Israel Zangwill und Theodor Herzl.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 161–165; hier S. 163.

den Künsten, oder durch Kaufangebote in Kolonialwarenläden statt. Wien selbst war eine „porta Orientis“⁶⁷, in die der Osten in Gestalt der ostjüdischen Flüchtlinge persönlich hereintrat. Diese gesellschaftliche Veränderung provozierte eine Auseinandersetzung mit östlicher Kultur, was sich unweigerlich in entsprechenden Reflexionen in der zionistischen Literatur niederschlug. Ihr Umgang mit dem Ostjudentum und im Zuge dessen mit dem Orient offenbart vielfach eine proöstliche Einstellung, die nicht nur an Martin Bubers literarischer Wiederbelebung der chassidischen Mystik einsichtig wird, sondern insbesondere in den Wiener zionistischen Zeitschriften. Hier findet man, allerdings mit einem erkennbaren Eurozentrismus, Verweise auf das Zukunftspotential der östlichen und orientalischen Welt. Nach Manier des Märchenerzählens wurde beispielsweise geschildert, wie „[d]as Morgenland [...] aus seinem jahrhundertelangen Schläfe“ erwacht und der „Orient von Tag zu Tag schönere Perspektiven zeigt“.⁶⁸ Allerdings darf man nicht verschweigen, dass dieses Zitat einem Artikel aus der Zeitschrift *Ost und West* entstammt, die sich explizit der Bekanntmachung und Vermittlung östlicher Kulturinhalte widmete. Das gleiche Ziel setzte sich auch die von 1907 bis 1909 erschienene Vierteljahresschrift *Hakedem*, die in Sankt Petersburg verlegt, aber auf Deutsch mit teilweise hebräischen Inhalten gedruckt wurde und sich Zeitschrift „für die Kunde des alten Orients und Wissenschaft des Judentums“ nannte.⁶⁹

4.4.1 Ost- und Westjudentum

Der rege, jedoch stets angespannte Austausch zwischen östlichem und westlichem Judentum prägte auch die Entwicklungsgeschichte der ersten zionistischen Verbände in Wien. Seinen institutionellen Ausgang nahm der Wiener Zionismus mit dem 1882 begründeten Palästina-Kolonisationsverein Ahawat-Zion. Er hatte sein Vorbild in den osteuropäischen Chowewe-Zion-Vereinen, doch gerieten in Wien bald die orthodoxen mit den reformierten Anschauungen in Konflikt und Ahawat-Zion überdauerte nur etwa ein Jahr. Zu den Mitgliedern zählten unter anderem Ruben Bierer sowie die

⁶⁷ Vgl. Le Rider: *Les Juifs Viennois à la Belle Époque*, S. 28.

⁶⁸ Ebenstein, B. [Trietsch, Davis]: „Die Zukunft des Orients.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 5 (Mai 1901), S. 321f. Ebensteins Euphemismen werden allerdings durch einige eurozentrische Kommentare über den Orient abgefedert, wie beispielsweise durch den Hinweis auf „die primitive Arbeitsweise seiner Bewohner“ (ebd., S. 324) und deren Andersartigkeit und Rückständigkeit: „Wie anders ist es im Orient, der heute noch mit den technischen Hilfsmitteln prähistorischer Zeiten arbeitet“. Ebd., S. 324f.

⁶⁹ Die Inhalte von *Hakedem* (was wörtlich übersetzt „die Unzeit“ bedeutet, im Wortstamm allerdings auch „Altertum“ meint) reichten von Beiträgen über das babylonische Judentum über Messianismus bis hin zu Themen der Kabbala.

Schriftsteller Nathan Birnbaum und Perez Smolenskin, die im Herbst 1882 ebenso an der Begründung der nationaljüdischen Studentenbewegung Kadimah beteiligt waren.⁷⁰ Smolenskin gab der Verbindung ihren hebräischen Namen,⁷¹ dessen Bedeutung „vorwärts“ oder „ostwärts“ auf das zionistische Vorhaben anspielt, eine Rückkehr nach Palästina einzuleiten. In ihrer Ideologie beriefen sich die Kadimahner einerseits auf Pinskers *Autoemancipation* und ergänzten sein kulturpolitisches Programm zur Stärkung des jüdischen Nationalbewusstseins außerdem mit nationalstaatlichen Plänen zur palästinensischen Kolonisierung. Nachdem die Kadimah 1882 zu einer Zeit „entstand, bevor noch der Antisemitismus in Oesterreich seine Triumphe feierte“,⁷² zählten zu ihren frühen Mitgliedern vornehmlich immigrierte Ostjuden, die aufgrund antisemitischer Fluchterfahrungen für zionistische Inhalte bereits offener waren.

Dass im Wien der frühen 1880er-Jahre bereits Handlungsbedarf gegen den Antisemitismus bestand, zeigt auch das Engagement Samuel Blochs, dessen 1882 veröffentlichte Schrift *Gegen die Antisemiten* allerdings seinerzeit weitestgehend wirkungslos blieb.⁷³ Bloch befand sich als ein galizischer im orthodoxen Milieu aufgewachsener Jude zwischen den Fronten des Wiener Ost- und Westjudentums und versuchte eine Vermittlung auf literarische Weise. Mit seiner 1884 gegründeten Zeitschrift *Oesterreichische Wochenschrift. Centralorgan für die gesammten Interessen des Judenthums*, die ab 1895 den Titel *Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift* führte, ging Bloch nicht nur gegen antisemitische Vorurteile vor, sondern wollte auch die ostjüdische mit der westjüdischen Kultur zusammenführen. In der Folge seines Engagements entstand 1886 die Österreichisch-Israelitische Union, eine politische Organisation, die aktiv gegen die Diskriminierung von Juden vorging und über das Judentum durch diverse Vorträge und Veranstaltungen informierte.⁷⁴ Im Gegensatz zu Herzls zehn Jahre später

⁷⁰ Die Gründung der Kadimah geht auf die Begegnung zwischen Moritz Schnirer und Nathan Birnbaum während ihrer Studentenzeit an der Universität Wien zurück und auf ihre Bekanntschaft mit dem über zwanzig Jahre älteren Ruben Bierer, der kurz zuvor aus Lemberg nach Wien übersiedelt und als Arzt tätig war. Nachdem Bierer in Galizien bereits in der Chowewe-Zion-Bewegung aktiv gewesen war, engagierte er sich auch, gemeinsam mit Rabbi Salomon Spitzer, bei der Gründung des Wiener Ahawat-Zion-Vereins. Vgl. Wistrich, Robert S.: *Die Juden Wiens im Zeitalter Kaiser Franz Josephs* [*The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, 1989]. Wien et al.: Böhlau 1999, S. 288f.

⁷¹ Vgl. Werner, Siegmund: „Die jüdischen Studentenverbindungen in Österreich.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 6 (Juni 1901), S. 415–422; hier S. 416.

⁷² Ebd.

⁷³ Lamprecht, Gerald: „Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee...«: Strategien gegen den Antisemitismus in Österreich“, S. 161.

⁷⁴ Ebd., S. 160–163. Zahlreiche liberal eingestellte Juden, die im Wiener Gemeindevorstand saßen, opponierten gegen Blochs frühe Unternehmungen gegen den Antisemitismus – er richtete beispielsweise in der Österreichisch-Israelitischen-Union ein Rechtsschutzbüro für antisemitische Anklagen ein – und verhinderten seine Berufung an die Wiener Universität als Professor für jüdisches Altertum.

entstandenem politischen Zionismus, der auf die Gründung eines eigenen jüdischen Staates ausgerichtet war, zielte Bloch mit seiner Union auf ein friedliches, rechtlich abgesichertes jüdisches Leben in Österreich und gewann dadurch zahlreiche Anhänger. Herzls Zionismus blieb in Wien hingegen eine Randerscheinung,⁷⁵ obwohl die zentralen Einrichtungen seiner Bewegung dort angesiedelt waren. Neben dem Jüdischen Nationalfonds und dem zionistischen Aktionskomitee war Wien auch der Redaktionsstandort seiner Zeitschrift *Die Welt*.

4.4.2 Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift und Herzls *Die Welt*

In der Gegenüberstellung von Blochs und Herzls Zeitschriften wird deutlich, wie unterschiedlich das sich in Wien entwickelnde Nationaljudentum je nach östlichem und westlichem Zugang sein konnte.⁷⁶ Norbert Bachleitner hat in einer vergleichenden Analyse der beiden nationaljüdischen Presseorgane einen ihrer wesentlichen Unterschiede im Hinblick auf ihre jeweilige Feuilleton-Gestaltung und ihren Einsatz von Fiktion für ideologische Zwecke herausgestellt. Während Herzls Zeitschrift, nach Meinung Bachleitners, „konsequent das Ziel verfolgt, mit Hilfe fiktionaler Literatur, die untragbare Situation der Juden in Europa zu dokumentieren“, weist die Zeitschrift Blochs „eine fehlende Linie im Feuilleton“ auf.⁷⁷ Daraus geht hervor, dass eine Zeitschrift, wie jene Blochs, die sich vornehmlich dem Vorsatz eines Antisemitismus-Kampfes verschrieben hatte, scheinbar weniger Raum für Literatur erübrigen konnte bzw. letzterer eine geringere Geltungskraft zugestand. Nationaljudentum war in Wien somit nicht automatisch an die Produktion von Kunst und an ein literarisches Programm gekoppelt.

⁷⁵ Ebd., S. 178.

⁷⁶ Die gedankliche Trennung zwischen den westlichen, assimilierten Juden Wiens und den dortigen galizischen Juden macht ein Tagebucheintrag Herzls über Bloch deutlich. Am 6. August 1895, also knapp zwei Jahre vor Gründung seiner eigenen Zeitschrift, notierte Herzl in sein *Zionistisches Tagebuch*: „Blochs Wochenschrift lese ich jetzt. Er beisst sich mit den Antisemiten mittelalterlich theologisch herum, wie der Rabbiner mit dem Kappuziner. »Dass sie alle Beide stinken!« [= Zitat aus Heines Ballade *Disputation*]. Es wäre ja ein ausgesprochenes Judenblatt nöthig, aber modern müsste es sein. Bloch wäre immerhin für Galizien zu verwenden. Den Ton dort kennt er und wüsste zu den Leuten zu sprechen.“ (Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 236). Herzl spricht Bloch die Fähigkeit zu, die galizischen Juden durch seine Rhetorik zu erreichen. Deutlich erkennbar wird hier allerdings eine abwertende Sichtweise Herzls gegenüber Bloch, v.a. in dem Satz „Bloch wäre immerhin für Galizien zu verwenden“, in dem die Verwendung des Adverbs „immerhin“ und des Verbs „verwenden“ darlegt, dass Bloch von Herzl nicht als gleichwertiger Publizist, sondern allenfalls als Instrument für die eigenen Projekte betrachtet wurde.

⁷⁷ Bachleitner, Norbert: „Zionistische Propaganda durch literarische Fiktion. Die Belletristik in Theodor Herzls Zeitschrift *Die Welt* (im Vergleich mit Dr. Blochs *Österreichischer Wochenschrift*).“ In: Haug, Christine et al. (Hrsg.): *Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 65–83; hier S. 75.

Hingegen lässt sich der Wiener Zionismus einheitlich, wenngleich mit konzeptuellen Differenzen als eine literarische Bewegung beschreiben. Auch Herzls sogenannter politischer Zionismus war ein literarischer Zionismus, was nicht zuletzt die Feuilleton-Gestaltung seiner Zeitschrift verdeutlicht. Herzls Konzentration auf die Utopie eines jüdischen Staates, auf eine politische Fiktion, bewirkte eine fiktive Politik, für die ein literarisches Handwerk nötig war.⁷⁸ Diese literarische Politik war Ausdruck eines politischen Dilettantismus, wobei der Dilettantismus als ein Merkmal der modernen Wiener Dichter gilt und überdies als ein Motiv der Dekadenzdichtung.

4.5 Das Motiv des Dilettantismus

Zum einen tritt der Dilettantismus im Fin de Siècle als literarisches Motiv in Erscheinung, das sich dahingehend äußert, dass exzentrische Protagonisten ihren individuellen Interessen und geschmacklichen Empfänglichkeiten in diversen Disziplinen nachgehen, ohne ihre fachliche Unkenntnis zu scheuen. Zum anderen wurde der Dilettantismus auch als Vorwurf gegenüber der Kaffeehausgeneration von modernen Dichtern gebraucht, im Hinblick auf ihr vermeintliches Dilettieren als Schriftsteller.⁷⁹ Die Entwicklungsstufen dilettantischen Verhaltens, für das die Zeitgenossen des Fin de Siècle ihre Epoche als Geburtsstunde betrachteten,⁸⁰ entsprechen dem Weg jüdischer Schriftsteller zum Zionismus:

von der Enttäuschung und Haltlosigkeit über die Sehnsucht und Suche des Dilettanten nach einer neuen Orientierung, den Skeptizismus und die Unfähigkeit zu Handeln, bis zum Bewußtsein der Ausweglosigkeit und zur Flucht in fragwürdige Ideologien, die es leicht machen, 'von der Bejahung' zu leben.⁸¹

⁷⁸ Auf „der Annahme, daß der Utopie einerseits eine literarische, andererseits eine politische Funktion innewohnt“, beruht auch Clemens Pecks Monographie über Herzl und über dessen utopischen zionistischen Roman. Vgl. Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 18.

⁷⁹ Als sich Herzl während seiner Zeit als Kulturredakteur in Paris bei Schnitzler nach der Wiener Kunstszene erkundigte, erhielt er die Antwort: „Von Wiener Kunst soll ich Ihnen was berichten? – Nun, die literarische Bewegung äußert sich darin, daß im Wiedner Theater oder Carltheater Couplets gegen den Naturalismus gesungen werden (»brutal –!« »Skandal!«), daß es keine Verleger, keine neuen Stücke, dagegen sehr viele Kaffeehäuser gibt, in denen alle Literaten, denen Vormittags nichts eingefallen ist, Nachmittags ihre Gedanken austauschen.“ Vgl. Arthur Schnitzler in seinem Brief an Theodor Herzl vom 12. November 1892 in: Schnitzler, Arthur: *Briefe. 1875–1912*. Hrsg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. Main: S. Fischer 1981, S. 142.

⁸⁰ So wurde das Phänomen des Dilettantismus mitunter auf die industrielle Wirtschaft und auf die darwinistische Wissenschaft zurückgeführt, die beide, wie man meinte, ein dilettantisches Selbstvertrauen in die Beherrschung der Materie durch den Glauben an mechanische bzw. an deterministische Prozesse an den Tag legten. Vgl. Wieler, Michael: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 35f.

⁸¹ Ebd., S. 36.

Der Zionismus lässt sich somit als eine bejahende Form des Dilettantismus auf seiner letzten Stufe lesen, indem das „Bewußtsein der Ausweglosigkeit“ durch ein Bewusstsein des Judentums und die zionistische Ideologie ersetzt wird. Während der Zionist seine Existenz erst auf dieser letzten Stufe aufzubauen beginnt, bleibt der Dilettant häufig bereits auf der vorletzten Stufe stehen und kommt über seinen Unwillen, sich einer Sache vollends hinzugeben, nicht hinaus. Zumindest entspricht diese Vorstellung und Verurteilung des Dilettanten als ein ewig Unentschlossener und fortwährender Analytiker der Begriffsdefinition nach Paul Bourget, der den Dilettantismus-Begriff unmittelbar mit seiner Dekadenzkritik verknüpfte.⁸²

Dilettantismus und Zionismus ähneln sich in ihrem Zugeständnis an eine Lebensphilosophie und Lebensweise, für die keine oder nur eine geringe Ausbildung vorhanden ist. Bei zahlreichen zionistischen Schriftstellern der Wiener Moderne, nicht zuletzt bei Herzl, fußten die Kenntnisse vom Judentum auf keiner tiefgreifenden religiösen Erziehung oder Ausbildung, sondern waren vielmehr Ergebnis persönlich geschaffener Zugänge zur jüdischen Tradition, verbunden mit einer individuellen Auswahl und Zurechtlegung ihrer Inhalte. Die über diesen Weg zum Zionismus gelangten Autoren grenzten sich allerdings scharf vom Dilettantismus ab und verwandten ihn stattdessen als Anklage gegenüber den Antisemiten, denen sie jenen Vorwurf fachlicher Unkenntnis entgegenbrachten, der ihnen selbst drohte.

Deutlich wird dies an der zionistischen Rezeption von Chamberlains Werken. Den Autor der in Kapitel 2.2 bereits besprochenen *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* bezichtigten die Zionisten nicht nur im Hinblick auf die wissenschaftliche Haltlosigkeit seiner Aussagen, sondern auch im Bezug auf seinen Gebrauch christlicher Theoreme. So warf ihm Samuel Lublinski vor: „Ein Dilettant ist Chamberlain übrigens auch als religiöse Natur, für die er sich gern ausgeben möchte. Die moderne Religiosität, die sich vorzubereiten beginnt, hat er allseitig verflacht und verwässert.“⁸³ Dieses Urteil entspricht jenem der orthodoxen Juden des Fin de Siècle über die Zionisten. So bezog beispielsweise *Der Israelit* die Stellung, dass „die Erkenntnis der Zionisten nur eine halbe ist“

⁸² Vgl. Theodorsen, Cathrine: *Leopold Andrian, seine Erzählung Der Garten der Erkenntnis und der Dilettantismus in Wien um 1900*. Hannover-Laatzen: Wehrhahn Verlag 2006, S. 35. Theodorsen verweist auf Bourgets Einfluss auf die Schriftsteller der Wiener Moderne – darunter Bahr, Hofmannsthal und Leopold Andrian –, die Paul Bourgets Essays zur Dekadenz, in denen auch der Dilettantismus eine Rolle spielte, „intensiv rezipierten und sich von ihm beeinflussen ließen.“ Ebd., S. 33f.

⁸³ Lublinski, Samuel: „Noch einmal Chamberlain.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 2 (Januar 1903), S. 79–84; hier S. 81. Lublinski bezieht sich in seinem Artikel auf eine vorherige Kritik Chamberlains von Nathan Birnbaum, erschienen unter dessen Pseudonym Matthias Acher: „Etwas über Houston Stewart Chamberlain.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum* Heft 12 (Dezember 1902), S. 795–804.

und sie die jüdische Lehre nicht hinreichend kannten.⁸⁴ Ebenso wie der Antisemitismus aus Sicht der Zionisten einen wissenschaftlichen Dilettantismus verkörperte, stellte der Zionismus aus Sicht des orthodoxen Judentums einen religiösen Dilettantismus dar. Darüber hinaus galt die Dekadenzdichtung aus Sicht der Dekadenzkritiker als ein literarischer Dilettantismus, was wiederum deutlich macht, wie Zionismus, Antisemitismus und Dekadenz über ihre Klischeeanwendungen ineinander verkeilt waren. Die Anhänger aller drei Bewegungen versuchten sich vor dem Urteil des Dilettantismus zu schützen, indem sie entweder ihren Kontrahenten selbigen als Schwäche vorwarfen oder sich selbst zu ihm bekannten, wo seine positiven Effekte zur Sprache kamen.

In gleicher Weise wie die Dekadenz konnte auch der Dilettantismus eine Wertschätzung erfahren, wenn man ihn so verstand, dass durch die unzähligen Impressionen, die er ermöglichte – in der Wiener Moderne sprach man hier mit Vorliebe von „Anempfindungen“ –, das transitive Moment der Epoche bestmöglich eingefangen werden konnte. Auf diese Weise interpretierte ihn auch Hermann Bahr, der die Notwendigkeit betonte, sich alle Nerven und Sinne eines Kunstwerks einzuverleiben, was nur durch ein dilettierendes Sich-Hineinversetzen in alle Zustände und Gemütslagen zu realisieren sei.⁸⁵

Im Hinblick auf die Analyse des Dilettantismus in der Wiener Moderne spielte Sigmund Freud eine tragende Rolle. In seinem 1895 entstandenen *Entwurf einer Psychologie*⁸⁶ reflektierte er ausführlich die sogenannte „Nervenkunst“ seiner Epoche und nahm mit seinen Beurteilungen Anteil am Dilettantismus- und am Nervendiskurs der

⁸⁴ Geis, Saly: „Der Zionismus und sein Verhältnis zum gesetzestreuen Judenthum.“ In: *Der Israelit. Ein Central-Organ für das orthodoxe Judenthum*. Heft 21 (13.03.1899), S. 399–401; hier S. 400. Die hier geübte Kritik gegenüber der zionistischen Bewegung gründet auf der bereits thematisierten Meinung der Orthodoxen, dass ein selbsteingeleitetes Ende der Diaspora dem jüdischen Glauben an die göttliche Erlösung widerspreche. Geis verurteilt die Zionisten, weil „sie sich aufschwingen vom Geburtsschein-Juden zum National-Juden, jedoch den wahren Lebenskeim unseres Volkes, welcher wurzelt in der felsenfesten Überzeugung an die Göttlichkeit der jüd[ischen] Lehre, als eine Privatsache des Einzelnen betrachten [...]“. Ebd., S. 400.

⁸⁵ Vgl. Theodorsen, Cathrine: *Leopold Andrian, seine Erzählung Der Garten der Erkenntnis und der Dilettantismus in Wien um 1900*, S. 54f. Die Begriffsgeschichte des Dilettantismus offenbart bereits ab dem 16. Jahrhundert eine positive Verwendung des Ausdrucks. So galt es beispielsweise in italienischen Adelskreisen des 16. und 17. Jahrhunderts als Auszeichnung zu „dilettieren“, weil man sich damit von den gering geschätzten Berufsmusikern, die ihre Tätigkeit vermeintlich nur zum Geldverdienst ausübten, abhob. Dilettantismus wurde gleichgesetzt mit Liebhaberei und in der Folge mit einer ausgewiesenen Kennerschaft von einer bestimmten Kunst assoziiert. Ebd., S. 21f.

⁸⁶ Der *Entwurf einer Psychologie*, 1895 verfasst, blieb zu Lebzeiten Freuds ein Manuskript und wurde erst 1950 posthum veröffentlicht.

modernen Dichter.⁸⁷ Freuds Psychoanalyse, die sich als eine hybride Disziplin zwischen Wissenschaft und einer selbstständigen Kunstform ansiedelte, macht deutlich, wie im Fin de Siècle mittels und am Beispiel von Literatur Urteile getroffen und wie ästhetische Handlungen mit biografischen Deutungen versehen wurden.⁸⁸ Ebenso wie die modernen Dichter betrachtete Freud die Sprache als Ausdruck von und zugleich als Deutungsinstrument für die inneren Zustände des Menschen. In dieser Hinsicht war er als Diagnostiker zugleich Schriftsteller und ebenso waren die Schriftsteller seiner Zeit, die ihre Aufmerksamkeit auf das Subjekt und die individuellen Empfindungen richteten, auch Diagnostiker.⁸⁹ Dieses Zugeständnis an die Sprache als ultimativer Bedeutungsträger führte allerdings auch zu Konflikten, was einen der Gründe darstellt, weshalb die Gattung des Feuilletons unter den Wiener Dekadenzdichtern beliebt wurde. Im Feuilleton als ein weder ausschließlich belletristischer noch sachlicher Text konnte von einer rein symbolischen Aufladung der Zeichen Abstand genommen und an der Debatte um soziokulturelle und politische Themen partizipiert werden.

4.6 Die Bedeutung des Feuilletons

Der Feuilletonist der Wiener Moderne bewegte sich, zumindest nach eigener Auslegung, in einer neutralen Zone und konnte alle Ereignisse und Diskurse mit einer Art feuilletonistischer Immunität kommentieren. Gleichzeitig vermochte er dabei seine

⁸⁷ Vgl. Hristeva, Galina: „Nervenkunst': Psychoanalyse und Literatur.“ In: Pankau, Johannes G. (Hrsg.): *Fin de Siècle. Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 19–35; hier S. 24. Hristeva weist darauf hin, dass Freud in seinem *Entwurf einer Psychologie* „ein neues, dynamisches Verhältnis zwischen Psyche und Physis entwarf und sich radikal von der charakteristischen Bindung der Neuropsychologie an die Probleme des Bewusstseins und der willentlichen Aktion entfernte“ und sich dadurch „an die moderne Literatur und an die von Hermann Bahr geforderte „Mystik der Nerven“ an[näherte].“ Ebd., S. 24.

⁸⁸ Die Untersuchungen in der Psychoanalyse waren meist darauf angelegt, eine Normabweichung hervorzukehren, wodurch der Patient oder die Kunst bzw. der Künstler in der Folge nicht nur be-, sondern häufig auch verurteilt wurde.

⁸⁹ Die Betrachtung von Freud als Schriftsteller rührt daher, dass er gegen so manchen Schriftsteller argwöhnte. Mit seiner eigenen Theorie des Unbewussten kann dieser Argwohn mit einem Konkurrenzempfinden erklärt werden, also damit, dass Freud sich selbst (unbewusst) als Schriftsteller verstand. Seine Analysen der Biografien und Werke von Autoren wie Goethe, Dostojewski bis hin zu Zeitgenossen wie Schnitzler haben innerhalb der Literaturwissenschaft immer wieder zu Untersuchungen von Freuds Eigen- und Fremdverständnis als Schriftsteller geführt. Aus der sich seit den letzten zwanzig Jahren verdichtenden Forschungsliteratur zu diesem Thema sei hier stellvertretend auf eine frühe wegweisende Monographie verwiesen: Thonack, Klaus: *Selbstdarstellung des Unbewußten. Freud als Autor*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997; sowie aus jüngerer Zeit auf das fünfte Kapitel „Siegeszug am Rande der Wissenschaft: Sigmund Freud (1856–1939)“ in: Flatau, Elke: *Der wissenschaftliche Autor. Aspekte seiner Typologisierung am Beispiel von Einstein, Sauerbruch, Freud und Mommsen*. Wiesbaden: Springer 2015, S. 273–356.

Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen und unbescholtener Diagnostiker und Künstler in einem zu sein. In Wien entwickelte sich das Feuilleton, anders als beispielsweise in Deutschland, zu einem eigenen literarischen Genre, das eng mit der Wiener Kaffeehauskultur verknüpft „zu einer Art redefreudigem Essay über jedes beliebige Thema, verfaßt mit der Verve und der Brillanz der Konversation“ avancierte und in seiner Bestform als „Meisterstück an Geist und gutem Geschmack“ galt.⁹⁰ Karl Kraus bietet eines der anschaulichsten Beispiele für diesen Typus eines journalistischen Schriftstellers, der mit dem für ihn merkmalaften Sarkasmus für den Feuilletonismus Partei ergriff, „weil dieser wenigstens an allen Fächern schmarotzt“⁹¹ und folglich unbescholten am weltlichen Organismus teilhaben ließ. Dass letztendlich aber auch der Feuilletonismus von der umfassenden Zivilisationskritik des Fin de Siècle nicht verschont blieb und Kraus sowohl als Feuilletonist als auch Feuilletonkritiker in Erscheinung trat, führt wiederholt die kontinuierliche Selbstkritik der modernen Dichter und der Dekadenz vor Augen.

Hinterfragt man diese Selbstkritik im Hinblick auf die jüdische Identität, dann demonstriert die Betätigung jüdischer Schriftsteller als Feuilletonisten, was der problematische Begriff des „jüdischen Selbsthasses“, für den Kraus prototypisch steht,⁹² nur rassistisch⁹³ auszudrücken im Stande ist: den Ablösungsversuch von Zuschreibungen durch ein Sich-Losschreiben-Wollen, das statt zur gewollten Ablösung zur Einlösung der abgelehnten Stigmatisierung führt. Wenn Schrift, mit Derrida gedacht, ein kontinuierliches Fort- und Zuschreiben bedeutet und die „différance“ auf die unmögliche

⁹⁰ Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, S. 132. Die Feuilletonkultur fand entweder abschätzige Urteile als eine vermeintlich unwissenschaftliche, dilettantenhafte Gattung, in der man ein weiteres Symptom der degenerativen Dekadenz erkennen wollte; oder aber man lobte den Feuilletonismus als geistreiches Improvisieren. Johnston gibt die ungarische Herkunft vieler bekannter Wiener Feuilletonisten, darunter Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858), Theodor Herzl, Felix Salten oder Max Nordau (der allerdings in Paris lebte), als Grund für ihr feuilletonistisches Geschick an, da er die ungarische Kultur mit dem Feuilletonismus assoziiert. Ebd., S. 133.

⁹¹ Kraus, Karl: „Philosophen.“ In: *Die Fackel*. Heft 303–304 (31.05.1910), S. 39–44; hier S. 43. Kraus äußert sich in diesem Artikel in der von ihm seit 1899 herausgegebenen Zeitschrift *Die Fackel* kritisch zum Journalismus. Seine Polemisierung gegen den Stand des Journalisten galt vornehmlich den Schreibern der Tagespolitik und nicht den Feuilletonisten. Letztere waren von der Politik durch den sogenannten Feuilletonstrich abgegrenzt. Dass sich diese Grenzziehung nicht aufrechterhalten ließ, belegt das Engagement von Karl Kraus ebenso wie das der zionistischen Schriftsteller bzw. der politischen Zionisten, die zwischen Politik und Kunst hin- und herwechselten und beide kombinierten.

⁹² Allerdings wurde Kraus nicht nur die Rolle eines „jüdischen Selbsthassers“ zugeschrieben, sondern er bekam ebenso, und im Gegensatz dazu, von seinen Unterstützern den Status eines hebräischen Propheten zuerkannt, der mit dialektischer Könnerschaft, mit Idealismus und Nonkonformismus für die Wahrheit focht und somit „einen Erzjuden in der Tradition des Alten Testaments“ verkörperte. Vgl. Wistrich: *Die Juden Wiens im Zeitalter Kaiser Franz Josefs*, S. 412.

⁹³ Wie bereits in Kapitel 3.1 mit Bezug auf die Problematik des Begriffs „jüdischer Selbsthass“ vermerkt, erfolgt darüber eine Stigmatisierung, die einer rassistischen Argumentation nahekommt.

Festlegung eines Zeichens auf einen bestimmten Signifikanten bzw. die ständige Austauschbarkeit von Bedeutungen verweist,⁹⁴ dann ist damit die Unmöglichkeit der jüdischen Schriftsteller zum Ausdruck gebracht, den Zuschreibungsprozessen des Antisemitismus zu entfliehen. Gleiches betraf die Dekadenzdichter, für die es aus der Dekadenzkritik ebenso wenig ein Entkommen gab.

Dennoch strebten die modernen Wiener Dichter und zionistischen Schriftsteller nach einer Befreiung aus eingefahrenen Zuschreibungen und versuchten sich, mittels einer Überschreibung der alten Zeichen durch eine neue poetische und politische Zeichensetzung, zu emanzipieren. Wegweisende Pioniere dieser Reformbewegungen waren innerhalb der Wiener Moderne im Falle der Dekadenz Hermann Bahr und im Falle des Zionismus Theodor Herzl. Beide agierten als Schriftsteller, Journalisten, Kulturkritiker und nicht zuletzt als selbsternannte Anführer und öffentliche Fürsprecher ihrer jeweiligen Reformbewegungen.

⁹⁴ Aus dekonstruktivistischer Perspektive ließe sich argumentieren, dass jüdische Schriftsteller im Wiener Fin de Siècle in zweifacher Hinsicht mit einer „différance“ konfrontiert waren, nämlich zum einen in ihrer Rolle als Schriftsteller und der im Zuge der Moderne auftauchenden Sprachkritik und der damit verbundenen Infragestellung sprachlicher Aussagefähigkeit. Zum anderen wurden sie durch den Antisemitismus selbst in eine Rolle vergleichbar der „différance“ gedrängt, wenn man davon ausgeht, dass sie ihre Identität über Fremdzuschreibungen erfuhren. Bekanntlich meint die Derrida'sche „différance“: „ce qui fait que le mouvement de la signification n'est pas possible que si chaque élément dit » présent «, apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même [...]“ (Vgl. Derrida, Jacques: *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit 1972, S. 13. Übers.: „das was bewirkt, dass sich ein Bedeutungswechsel nur dann vollzieht, wenn jedes Element, das gegenwärtig geheißen wird und gerade auf der Bühne der Gegenwart seinen Austritt hat, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht.“) Denn auch die Identitätsbildung von Juden erfolgte über Bezüge und Verweise auf andere identitäts- und bedeutungsstiftende Faktoren der dominierenden Gesellschaftskultur, ohne dass dem akkulturierten, diskriminierten Judentum – wie im Falle der „différance“ – eine eigene, souveräne Gegenwärtigkeit zugestanden worden wäre. Während Derrida selbst in mehreren seiner Arbeiten seine Dialektik hinsichtlich der Strukturen von Diskriminierung und Gewaltausübung reflektiert (z.B. in *La Dissémination*, Kapitel I.4.) spaltet sich die Derrida-Forschung an den beiden Meinungen von der Dekonstruktion als förderliche oder als Methode der Abwehr von Diskriminierungsprozessen. Vgl. Hägglund, Martin: „The Necessity of Discrimination: Disjoining Derrida and Levinas.“ In: *Diacritics*. Bd. 34, Nr. 1. (Spring, 2004), S. 40–71.

5. Begegnung zweier Anführer: Hermann Bahr und Theodor Herzl

Ein Vergleich zwischen Hermann Bahr und Theodor Herzl, die sich auch persönlich kannten, veranschaulicht die diskursiven Überkreuzungen von Dekadenz und Zionismus anhand von zwei zentralen kulturpolitischen Akteuren der Wiener Moderne, die ihre ästhetische bzw. zionistische Politik aus ihrem Selbstverständnis als Kulturkritiker und Schriftsteller heraus entwickelten. Beide verkörpern Charaktere, die sich keiner bereits vorhandenen Gruppierung anschlossen, sondern selbst ein Programm entwarfen und in den Zionismus bzw. in die Theoreme der Moderne ihre persönlichen Überzeugungen einarbeiteten. Beide gingen von ihrer Leidenschaft für die Literatur und für das Schreiben aus, um darüber ihre individuelle Lebensphilosophie zu begründen, die sie anschließend zu einer kollektiven Ideologie ausbauten. Sowohl bei Bahr als auch bei Herzl wird deutlich, dass Literatur, Kunst und Politik im *Fin de Siècle* keine voneinander separierten Bereiche darstellten, sondern durch eine kulturanalytische Denkweise zusammengeführt wurden.

Ausschlaggebend war hierfür ihre beiderseitige, hauptberufliche Tätigkeit als Journalisten. Bahr schrieb u.a. für die Berliner *Freie Bühne*, die *Deutsche Zeitung* und die Wiener Secessions-Zeitschrift *Ver Sacrum*. Gemeinsam mit Heinrich Kanner und Isidor Singer gab er von 1894 bis 1899 *Die Zeit* heraus, eine *Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*. Der Titel verweist bereits auf das breitangelegte, interdisziplinäre Spektrum jener Zeitschrift, in der tagespolitische Themen ebenso diskutiert wurden wie die Künste. In vergleichbarer Weise wie Bahr und seine Kollegen die Auswahl ihrer Artikel nicht auf einen alleinigen Fachbereich beschränkten, integrierte auch Theodor Herzl in seine drei Jahre später gegründete zionistische Zeitschrift *Die Welt* nicht nur politische, sondern ebenfalls kulturelle und kunstbezogene Inhalte, wie sie mit Blick auf ein Nationaljudentum ins Gewicht fielen. Ihre kulturpolitische Schulung hatten Herzl und Bahr beide in der französischen Hauptstadt erfahren, wo sie sich in den späten 1880er bzw. zu Beginn der 1890er über längere Zeiträume aufhielten und das Pariser *Fin de Siècle*, das damals europaweiten Einfluss ausübte und viele Künstler anlockte, mitsamt seiner ästhetischen und politischen Entwicklungen aufmerksam studierten.

5.1 Zusammenkunft in Paris

In Paris kam es auch zur ersten bewussten Begegnung zwischen dem damals 30-jährigen Bahr und dem 33-jährigen Herzl. Im Mai 1893 trafen sie in der Journalistenloge des Palais Bourbon, dem französischen Parlament, aufeinander.¹ Ihr Zusammenreffen fand an einem Ort statt, der symbolisch die kulturelle und politische Schwellsituation des Fin de Siècle beschreibt. Denn während die Architektur des Parlamentsgebäudes den Prunk des Rokoko aus der Ära der Herzogin von Bourbon vor Augen führt, wurden in den Räumen dieser früheren Residenz des ehemaligen französischen Herrschergeschlechts die Phrasen der Dritten Republik verkündet. Zwischen dem nostalgischen Glanz einer monarchischen Epoche und den modernen Staatsreformen erlebten Bahr und Herzl die Diskrepanz zwischen kultureller Tradition und politischen Neuerungen. Die Ambivalenz, die dem Palais Bourbon durch sein architektonisches und künstlerisches Erbe vergangener höfischer Kulturen auf der einen und seiner Funktion als republikanischer Versammlungsort und Schmiede der Moderne auf der anderen Seite innewohnte, verweist auf die kulturhistorischen Spannungen jener Zeit. Visualisiert wurde dieser Konflikt in den Fresken des Palais, die Eugène Delacroix in den Jahren der Restauration angefertigt hatte und die kurz vor der Februarrevolution 1848 fertiggestellt worden waren,² wodurch sie einen politischen wie auch kunstgeschichtlichen Übergang zum modernen Zeitalter markieren.

5.1.1 Zwischen Klassik und Moderne im Palais Bourbon

In einer mittlerweile zwar schon historisch zu nennenden, doch immer noch in ihrem komparatistischen Ansatz unikalsten Analyse, hat G. L. Hersey den Bilderkatalog von Delacroix in den Bibliotheksräumen des Palais Bourbon mit Blick auf seine kulturpolitische Aussagekraft erörtert. Die Deckengemälde zeigen den klassischen, humanisti-

¹ Bahr wohnte nach seinen unvollendeten Studien an den Universitäten Wien, Graz, Czernowitz und Berlin von November 1888 bis August 1889 in Paris, wo ihm sein Vater ein letztes Bildungsjahr fürs Eigenstudium finanzierte. Nachdem er sich im Frühjahr 1890 nochmals für einige Wochen in der französischen Hauptstadt aufgehalten hatte, kehrte er im Mai 1893 erneut für eine Woche nach Paris zurück, wo er im französischen Parlament auf Herzl traf. Letzterer arbeitete in Paris zwischen 1891 und 1895 als Auslandskorrespondent der Wiener *Neuen Freien Presse*. Zur genauen Chronologie und den Ereignissen des Kennenlernens zwischen Bahr und Herzl siehe: Hoffmann, Christina Marie-Charlotte: „Hermann Bahr und der Zionismus. Über Bahrs Bekanntschaft mit Theodor Herzl.“ In: Zelić, Tomislav (Hrsg.): *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 2016, S. 87–102; hier S. 90f.

² Vgl. Hersey, G. L.: „Delacroix's Imagery in the Palais Bourbon Library.“ In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Bd. 31 (1968), S. 383–403; hier S. 383.

schen Bildungskanon mit Figuren und Motiven aus der griechischen Mythologie sowie Allegorien der Wissenschaft, Geschichte, Gesetzgebung, Theologie und Dichtung. Allerdings wählte und gestaltete Delacroix nach Herseys Interpretation seine Motive nach Kriterien, die ihn als kritischen Betrachter moderner Reformen ausweisen, indem Delacroix die Zwiespälte der Charaktere, ihre Abgründe und Korruptionsbereitschaft betonte. In der Doppelbödigkeit seiner Darstellungen griff Delacroix den symbolistischen Malern des Fin de Siècle voraus. Unter seinen Fresken befindet sich auch eine Szene mit Salome und dem geköpften Propheten, ebenso wie eine Szene der Vertreibung aus dem Paradies, in der Adam als ein „jüdischer Orpheus“ dargestellt wird. Delacroix verstand, nach Meinung Herseys, die Geschichte als ein Spannungsfeld zwischen dem jüdischen und griechischen Kulturkreis und als einen ständigen Kampf zwischen dem Einzelnen und dem Volk. Hersey belegt seine These mit einem Zitat aus Delacroix' *Fragments Métaphysiques*, in denen der Künstler schrieb: „D'un côté Moïse, Socrate, Jésus-Christ, de l'autre les Hébreux, la Grèce, et l'univers. D'un côté des peuples qui persécutent et qui tuent; de l'autre, la victime isolée qui les éclaire. Toujours un homme et un peuple“.³

Ob sich Herzl mit Delacroix' Fresken während seiner Besuche im Palais Bourbon näher auseinandergesetzt hat, kann nur gemutmaßt werden. Sie korrelieren jedenfalls in auffälliger Weise mit Herzls eigenem Verständnis von Politik und mit der Entwicklung seines zionistischen Programms. Denn so wie Delacroix in seinen Deckengemälden die Tyrannei am jüdischen Volk in eine Ovid'sche Erzählung einbettete und den mosaischen Helden inmitten anderer Einzelkämpfer aus dem mythologischen und okzidentalen Lektürekanon herausfiltrierte, verband auch Herzl seine politische Mission mit humanistischen Bildungsidealen und empfand sich als solistischer Akteur, der mit seinem eigenen Volk ebenso haderte wie mit den Konflikten zwischen den unterschiedlichen Kulturen.

Hermann Bahr beschrieb Herzl in später Rückerinnerung als einen Juden mit griechischem Geist, in dessen Werken sich „diese rechte Mischung des Ioniers mit dem Makabäer“ offenbare.⁴ Wie Delacroix bettete auch Herzl seine Auseinandersetzung mit

³ Zitiert nach Hersey, G. L.: „Delacroix's Imagery in the Palais Bourbon Library“, S. 390. Übers.: „Auf der einen Seite Moses, Sokrates, Jesus Christus, auf der anderen Seite die Hebräer, die Griechen, das Universum. Auf der einen Seite die Völker, die verfolgen und töten; auf der anderen Seite das isolierte Opfer, das sie überstrahlt. Stets ein Mensch und ein Volk.“

⁴ Bahr, Hermann: „Zionismus.“ In: *Neue Freie Presse* Nr. 21888 (22.8.1925), S. 1–3, hier S. 2. Bahr bezieht sich in seinem Kommentar auf eine von Ferdinand Kürnberger vorgenommene Kategorisierung „jüdischer“ und „hellenischer“ Juden. Während erstere allein den jüdischen, letztere allein den westli-

Politik und Kultur in einen humanistischen Diskurs ein und versuchte Tradition und Moderne zusammenzuführen. Und auch er schuf Bilder, allerdings „literarische Bilder“, um dem Palais Bourbon ein künstlerisches Denkmal zu setzen.

5.1.2 Herzls politische „Zauberpossen“

Für die *Neue Freie Presse* verfasste Herzl während seiner Zeit als Auslandskorrespondent in Paris mehrere Essays über die Ereignisse im französischen Parlament, die 1895 in einer ausgewählten Sammlung als *Das Palais Bourbon. Bilder aus dem französischen Parlamentsleben* erschienen.⁵ Sie sind aus einem Blickwinkel gezeichnet, der das politische Geschehen auf seine ästhetischen Aspekte hin beleuchtet. Auch für Bahrs Zeitschrift *Die Zeit* schrieb Herzl in seiner gefragten Rolle des Feuilletonisten⁶ einen Artikel über das parlamentarische Geschehen in Paris. In der 69. Nummer der *Zeit*, erschienen im Januar 1896, kam Herzl der mehrfachen Nachfrage Bahrs, einen Artikel für die von ihm herausgegebene Zeitschrift zu verfassen, endlich nach⁷ und nahm zum Tod des französischen Abgeordneten Thomas Floquet Stellung. Jener Artikel mit dem Titel „Floquet“ illustriert beispielhaft die kulturanalytische und literarische Vorgehensweise Herzls – ebenso wie deren Beipflichtung durch Bahr als Herausgeber – in seiner Auseinandersetzung mit den Führungspersönlichkeiten und mit den Vorgängen in der modernen französischen Regierung. Floquet wird in Herzls Text als Vertreter der reformgewillten Republikaner vorgestellt, die „aus den armen Kaffee-

chen Traditionen nachhingen, gab es nach Kürnberger nur wenige, die beide Kulturen in Einklang zu bringen verstanden. Während Kürnberger, laut Bahrs Aussage, den jüdisch-österreichischen Journalisten und Schriftsteller Moritz Hartmann (1821–1872) als ein „Meisterstück von jüdischer Energie und hellenischer Elastizität“ pries, übertrug Bahr diese Charakterisierung auf Theodor Herzl.

⁵ Vgl. Herzl, Theodor: *Das Palais Bourbon. Bilder aus dem französischen Parlamentsleben*. Leipzig: Duncker & Humblot 1895.

⁶ Im Frühjahr 1887 unternahm Herzl eine Italienreise. Die Feuilletons, die daraus entstanden, machten ihn in Wien bei Verlegern und Lesern zu einem vielgefragten Feuilletonisten. Sie führten auch zu seinen ersten Buchpublikationen, zu den 1887 und 1888 bei F. Freund in Leipzig erschienenen Feuilleton-Sammlungen *Neues von der Venus* und *Buch der Narrheit*. Vgl. Schoeps, Julius: *Theodor Herzl. Wegbereiter des Zionismus*. Zürich/Frankfurt: Musterschmidt Göttingen 1975, S. 22f.

⁷ Dass Bahr Herzl um einen Beitrag für *Die Zeit* gebeten hatte, belegt sein Brief, den er am 17. Oktober 1894 an den zu diesem Zeitpunkt noch in Paris lebenden Herzl verfasste. (Vgl. Bahr, Hermann: Brief an Theodor Herzl vom 17. Oktober 1894. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/971-7.) Das Zionistische Archiv in Jerusalem verfügt über dreizehn Briefe der Korrespondenz zwischen Bahr und Herzl, die bisher noch nicht veröffentlicht wurden. Der oben zitierte Brief ist der früheste der erhaltenen Briefe, die überwiegend aus den späten 1890er-Jahren datieren und von denen die letzten kurz vor Herzls Tod im Jahre 1904 geschrieben wurden. In seinem Brief vom 9. September 1895 wiederholte Bahr seine Bitte an Herzl, dem anscheinend mittlerweile erteilten Versprechen, einen Artikel für *Die Zeit* zu schreiben, nachzukommen. (Vgl. Bahr, Hermann: Brief an Theodor Herzl vom 9. September 1895. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/971-2.) Für eine ausführliche Analyse der beiderseitigen Korrespondenz siehe: Hoffmann: „Hermann Bahr und der Zionismus. Über Bahrs Bekanntschaft mit Theodor Herzl“, S. 90–96.

häusern [...] plötzlich zur Macht hinauf und in die entzückenden Paläste der Regierung hineingewirbelt“⁸ wurden. Herzl beschreibt diese Entwicklung als

ein Feenmärchen oder eine Zauberposse. Und Alles, was sich in den letzten wilden Jahren in Frankreich abspielt, ist nur der letzte Act der Zauberposse, die zu Anfang der siebziger Jahre exponiert wurde.⁹

Dass Herzls Zugang zur Politik auf seinem Interesse für dramatische Inszenierungen gründete und er auch seinen Zionismus durch diese Leidenschaft entwickelte, hat Clemens Peck in seiner umfangreichen Monographie zur Entstehung von Herzls *Altneuland*-Roman gleich zu Beginn seiner Arbeit hervorgehoben. Peck führt den Begründer des modernen Zionismus als Bühnenautor ein, der nicht nur in seinen Stücken für das Burgtheater in dramatischen Kontexten dachte, sondern sein Interesse für Inszenierungen auch auf die Politik übertrug. Entsprechend vermerkt Peck, dass Herzl „das Palais Bourbon, von Anfang an als theatralische Bühne verstand, auf der gleich seinen Lustspiel-Figuren doppelte Masken, Betrüger, Spieler und Betrogene auftreten.“¹⁰ Dem Stück, in dem Floquet auftrat, schrieb Herzl nicht nur die Züge einer „Zauberposse“ zu, sondern auch der Dekadenzdichtung, indem er seine Titelfigur zu einem typischen Charakter der Dekadenz machte. Floquet wird die Rolle eines innerlich gespaltenen Protagonisten zuteil, wie er sich in den Texten der Dekadenz häufig findet. Herzl bezeichnete Floquet als den vordersten Repräsentanten eines sogenannten „republikanischen Adels“, wobei er auf das Konfliktpotential verwies, das diesem paradoxen Begriff innewohnt. Einerseits spielte Herzl damit auf Floquets fragwürdige politische Doppelmoral an,¹¹ andererseits machte er ihn damit zu einer typischen Figur der Dekadenzdichtung, die an der Zwiespältigkeit ihrer Gefühle und Bedürfnisse zerbricht. In politischer Hinsicht scheiterte Floquet tatsächlich und zwar an der Panamaaffäre, die insofern von Bedeutung ist, als sie eine von Herzls frühen einschneidenden Erfahrungen eines öffentlichen, antisemitisch motivierten Skandals darstellt.

⁸ Herzl, Theodor: „Floquet.“ In: *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*. Nr. 69 (25. Jänner 1896), S. 50–51; hier S. 50.

⁹ Ebd., S. 50.

¹⁰ Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 52. Peck bezeichnet im Titel seines ersten Kapitels Herzls Werdegang vom Feuilletonisten zum Zionisten als eine „theatralische Sendung“.

¹¹ Die entsprechende Passage in Herzls Artikel lautet wörtlich: „Das Wort vom „republikanischen Adel“, das im Hause Floquets entstanden sein soll, enthält in seinem Widerspruch zwischen Beiwort und Hauptwort den ganzen Mann. Er glaubte, von republikanischem Adel zu sein. Daraus schöpfte er sein feierliches Selbstbewusstsein bei großen officiellen Gelegenheiten und seine lebenswürdigen Impertinenzen im gewöhnlichen Leben. Er war beinahe ein Marquis. [...] Er hatte seine kleine Sondernormal, die er für sich selbst als die geeignetste erkannte und eine öffentliche Moral, die „gut für das Volk“ war.“ Vgl. Herzl: „Floquet“, S. 50.

5.1.3 Herzls und Bahrs literarische Auseinandersetzungen mit Antisemitismus

So gilt es in der Forschung mittlerweile als belegt, dass die parlamentarische Debatte um den Bau des Panamakanals, dessen finanzielles Scheitern auf jüdische Spekulanten zurückgeführt wurde¹² und die Herzl als Journalist mitverfolgte, Einfluss auf seine Entwicklung zum Zionisten ausübte.¹³ Aber auch Herzls literarisches Temperament entfaltete sich über die Schilderungen der Panamaaffäre und kam dabei gegenüber anderen antisemitisch aufgeheizten Ereignissen, die Herzl miterlebte, wie beispielsweise die Dreyfus-Affäre, weitaus deutlicher zum Vorschein.¹⁴

Politik und Literatur gingen folglich in dieser frühen Antisemitismus-Erfahrung Herzls eng miteinander einher und wurden, wie im Falle des Floquet-Artikels, über Dekadenzmotive miteinander verknüpft. Floquet scheiterte, entsprechend seiner Charakterisierung durch Herzl, an seinem Willen zur Reform hegemonialer Strukturen, da er gleichzeitig ein Bedürfnis nach aristokratischen Manieren und nach ästhetischen Genüssen hegte. Glossenhaft schildert Herzl in seinem Artikel Floquets Vorliebe für die goldene Bestuhlung im Parlament. Der Umstand, dass Floquet den von ihm anvisierten schönsten und zugleich hochrangigsten Sessel nicht einnehmen konnte, „brachte eine gewisse Melancholie in das Wesen des feisten, kleinen Mannes mit dem bourboischen Profil und den weißgepuderten, grauen Haaren.“¹⁵ Während dieser Schilderung zweifelsohne ein satirischer Ton anhaftet, spricht ebenso Bewunderung für Floquet als ein Ästhetizist daraus, der sich nach Meinung Herzls wie ein Marquis außer-

¹² Der sogenannte „Panamaskandal“ bezeichnet die Korruptionsgeschäfte, die 1889 zum Ruin der Panama Company führten. Letztere war 1879 von der französischen Regierung mit einem Kanalbau durch den Isthmus von Panama beauftragt worden. Als der Bankrott des Unternehmens bevorstand, bestach die Regierung zahlreiche Journalisten und Politiker, um den Kapitalfluss zu erhalten. Ab September 1892 publizierte die französische Tageszeitung *La Libre Parole*, die im April jenen Jahres vom Hauptvertreter des französischen Antisemitismus, Édouard Drumont, auf den Markt gebracht worden war, eine Artikelreihe über die Finanzgeschäfte der Panama Company und beschuldigte insbesondere drei jüdische Bankiers als hauptverantwortlich für den finanziellen Ruin und die Bestechungsaffären, namentlich Baron Jacques de Reinach, Emile Léopold Arton und Cornelius Herz. Drumont machte damit ganz bewusst Politik gegen den Einfluss von Juden in der Finanzwelt und trug damit in beachtlichem Ausmaß zum Anstieg des Antisemitismus bei. Vgl. Whyte: *Die Dreyfus-Affäre: die Macht des Vorurteils*, S. 16.

¹³ Herzl verfolgte die Panamaaffäre seit ihren Anfängen und die Anschuldigungen gegen die darin verwickelten jüdischen Unternehmer. Er erlebte die Verurteilung von Cornelius Herz zu einer fünfjährigen Haftstrafe und die antisemitischen Anschuldigungen, die zu Baron de Reinachs vermeintlichem Selbstmord führten. Glaubte Herzl zu Beginn noch an eine vorübergehende Stimmung, zeigen seine Artikel über die Affäre, die er zwischen November 1892 und Juli 1893 für die *Neue Freie Presse* verfasste, dass er den Antisemitismus bald als ernstzunehmendes und tief in der französischen Gesellschaft verankertes Problem verstand. Vgl. Avineri, Shlomo: *Theodor Herzl and the Foundation of the Jewish State*. London: Phoenix 2008, S. 62.

¹⁴ Peck verweist hier auf die Meinung eines Zeitgenossen Herzls, auf die des Wiener Journalisten und Schriftstellers Jakob Julius David, der diese Verbindung zwischen Panamaskandal und dessen literarischen Schilderungen durch Herzl betont habe. Vgl. Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 51f.

¹⁵ Herzl: „Floquet“, S. 51.

halb seiner Zeit verhielt und versuchte, die Politik des Adels auf republikanische Weise weiterzuführen.¹⁶ Das elitäre Verhalten Floquets wird mit einem ihm durch Herzl zugestandenem ehrbaren Verhalten verteidigt und gibt die Zustimmung des Autors zu elitären Strukturen preis, wie Herzl sie in sein eigenes zionistisches Programm übernahm.¹⁷

Seinen *Judenstaat* hatte Herzl zum Zeitpunkt des Erscheinens des Floquet-Artikels bereits niedergeschrieben und drei Wochen danach, am 14. Februar 1896, sollte er auch in gedruckter Form vorliegen. Wie eine Vorankündigung mutet daher der Anschlussartikel an, der gleich unter Herzls Artikel in Bahrs Zeitschrift zum Abdruck kam und unter dem Titel „Zur Judenfrage“ die Zunahme des Antisemitismus im ausgehenden 19. Jahrhundert thematisierte.¹⁸

Nicht zufällig stand Herzls Artikel in Bahrs Zeitschrift im Kontext des Antisemitismus. Denn an jenem Tag im Mai 1893, als Bahr und Herzl im Palais Bourbon zusammentrafen, wurde im französischen Parlament der Panamaskandal verhandelt, über den beide in journalistischem Auftrag zu berichten hatten.¹⁹ Ihre Pariser Zusammenkunft stand somit im Zeichen einer antisemitischen Affäre, die nicht nur Herzl, sondern auch Bahr zur literarischen Verarbeitung anregte und zu Bahrs 1894 publiziertem Buch *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview* führte. Bahr fragte darin Persönlichkeiten aus diversen Gesellschaftsmilieus und Berufsgruppen – angefangen von Politikern über Ökonomen bis hin zu Schriftstellern und Philosophen – nach ihrer persönlichen Meinung zum Antisemitismus. In der den Interviews vorangestellten Einführung brachte auch Bahr den Antisemitismus mit dem Dekadenzdiskurs in Verbindung, indem er feststellte, dass die Antisemiten „in ihrem kleinen Kreise so eine Art von Nietz-

¹⁶ Herzl schreibt in diesem Zusammenhang: „Sein [Floquets] Irrthum war, daß er es genügend fand, wenn die alten Marquis durch neue ersetzt wurden. Aber unter jenen zierlichen Edelleuten der vergangenen Zeit hatte es ja auch viele gegeben, die so ehrenfest, redegewandt und liebenswürdig waren, wie Floquet selbst. Und sogar aufgeklärt waren sie gewesen, freilich nur für ihre eigene Person und ihren gewählten Kreis – ganz wie Floquet und seine Kameraden.“ Ebd., S. 51.

¹⁷ In seinen Notizen zum *Judenstaat* vermerkte Herzl: „Ich wähle Aristocratie, weil ich für Zukunft elastische Regierungsform brauche. Monarchie würde zur Revolution führen. Für Republik sind wir nicht tugendhaft genug. Montesquieu.“ Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 95.

¹⁸ Der Verfasser dieses Artikels bleibt anonym; zur Autorschaft heißt es lediglich „Von einem süddeutschen Bureaukraten“. Vgl. N.N.: „Zur Judenfrage.“ In: *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*. Nr. 69 (25. Jänner 1896), S. 51–54; hier S. 51.

¹⁹ In dem Artikel „Erinnerung“, in dem Bahr seine Bekanntschaft mit Theodor Herzl beschreibt und die er für die von Herzl begründete *Welt* zehn Jahre nach dessen Tod verfasst hatte, meinte Bahr über ihre beiderseitige Begegnung 1893 im Palais Bourbon: „[...] erst nach Jahren, als ich, von einer Wiener Zeitung nach Paris geschickt, um über den Panamaskandal zu berichten, eines Tages in die Journalistenloge der französischen Kammer trat, fand ich ihn [Herzl] wieder“. Vgl. Bahr, Hermann: „Erinnerung.“ In: *Die Welt*. Heft 27 (3.7.1914), S. 693.

sche'schen Übermenschen werden“ möchten.²⁰ Bahr überlegte sich „Heilungsmöglichkeiten“ für ihren „Rauschzustand“ und meinte, „nur ein edlerer Taumel, wenn den Massen wieder ein Ideal, ein sittliches Pathos gegeben würde“, könnte die „antisemitische Krankheit“ besiegen.²¹

Bahr selbst war in seinen Wiener Studienjahren am Antisemitismus „erkrankt“,²² als er sich aktiv in der deutschnationalen Burschenschaft Albia engagierte. Auch Herzl gehörte dieser Burschenschaft an, schied jedoch aufgrund antisemitischer Vorfälle aus ihr aus,²³ woran Bahr nicht unbeteiligt war. Denn bei der im März 1883 stattgefundenen Richard-Wagner-Gedenkfeier der Wiener Burschenschaften, in deren Folge ein Aufstand mit antisemitischen Parolen ausbrach und zu polizeilichen Eingriffen führte, hatte Bahr die Festrede gehalten.²⁴ Herzl kündigte daraufhin seine Mitgliedschaft in der Albia und kam damit seiner Ausweisung als Jude zuvor.²⁵ Somit stand bereits die erste Überschneidung der Lebenswege von Bahr und Herzl in Verbindung mit einem antisemitischen Ereignis, das nahezu exakt zehn Jahre später in Paris eine Fortsetzung fand. Diesmal waren Bahr und Herzl jedoch statt Beteiligte nur Zuschauer der verhandelten antisemitischen Affäre, doch erneut übte der im Panamaskandal involvierte Antisemitismus Einfluss auf sie aus und führte zu einer lebensphilosophischen Neuorien-

²⁰ Bahr, Hermann: *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview* [1894]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. III). Hrsg. v. Claus Pias. Weimar: VDG 2005, S. 10.

²¹ Ebd., S. 10.

²² Mit den Antisemitismus-Interviews nahm Bahr seine eigene Rehabilitation für seine antisemitischen Jugendsünden vor und revidierte damit seine früheren Ansichten als deutschnationaler Burschenschafter. Bahr setzte sich fortan zunehmend für die Juden ein und nachdem der Waidhofener Beschluss von 1896 den Juden das Duellieren untersagt hatte, duellierte sich Bahr daraufhin selbst aus Protest mit einem Juden. Das bescherte ihm die Sympathien von Herzl und Schnitzler und obendrein einen Blumenstrauß von Richard Beer-Hofmann. Vgl. Fliedl, Konstanze: „... ein solcher „Bube“. Hermann Bahrs Stellungen zum Antisemitismus.“ In: Lachinger, Johann (Hrsg.): *„Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne.“ Hermann Bahr-Symposium Linz 1998.* (Jahresbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Bd. 5). Linz: Adalbert Stifter Institut 2001, S. 131–144; hier: S. 132.

²³ Herzl hatte sich, wie sein Jugendtagebuch belegt, bereits 1882 mit dem Antisemitismus im Zuge seiner Lektüre von Eugen Dührings damals einflussreicher Schrift *Die Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Culturfrage* ausführlich befasst. Nadia Biasini führt Herzls Dühring-Lektüre als Vorstufe seines ein Jahr später erfolgten Austritts aus der deutschnationalen Wiener Burschenschaft „Albia“ ins Feld. Vgl. Biasini, Nadia Guth: „Theodor Herzl.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität.* Basel et al.: Karger 1997, S. 149–154; hier S. 151.

²⁴ Bahrs Eigendarstellung seiner Beteiligung an den Festivitäten, die sicherlich nicht als verlässliche Quelle herangezogen werden kann, findet sich in: Bahr, Hermann: *Selbstbildnis* [1923]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. XVIII). Hrsg. v. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2011, S. 116–119. Darin verschweigt er beispielsweise, dass er während seiner antisemitischen Parolen auf der Rednerbühne von Georg von Schönerer zur Seite gedrängt wurde, der die Hetzrede fortsetzte. Vgl. Rathkolb, Oliver: „Gewalt und Antisemitismus an der Universität Wien und die Badeni-Krise 1897. Davor und danach.“ In: ders. (Hrsg.): *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. Und 20. Jahrhundert.* Göttingen: V & R unipress 2013, S. 69–92; hier S. 84.

²⁵ Vgl. Hoffmann: „Hermann Bahr und der Zionismus. Über Bahrs Bekanntschaft mit Theodor Herzl“, S. 92.

tierung, wie sie bei ihnen eine Dekade zuvor der Vorfall der burschenschaftlichen Ausschreitungen in Wien ausgelöst hatte.²⁶

5.2 Beiderseitige Rückkehr nach Wien

Nach mehreren Reisen, Auslandsaufenthalten und ihrer Zeit in Paris kehrten Bahr und Herzl mit jeweils neuen Erfahrungen und Ideologien nach Wien zurück. Während Herzl aus seiner Pariser Zeit den Zionismus in Form seines Buches *Der Judenstaat* im Gepäck führte, importierte Bahr die Reformen der französischen Dekadenzdichtung, die er in einem eigenen Dekadenzroman mit dem Titel *Die gute Schule*²⁷ bereits ausgetestet hatte. Auch Herzl verließ Paris mit einem Text, in dem er auf seine Zeit in der französischen Hauptstadt als Lehrjahre zurückblickte. So trägt der finale Artikel seiner Palais-Bourbon-Essays den Titel „Die Schule des Journalisten“. Während Herzl darin keine tatsächlichen Lektionen journalistischer Arbeit abhandelte, sondern seine persönlichen Schlüsse aus der Pressearbeit zog,²⁸ war es Bahr in seinem genannten Roman durchaus an einer Auseinandersetzung mit den Lektionen der Dekadenz gelegen, die er in den deutschsprachigen Literaturraum einbringen wollte.

²⁶ Die Ausschreitungen der Burschenschaften in Wien hatten die erste entscheidende Zäsur in Herzls sowie in Bahrs Biografien zur Folge. Im Falle Bahrs endete seine Beteiligung am Richard-Wagner-Kommers mit seinem Verweis von der Universität Wien und somit wie bei Herzl und dessen Austritt aus der Albia mit einem Ausschluss aus der bisherigen, vertrauten gesellschaftlichen Umgebung. Hatte bis zu diesem Zeitpunkt die Begeisterung für deutschnationale Parolen den jugendlichen Tatendrang der beiden Studenten gelenkt, bedurfte es danach einer neuen Orientierung. Vgl. Ebd., S. 94.

²⁷ Bahrs im Anschluss an sein Pariser Studienjahr entstandener Roman *Die gute Schule* wurde erstmals 1890 als Fortsetzungsroman in der Berliner *Freien Bühne* abgedruckt, für die Bahr in dieser Zeit arbeitete. Die Geschichte ist thematisch an Émile Zolas Künstlerroman *L'œuvre* (1886) angelehnt und zeigt darüber hinaus vor allem stilistische Anleihen von Joris-Karl Huysmans' Dekadenzroman *À rebours* (1884). So handelt *Die gute Schule* von einem Maler, der kaum handwerklich aktiv ist, sondern sich vornehmlich in synästhetischen Erlebnissen ergeht, die er in Kunst verwandeln möchte, aber dazu nicht im Stande ist. Auch eine Liebesgeschichte spielt mit ein sowie Flaniererfahrungen im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Vgl. Hoffmann: „Literarische Stilsuche mithilfe der Malerei. Die visuelle Ästhetik der Dekadenzliteratur am Beispiel von Hermann Bahrs *Die gute Schule* (1890)“, S. 179–188.

²⁸ Klaus Dethloff hat im Zusammenhang mit Herzls Auffassung seiner Pariser Korrespondenztätigkeit als Schul- und Lehrzeit auf diesen Abschiedsessay hingewiesen (vgl. Dethloff, Klaus: „Theodor Herzl und Frankreich.“ In: Allerhand, Jacob/Weiser, Peter (Hrsg.): *5. Internationales Theodor Herzl Symposium Wien. 14.–17. Juni 2004, Wiener Rathaus. Der Bericht*. Wien: Ideenagentur Austria 2004, S. 75–81; hier S. 75). Geht man diesem Hinweis nach, entdeckt man in „Die Schule des Journalisten“ Herzls deutliche Positionierung als Vertreter der literarischen und nicht der politischen Welt. So beginnt der Artikel wie folgt: „Wenn man vier Jahre da oben versitzt auf dem Platze der fremden Zeitungsschreiber, in dem engen Verschlag zwischen den zwei letzten Säulen, lernt man einige nützliche und viel überflüssige Dinge – wie in jeder andern Schule. [...] Die Albernheit der öffentlichen Reden verwirrt den Menschen, der an die Büchereinsamkeit gewöhnt ist [...]“ (Herzl, Theodor: „Das Palais Bourbon. IX. Die Schule des Journalisten.“ In: *Neue Freie Presse* Nr. 11106 (27. Juli 1895), S. 1–3; hier S. 1; auch nachzulesen in: Herzl: *Das Palais Bourbon*, S. 240–251; hier S. 240.) Herzl sah sich selbst somit als Mensch der „Büchereinsamkeit“, der aus dem geschützten Verschlag des Beobachters bzw. des Literaten, die politischen Ereignisse aus sicherer Entfernung verfolgte und diese nur beschrieb, anstatt an ihnen teilzuhaben.

5.2.1 Bahr und Herzl als Reformers und (gegenseitige) Kritiker

Bevor er allerdings mit seinen Kenntnissen der *Décadence* zum „Erfinder“ der Wiener Moderne²⁹ wurde, durchlief Bahr zunächst noch die Bewegung des Berliner Naturalismus. Im Zuge seiner redaktionellen Mitarbeit an der *Freien Bühne* hatte er die frühe Moderne in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs nicht nur miterlebt, sondern auch mitgestaltet.³⁰ Aus der Kombination seiner Pariser und Berliner Erfahrungen entwickelte Bahr schließlich eine eigene moderne Ästhetik, wie er sich diese für die Wiener Literatur vorstellte. Was er an den miterlebten literarischen Bewegungen im Ausland vermisste, versuchte er in seiner individuellen Poetik der Dekadenzdichtung zu ergänzen. In seiner *Überwindung des Naturalismus* forschte Bahr nach einer Orientierungsmöglichkeit, um dem kulturellen Schwebezustand des *Fin de Siècle* mit einem klaren literarischen Programm entgegenzuwirken:

Also keine losgerissenen und entbundenen Menschen, frei in der Luft, man weiß nicht woher, warum, wohin, wie in den alten Psychologien; sondern an der Kette der Entwicklung und Umgebung, welche ihr Schicksal sind.³¹

Durch seine kulturtheoretischen Reflexionen versuchte Bahr nicht zuletzt sein persönliches Schicksal zu bestimmen und seiner eigenen „Kette der Entwicklung und Umgebung“ eine Richtung zu verleihen. Seine Sprecherrolle, die er unter den modernen Wiener Schriftstellern einnahm, bewirkte weniger eine Symbiose ihrer sehr unterschiedlichen Literaturen als dass sie zur Entwicklung einer Poetik beitrug, die auf eine persönliche Selbstverwirklichung abzielte. Das bemerkten zumindest seine Kritiker wie Karl Kraus, der in seiner *Überwindung des Hermann Bahr* auf die Kurzweiligkeit von dessen Theorien anspielte sowie auf Bahrs unstete Argumentationsführung, die er mit dessen rasch wechselnder ideologischer Haltung erklärte.³² Indem Bahr

²⁹ Vgl. Sprengel, Peter/Streim, Gregor: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien et al.: Böhlau Verlag 1998, S. 45.

³⁰ Bahr arbeitete als Redakteur der *Freien Bühne* von Anfang Mai 1890 (Heft 15) bis Ende Juli 1890 (Heft 25). (Ebd.). Anfang Februar 1891 verließ er Berlin, um das Deutsche Theater zu einem Gastspiel in St. Petersburg zu begleiten, kam im April nach Wien, verbrachte im Anschluss einige Monate in seiner Heimatstadt Linz und bezog ab November 1891 in Wien seine dauerhafte Bleibe. Ebd., S. 81.

³¹ Die „Methode“, die sich Bahr in *Die Überwindung des Naturalismus* überlegt, soll nicht nur deterministisch sein, sondern auch „dialektisch“ und „dekompositiv“. In diesen zwei Bestimmungsfaktoren lehnte sich Bahr an die Ästhetik der Dekadenz an und erkannte „in dem ewigen Werden und Vergehen des einen aus dem anderen und ins andere“ eine notwendige Voraussetzung für eine progressive Kunst. Vgl. Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus* [1891]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. II). Hrsg. v. Claus Pias. 2. Aufl. Weimar: VDG 2013, S. 90f.

³² Wenngleich Kraus' Polemik gegen Bahr ebenso wenig als verlässliche Beschreibung dienen kann wie Bahrs Selbstdarstellungen und subjektive Auffassung seiner kulturpolitischen Rolle in seinem autobiografischen *Selbstbildnis*, so vermag die Kraus'sche Kritik zumindest auf die Divergenz zwischen Fremd- und Selbsteinschätzung Bahrs hinzuweisen und auf seine polarisierenden Auftritte innerhalb der Wiener Moderne. Kraus betrachtete Bahr nicht als einen Anführer einer neuen kulturellen, literarischen

seine Suche nach einer bestandsfähigen Ästhetik zu einer kollektiven Angelegenheit machte, konnte er seine individuelle Selbstfindung durch ein gemeinschaftliches, literarisches Programm absichern. Die Bestimmung einer neuen Wiener Literatur bildete für Bahr auch die Bestimmung seines eigenen Wiener Neuanfangs.

Seine Unstetheit wurde Bahr immer wieder zum Vorwurf gemacht und schon seinerzeit schlug ihm die Kritik entgegen, dass die moderne Literatur, die er als „Jung-Wien“ oder „Jung-Österreich“ postulierte, lediglich seiner eigenen Fiktion als selbsterklärter Wortführer entsprungen sei und keine zusammengehörige Bewegung darstelle. Auch Theodor Herzl forcierte diese Meinung und schrieb 1897 in der *Neuen Freien Presse* über Bahr:

Er [Bahr] taumelt zwischen Ewigem und Alltäglichem hin und her, ohne daß er es vermöchte, dies auf jenes zu beziehen. Die Wandlungen aber, durch die er seinen Nachahmern entkommen will, die Richtungen, die er in unruhigem Wechsel einschlägt, die immer neuen, immer nichtssagenden Schlagworte, die er ausgibt, sind nur die recht umständliche Erklärung dessen, was ihm auf den Lippen brennt und was er nicht eintreten kann: daß es nämlich gar kein junges Oesterreich gibt, sondern nur einen Hermann Bahr.³³

Herzl urteilte damit über Bahr in gleicher Weise, wie über ihn selbst als Begründer des modernen Zionismus geurteilt wurde, nämlich als „Autokraten“, der seine persönliche Meinung im Namen einer Bewegung durchsetzte, die vorrangig durch seine eigene Person Bestand hatte.³⁴

Sowohl Bahr als auch Herzl entwickelten ihre literarische Politik als eine private Agenda, die sie mit ihren persönlichen Lebensplanungen abglichen, wodurch sie ihr eigenes Dasein über den Zweck der literarischen Reform bzw. über die Notwendigkeit des Kampfes gegen den Antisemitismus als kollektive Angelegenheit rechtfertigen und

Bewegung, sondern als einen „Tagschreiber, der als Litterat überhaupt nicht mehr ernst zu nehmen ist, der im Dienste eines Tagesblattes kritzeln muß, was ihm zum Kritzeln gegeben wird, Bahr, der nur so von oben herab von »denen draußen« spricht, wie wenn er selbst nie in der Bewegung gestanden hätte [...]“ (Kraus, Karl: *Zur Überwindung des Hermann Bahr* [1893]. In: *Karl Kraus. Frühe Schriften. 1892–1900. 1. Bd. 1892–1896*. Hrsg. v. Joh. J. Braakenburg. München: Kösel-Verlag 1979, S. 103–114; hier S. 108). Kraus weist hier auf den Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis in Bahrs Vorgehen hin und wie er sich selbst von den literarischen Bewegungen, die er verzeichnete oder begründen wollte, ausnahm. Die Sonderrolle, die an Bahr von Kraus bemerkt wurde, bestätigt somit die Annahme, dass Bahr keiner kollektiven Ideologie, sondern lediglich einer persönlichen Entwicklung folgte.

³³ Herzl, Theodor: „Jung-Oesterreich.“ In: *Neue Freie Presse* Nr. 11688 (7.3.1897), S. 1–3; hier S. 2. Der Artikel ist vor allem eine Rezension von Bahrs Theaterstück *Das Tschaperl*, das am 27.2.1897 im Wiener Carl-Theater zur Uraufführung gekommen war.

³⁴ Im Rückblick auf den sechsten Zionistenkongress im August 1903 in Basel fasste Elias Auerbach die Vorwürfe zusammen, die dort Herzl als Leiter des zionistischen Aktionskomitees entgegengebracht worden waren. Obwohl Auerbach in seinem Artikel die Vorwürfe gegenüber Herzl als übereilte Meinungen zurückweist, macht er deutlich, dass in der Tat alle politischen Entscheidungen der zionistischen Bewegung unweigerlich mit dem Namen und der Person Herzls in Verbindung standen. Vgl. Auerbach, Elias: „Die Situation im Zionismus.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 4 (April 1904), S. 218–226; hier S. 220.

absichern konnten. Herzl ist in diesem Zusammenhang auch mit Victor Adler als Begründer der österreichischen Sozialdemokratie und mit Sigmund Freud als Begründer der Psychoanalyse verglichen worden – und auch Bahr als Begründer der Wiener Moderne ließe sich hinzufügen –, da sie alle „ihr persönliches Schicksal als politische Ressource und als Rechtfertigung zur Motivation anderer“³⁵ nutzten. Doch weder konnte Bahr mit seiner modernen Literaturtheorie noch konnte Herzl mit seinem Zionismus eine geschlossene Anhängerschaft für sich gewinnen und die eigenen Pläne in eine homogene Bewegung überführen. Neben Herzls Zionismus existierten noch eine Reihe weiterer zionistischer Strömungen und neben Bahrs Manifest des Jungen Österreich noch andere Standpunkte und Ausformulierungen der dortigen literarischen Moderne.

Stellten zahlreiche Kritiker Bahrs und Herzls Individualpolitik in Frage und beobachteten sie auch selbst das Programm des anderen kritisch, nahmen sie hingegen ihr eigenes Programm von dieser kritischen Denkweise aus und sahen es durch sein breites kulturelles Anliegen gerechtfertigt. Entsprechend empörte sich Bahr in seinem Antwortbrief auf die von Herzl oben zitierte aufgestellte Behauptung, dass Jung-Österreich lediglich ein Synonym für seine private literarische Agenda sei:

Das „junge Öst[er]reich“ zB nehme ich doch ernster, als Sie meinen; es ist mir nicht wie Sie denken, bloß eine Umschreibung meiner Person, sondern mehr als an mich selbst glaube ich an Hofmannsthal und Andrian, die Sie sich einmal ein bißchen ansehen sollten [...].³⁶

Abgesehen von diesem Einspruch reagierte Bahr auf Herzls Zeitungskritik allerdings versöhnlich und dankte ihm sogar für einige treffende Worte, die sein „Innerstes so getroffen, daß ich hätte aufschreien mögen.“³⁷ Bahr benennt zwar jene ihm scheinbar aus der Seele gesprochenen Worte nicht näher, aber womöglich hatte er Herzls Charakterisierung der Jung-Wiener Literatur als eine sowohl moderne als auch traditionelle Stilrichtungen aufgreifende Bewegung im Kopf. Denn Herzl meinte an anderer Stelle seiner Kritik über die Schriftsteller im Kreise Hermann Bahrs: „Das Modernste

³⁵ Pollak: „Kulturelle Innovation und soziale Identität im Wien des Fin de Siècle“, S. 106f. Pollak fügt hinzu, dass sich die Psychoanalyse und der Austromarxismus als säkulare Alternativen zum Zionismus verstehen lassen, jedoch zur gleichen Kategorie von modernen Wiener Reformbewegungen zählen, die auf der persönlichen Verwirklichung ihrer Begründer fußten. Auch Jacques Le Rider hat darauf verwiesen, dass „Theodor Herzl sein zionistisches Programm aus seiner privaten Vorstellungswelt bezieht“ („Theodor Herzl élabore son programme sioniste en puisant d’abord dans son imaginaire personnel“) und dass er darin Sigmund Freud und Gustav Mahler gleichkomme. Vgl. Le Rider: *Les Juifs Viennois à la Belle Époque*, S. 34.

³⁶ Vgl. Bahr, Hermann: Brief an Theodor Herzl vom 8. März 1897. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/971-6.

³⁷ Ebd.

wie das Entlegenste übermannt ihre Stimmungen. Die neuesten Spielereien von Montmartre sind ihnen gerade recht, und gleichzeitig sind sie altwienerisch barock.“³⁸ Herzl hatte damit jenes Innovationsmoment erkannt, auf das Bahr zur Konsekration der modernen Wiener Dichtung und für seine eigene Vermittlerposition Wert legte. Denn indem Bahr das Repertoire der modernen französischen Literatur in Wien einführte und dort zur Kombination mit historischen Stilen brachte, erlangte er jene exponierte und bedeutende Stellung im literarischen Feld, auf die er systematisch hingearbeitet hatte.³⁹

5.2.2 Kulturelle Kapitalisten

Sowohl Bahr als auch Herzl setzten auf kulturelles statt auf ökonomisches Kapital, weil ihnen der symbolische Wert ihrer Tätigkeit und ihre kulturelle Einflussnahme aus ihrem schriftstellerischen Selbstverständnis heraus mehr bedeuteten als eine wirtschaftlich abgesicherte Position. Schon zu Beginn seines zionistischen Engagements sprach Herzl von „Literarische[n] Verträge[n]! Anfangs werden wir zahlen, später bekommen, weil wir ein Volk von Denkern und Künstlern sein werden“,⁴⁰ was deutlich macht, dass er den Zionismus als künstlerische Leistung verstand, die nicht pekuniär, sondern mit immateriellen Gütern wie Ruhm und Ehre vergütet wird. Auch Denkmäler stellte er sich vor, die ihn für sein zionistisches Engagement eines Tages verewigen würden.⁴¹ Herzl setzte damit, statt auf religiöse Versprechungen von Ewigkeit, auf Macht und Unsterblichkeit durch Kunst. Nicht über die Religion, sondern über die Literatur und Kunst identifizierte er sich mit seinem Volk.

Dass Herzl die Kunst stärker als das Judentum gewichtete, zeigt sich beispielsweise an seiner Rezeption antisemitischer Literatur. So konnte selbst ein durch und durch anti-

³⁸ Vgl. Herzl: „Jung-Oesterreich“, S. 1.

³⁹ Norbert Bachleitner hat den Werdegang von Bahrs kulturellem Wissenserwerb in Paris und Berlin über seinen Aufstieg bis hin zur Festigung seiner Stellung als Kulturkritiker im Wiener Fin de Siècle anhand von Bourdieus Feldtheorie nachgezeichnet. Demnach konzentrierte Bahr seine Tätigkeiten seit seinem Studium auf die Akquise „kulturellen Kapitals“ und auf seinen Einflussgewinn im „literarischen Feld“ und war vor allem deshalb erfolgreich, weil ihm seine Vermittlertätigkeit und seine Transfers der französischen und deutschen Literatur nach Wien ausreichend symbolisches Vermögen eintrugen. Vgl. Bachleitner, Norbert: „Eine soziologische Theorie des literarischen Transfers. Erläutert am Beispiel Hermann Bahrs.“ In: Mitterbauer, Helga/Scherke, Katharina (Hrsg.): *Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passagen Verlag 2005, S. 147–156.

⁴⁰ Diese Notiz Herzls findet sich unter seinen „Gedankensplittern“, die er im Juni 1895 in Paris während seiner Arbeit am *Judenstaat* verfasst hatte. Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 98.

⁴¹ So notierte Herzl beispielsweise über das in den Pariser Tuileries aufgestellte Standbild des Begründers der Dritten französischen Republik, Léon Gambetta: „Im Tuilerienhof vor Gambettas Denkmal: Ich hoffe die Juden werden mir ein geschmackvolleres errichten.“ Ebd., S. 75.

semitisches Buch wie *Die Judenfrage* von Eugen Dühring, das Herzl bereits 1882 gelesen hatte, seinen teilweisen Zuspruch finden. Denn insofern es seiner Meinung nach „in einem so köstlich reinen, vorzüglichen Deutsch geschrieben“ war,⁴² konnte ihm durch seine literarische Qualität sogar der Antisemitismus verziehen werden. Hinzu kommt, dass Dühring mit seinem Werk, das in kürzester Zeit mehrere Neuauflagen erfuhr, seinerzeit große Aufmerksamkeit erfahren hatte,⁴³ was den jungen Herzl, der damals selbst in Träumen von einer erfolgreichen Schriftstellerexistenz schwelgte,⁴⁴ nicht unbeeindruckt gelassen haben dürfte. Dührings Erfolg führte Herzl den Wirkungskreis vor Augen, den ein Autor mit seinem kompromisslosen Einsatz für eine gesellschaftspolitische Ideologie ziehen konnte. Eine solche Zielgerichtetheit ermöglichte außerdem einen Ausweg aus den Unbestimmtheiten der Moderne, welche die Künste ebenso wie die soziale und kulturelle Identität betrafen.

In gleicher Weise wie Bahr wollte auch Herzl dem Problem des epochentypischen Gefühls der Entwurzelung und Verlorenheit entgegenwirken und ein Ziel festlegen, das gleichzeitig sein eigenes Ziel sein konnte. Hatte sich Bahr die Begründung der Wiener Dekadenzdichtung zum kulturpolitischen und privaten Vorsatz genommen, richtete Herzl seine literarischen Erfolgspläne an der kollektiven Judenfrage aus. Auch wenn er, wie schon in Kapitel 3.8 erläutert, seine Gleichsetzung mit Moses oder dem Messias der Juden ablehnte, kommt dennoch an mehreren Stellen seiner Schriften sein prophetisches Selbstverständnis zum Vorschein, das sich anhand des demiurgischen Selbstverständnisses eines Künstlers erklären lässt. So notierte Herzl beispielsweise im Frühjahr 1898 in sein Tagebuch den Einfall, ein biblisches Drama über den Moses-Stoff schreiben zu wollen und projizierte sich offenkundig selbst in jene Figur,⁴⁵ die

⁴² Herzl: *Briefe und Tagebücher. Briefe und Autobiographische Notizen 1866–1895*, S. 615f. Herzl notierte seine Lektüreerfahrung zu Dühring am 9. Februar 1882 in sein *Jugendtagebuch*. Während er einerseits von einem „infame[n] Buch“ spricht (ebd., S. 611), das ihn an mehreren Stellen „erbost“ habe (ebd., S. 615), verkündet er, dass er Dührings Sprache „trotz Allem und allem wohlthuend entgegentritt.“ Ebd., S. 616.

⁴³ Zu den Inhalten und Auswirkungen von Dührings Buch siehe: Fromme, Patricia: „Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage (Eugen Dühring, 1881).“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Publikationen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 345–351.

⁴⁴ In seiner Tagebuchnotiz vor dem Eintrag zur Lektüre von Dührings Buch schildert Herzl einen Traum, in dem er einen Feuilletonpreis gewinnt, für den er sich kurz zuvor beworben hatte. Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Briefe und Autobiographische Notizen 1866–1895*, S. 610.

⁴⁵ Dass Herzl eine biographische Brücke zwischen Moses und sich selbst schlug, macht der Tagebucheintrag deutlich, welcher dem nachfolgend im Fließtext zitierten Tagebucheintrag unmittelbar vorausgeht. In einem Brief vom 18. März 1898 an Zodak Kahn schrieb Herzl: „Immerhin werden Sie heute schon zugeben, dass ich vor zwei Jahren, als ich zuerst das Vergnügen hatte, Ihnen meine Ideen mitzuteilen, die allgemeine Judenlage richtiger übersah, als die meisten französischen Juden. Ach Gott, ich stehe ja beinahe schon da, wie ein alter Prophet – den man nicht hören wollte. Ich sagte damals, den

dadurch zum Berufenen eines ganzen Volkes werden konnte, indem sie die Rolle eines Anführers ablehnte und sich als demütig erwies:

Plötzlich schoss mir die Idee auf, ein biblisches Drama »Moses« zu schreiben. Die Zustände in Egypten, der Kampf nach Innen u. Aussen, der Auszug, die Wüste, Mosis Tod. Ich denke mir ihn als einen grossen, lebensstarken, überlegenen, humorvollen Menschen. Das Drama, wie er innerlich mürbe wird u. doch an seinem Willen sich aufrechthält. Er ist der Führer, weil er es nicht sein will. Es ordnet sich ihm alles unter, weil er keinen persönlichen Wunsch hat. Ihm ist es nicht um das Ziel, sondern um die Wanderung zu thun. Erziehung durch die Wanderung.⁴⁶

Auch hier zeigt sich wieder, dass Herzl den Zionismus in dramatischen Zusammenhängen dachte und das Judentum konsequent als ästhetisches Material reflektierte. Dabei erfuhr die für die Dekadenzdichtung merkmalfähige innere Zerrissenheit des Protagonisten besondere Aufmerksamkeit. Konnte Herzl das hier angedachte Moses-Drama, wohl aufgrund von Zeitmangel, nicht verwirklichen, so fand zumindest die Idee dazu literarische Verewigung. Denn Herzl ließ sie kurzerhand in einem anderen seiner fiktiven Texte wieder auftauchen, nämlich in *Altneuland*. Dort wird ein Moses-Drama als Werktitel im Spielplan des Nationaltheaters verlesen.⁴⁷ Aus dem Selbstbewusstsein des Künstlers, der an die Bestimmung der eigenen Schöpferkraft glaubt, sah Herzl seinen zionistischen Weg vorgezeichnet. Er begriff und gestaltete den Zionismus demnach als eine Wanderung, wie er sie im obigen Zitat als wesentliche Mitteilung der Moses-Geschichte feststellte und als seine persönliche (literarische) Berufung.

In vergleichbarer Weise brachte Hermann Bahr in seinem autobiographischen *Selbstbildnis* – das weniger eine verlässliche Biographie als Bahrs Fiktionalisierung ausgewählter Ereignisse seiner Jugend- und frühen Erwachsenenjahre darstellt –⁴⁸ ein Ver-

»israelitischen Franzosen« werde der Wetterumschlag auch nicht erspart bleiben.“ Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 573.

⁴⁶ Vgl. den Tagebucheintrag vom 26. März 1898 (ebd., S. 575). Herzl kam der beschriebene Einfall zur Dramendichtung, nachdem ihn sein Freund Leon Kellner besucht und über eine Erinnerung aus seiner Schulzeit berichtet hatte. Im Cheder, der hebräischen Elementarschule, war Kellner einmal ein Traum über eine Bibelstelle gekommen, an der geschildert wird, wie Moses singt (II Moses Kap. 15). Herzl las daraufhin die besagte Stelle unversehens nach und gewann daraus die Inspiration für ein Moses-Drama.

⁴⁷ Als Kingscourt und Friedrich Löwenberg bei Sarah und David Littwak im bereits begründeten Judenstaat zu Besuch sind, wird über das abendliche Kulturprogramm beratschlagt: „Frau Sarah warf einen Blick in die Zeitung: „Man spielt heute im Nationaltheater ein biblisches Drama: Moses!“ „Das ist eine sehr erhabene Dichtung,“ erklärte David.“ (Vgl. Herzl: *Altneuland*, S. 107f). Die Entscheidung fällt dann allerdings zugunsten der Oper aus und der dortigen Aufführung von „Sabbatai Z’wi“. Interessanterweise wird somit in *Altneuland* der Geschichte eines selbsternannten und falschen jüdischen Messias des 17. Jahrhunderts der Vorrang gegenüber der Erzählung vom tatsächlichen jüdischen Propheten gegeben. Das heißt, die Religionsgeschichte fällt bei Herzl hinter der Fiktion und dem Mystischen zurück. Denn während das biblische Drama von den Romanfiguren als zu ernsthaft und erhaben eingestuft wird, übt der Sabbatai Z’wi-Stoff mehr Attraktivität aus und wird von Herzl auf mehreren Ebenen allegorisch brauchbar gemacht.

⁴⁸ Martin Anton Müller hat unter dem Vermerk, dass eine gründliche Bahr-Biografie noch ausstehe, darauf hingewiesen, dass es sich bei Bahrs *Selbstbildnis* „um den intertextuell komplexesten Roman, den

ständnis von artistischem Sendungsbewusstsein zum Ausdruck: „Ich weiß nicht woher, aber ich hatte das ganz sichere Gefühl, auf allen Wegen von einer schützenden Hand geleitet zu sein.“⁴⁹

Sowohl Bahr als auch Herzl modifizierten in ihren biographischen Aufzeichnungen bestimmte Vorfälle und Erfahrungen, um sie für ihre „Lebensgeschichte“ fruchtbar und tauglich zu machen. Zusätzlich kommt bei beiden eine journalistische Arbeitsweise zum Tragen. Wie Redakteure zeichneten sie nicht nur die Entwicklungen ihrer Umgebung auf, sondern auch ihre eigenen. Dadurch wurden sie selbst Bestandteil der eigenen Berichterstattungen und Analysen, wovon ihre Tagebücher zeugen, die von beiden nicht als „journal intime“, sondern weitestgehend als für die Öffentlichkeit bestimmte Zeitzeugen- und biographische Dokumente verfasst wurden.⁵⁰ Der Journalismus bedeutete für Herzl und Bahr ein unverzichtbares Grundeinkommen, das ihre Existenz sicherte und folglich mitbestimmte. Beide bezogen ihren Lebensunterhalt durch die Festanstellung bei einer Tageszeitung. Bahr bekam im Herbst 1892 die Möglichkeit, das Ressort der Theaterkritik der *Deutschen Zeitung* zu leiten⁵¹ und Herzl setzte nach seiner Rückkehr aus Paris seine Arbeit bei der *Neuen Freien Presse* im Wiener Redaktionsbüro als Leiter der dortigen Kulturredaktion fort.

5.2.3 Rezeption der französischen Dekadenz

Ihr Hauptberuf als Journalisten prägte folglich ihre schriftstellerische Arbeit und gewährte Bahr und Herzl eine stete Informiertheit über die aktuellen Entwicklungen in

Bahr je verfasst hat“, handle. Vgl. Müller, Martin Anton: „Das *Selbstbildnis* als Quelle.“ In: Müller, Martin Anton et al. (Hrsg.): *Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*. Bern et al.: Peter Lang 2014, S. 165–184; hier S. 182.

⁴⁹ Bahr, Hermann: *Selbstbildnis*, S. 172.

⁵⁰ Sowohl Bahr als auch Herzl notierten exzessiv ihre kulturellen Erfahrungen und sozialen Begegnungen. Herzls sogenanntes *Zionistisches Tagebuch* besteht nicht, wie von einem Tagebuch zu erwarten, aus privaten Alltagsschilderungen über die eigene Ehe oder familiäre Beziehungen, sondern beschreibt die Entwicklung des politischen Zionismus als Zeitdokument. Herzls *Tagebuch* repräsentiert eine eigene Gattung, die es, nach Meinung Klaus Dethloffs, literaturwissenschaftlich als „Entwicklungsroman“ noch zu untersuchen gilt. (Vgl. Dethloff: *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*, S. 29.) Auch Hermann Bahr konzipierte Tagebuchaufzeichnungen, die nicht zum Selbstzweck eines „journal intime“, sondern von vornherein für die Öffentlichkeit gedacht waren. Ab 1905 erschien in der Berliner Zeitschrift *Der Weg*, eine Kolumne Bahrs mit dem Titel *Tagebuch*, und ab 1916 im *Neuen Wiener Journal* ebenfalls eine Serie von fiktiven Tagebucheinträgen Bahrs. Sowohl Herzl als auch Bahr zogen in ihrer Literarisierung des Alltags keine eindeutige Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum.

⁵¹ Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*, S. 81. Bahr bekam die Anstellung bei der *Deutschen Zeitung* durch Emil Auspitzer zugesprochen, den er seit 1892 durch die Internationale Theaterausstellung kannte, die von Auspitzer geleitet worden war. Nachdem letzterer die *Deutsche Zeitung* übernommen hatte, engagierte er Bahr für seine Zeitung als Theaterkritiker.

den Künsten. Als Kulturjournalisten verfolgten sie detailliert die neuen ästhetischen Stilrichtungen, wodurch sie unweigerlich mit der Dekadenzdichtung in Berührung kamen und von ihr beeinflusst wurden. Insbesondere die französischsprachigen Gegenwartsauf Autoren – darunter die Dekadenzdichter Maurice Maeterlinck, Joris-Karl Huysmans, Catulle Mendès oder Maurice Barrès –, mit denen sie seit ihrer Pariser Zeit vertraut waren, prägten Bahr und Herzl in ihren literarischen und philosophischen Wegfindungen.

Von Maeterlinck rührte beispielsweise die Faszination für eine symbolistische Sprache.⁵² Bahr unternahm bereits Anfang der 1890er-Jahre erste Schritte, um den aus Belgien stammenden Dichter im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen, indem er ihm in der *Überwindung des Naturalismus* ein eigenes Kapitel widmete.⁵³ Dem Wiener Publikum versuchte er Maeterlinck durch die Inszenierung eines Theaterstücks anzupreisen und improvisierte 1892 im Theater in der Josefstadt eine Aufführung von dessen *L'Intruse*.⁵⁴

Ebenso rezipierte Herzl Maeterlinck und bezog beispielsweise aus dessen symbolistischer Naturstudie *La vie des abeilles* Anregungen, die er in soziokulturelle Schlussfolgerungen überführte.⁵⁵

Auch mit Catulle Mendès, der ebenfalls zu den damals federführenden französischen Dekadenzdichtern zählte, beschäftigte sich Herzl ausgiebig. Er übersetzte dessen The-

⁵² Indem er auf die Ästhetik und das Vokabular Maeterlincks zurückgriff, proklamierte Bahr in seiner *Überwindung des Naturalismus* die Loslösung vom Realismus und die Zuwendung zum Seelenleben, zu den Empfindungen und zu den Träumen des Einzelnen. Mit Bezug auf Maeterlinck begründete Bahr seine „Mystik der Nerven“ und verkündete eine neue poetische Sprache. Vgl. Gorceix, Paul: „Maurice Maeterlinck, vecteur du concept de «mystique» chez Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke.“ In: Baßler, Moritz/Châtellier, Hildegard (Hrsg.): *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900. Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Straßburg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 223–238; hier S. 224f.

⁵³ Bahr preist darin Maeterlincks „neue Sprache, welche Nervenzustände ausdrücken und mitteilen soll, indem sie die an ihnen charakteristischen Farben und Klänge giebt [sic], welche von ihnen unzertrennlich sind.“ Vgl. Bahrs Kapitel über „Maurice Maeterlinck“ in *Die Überwindung des Naturalismus*, S. 161–167; hier S. 165.

⁵⁴ Bahr inszenierte das Theaterstück gemeinsam mit dem österreichischen Maler Ferry Bératon und bemäkelte in seinem *Selbstbildnis* die Reaktionen des Wiener Publikums, das in jener Zeit mit der Dichtung Maeterlincks noch nichts anzufangen gewusst hätte. (Vgl. Bahr: *Selbstbildnis*, S. 235). Auch in Zeitschriftenartikeln (z.B. Bahr, Hermann: „Der neue Maeterlinck.“ In: *Die Zeit*, Nr. 75 (7.3.1896), S. 157–158.) diskutierte Bahr die Werke und die Ästhetik des französischen Symbolisten.

⁵⁵ Herzl übertrug in seinem Feuilleton *Die unsterbliche Stadt* (1901) im Zuge seiner Rezension von Maurice Maeterlincks *La ville des abeilles* das in Maeterlincks symbolistischer Tierstudie beschriebene Verhalten der Bienen auf den Menschen, indem er darauf verwies, dass viele Völker (Herzl spielte hier unverkennbar – in einer Hochphase seiner zionistischen Tätigkeit – auf das jüdische Volk an) ihre idealstaatlichen Vorstellungen in einer dauerhaften Erwartungshaltung auslebten, statt sie zu realisieren. Vgl. Herzl, Theodor: *Die unsterbliche Stadt*. In: ders.: *Feuilletons. Erster Band*. Wien/Leipzig: Wiener Verlag 1904, S. 271–279.

aterstück *La femme de Tabarin* ins Deutsche und es gelang ihm, das Stück noch vor seiner Rückkehr aus Paris am Burgtheater zur Aufführung zu bringen.⁵⁶ Über die in Herzls Übersetzung aufgeführte Version des *Tabarin* am 2. Mai 1895 schrieb Hermann Bahr in der *Zeit* eine Rezension. Bahr schwärmte darin für Mendès als einen Parade-dichter der Dekadenz, dessen Werke sich beschreiben ließen

mit einem Zuge von Goya und einem Zuge von Watteau, romantisch und rococo zugleich, ungestüm und süß; den wüsten Dampf von Blut vermischen seine Verse mit dem innigen Dufte japanischer Magnolen. So brutal als precios, den leidenschaftlichen und blasierten Jünglingen der Renaissance gleich.⁵⁷

Bahr nutzte die Burgtheater-Aufführung um ein ausführliches Porträt von Mendès zu zeichnen und sagte zum betreffenden *Tabarin*-Stück nicht viel mehr, als dass es dem Publikum gefallen habe und „von Herrn Theodor Herzl sehr glücklich verdeutscht“ worden sei.⁵⁸ Zwischen 1888 und 1894 hatte sich Bahr intensiv mit Mendès' Werken befasst, ihm verehrende Briefe geschrieben, ihn als Dichteridol verehrt⁵⁹ und somit etwa im gleichen Zeitraum wie Herzl Inspirationen aus Mendès' Werken gezogen.

Ein weiterer Autor, mit dem sich beide befassten, war Maurice Barrès. Während Barrès bei Bahr nach eigener Aussage einen größeren Einfluss als Huysmans hinterlassen hatte,⁶⁰ brachte er Herzl in einen Konflikt zwischen Bewunderung für den Dichter und Ablehnung des Politikers. Fanden die literarischen Arbeiten des Franzosen bei

⁵⁶ Herzl verfolgte von Anbeginn seiner Übersetzungsarbeit um 1884 den Plan, den *Tabarin* in Wien auf die Bühne zu bringen, da ihm die Titelrolle für den damals bekannten Wiener Schauspieler Friedrich Mitterwurzer geeignet schien. Den genauen Hergang über den Verlauf von Herzls Auseinandersetzung mit Mendès' Stück, wie er darauf aufmerksam wurde, wie und wo es zur Aufführung kam, kann der Beilage eines Briefes von Herzl an den damaligen Burgtheaterdirektor, Max Burckhard, entnommen werden, der die Aufführung letztlich realisierte (vgl. Brief Nr. 593 vom 20.12.1894 in: Herzl, Theodor: *Briefe und Tagebücher. Briefe und Autobiographische Notizen 1866–1895*. Bd. 1 von 7. Hrsg. v. Bein, Alex et al. Berlin et al: Propyläen Verlag 1983, S. 564). Herzl stand überdies, vornehmlich zur Klärung rechtlicher Fragen und zur Autorisierung seiner vom Original durch Kürzungen und Änderungen abweichenden Übersetzung mit Mendès in brieflicher Korrespondenz. Siehe hierzu die Briefe Nr. 95, 96, 579 in: ebd., S. 176, S. 177, S. 579f.

⁵⁷ Vgl. Bahr, Hermann: „Burgtheater. („Tabarin“, Schauspiel in einem Act frei nach Catulle Mendès von Theodor Herzl. „Verbotene Früchte“, Lustspiel in drei Aufzügen nach einem Zwischenspiel des Cervantes von Emil Gött. Zum ersten Mal aufgeführt am 2. Mai)“. *Die Zeit*, Nr. 31 (4. Mai 1895), S. 74–75; hier: S. 75.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ducrey, Guy: „Hermann Bahr und die dekadente Lehre Catulle Mendès'“. In: Benay, Jeanne/Pfabigan, Alfred (Hrsg.): *Hermann Bahr – Für eine andere Moderne*. Bern: Peter Lang 2004, S. 325–338; hier S. 327. Ducrey führt Bahrs Begeisterung für Mendès auf die literarische Form zurück, insofern Mendès mehrere ästhetische Transformationen mitgemacht und dennoch seinen eigenen Stil beibehalten hatte. Das bot, nach Meinung Durceys, ein Identifikationspotential für Bahr, der selbst die Literatur in ständiger Bewegung sehen wollte und gleichzeitig nach Beständigkeit suchte (ebd., S. 329). Mendès gelang dies mit einer Art „Doppelbewegung“, indem er einerseits, durch das artifizielle Moment in seiner Dekadenzdichtung, eine perfekte Form verfolgte, andererseits dadurch eine gleichzeitige Formalismus-Kritik übte. Ebd., S. 337.

⁶⁰ Hermann Bahr hierzu: „Noch näher als Huysmans aber ging mir Maurice Barrès, kein Dichter meiner Generation hat so tief auf mich gewirkt [...]“. Vgl. Bahr: *Selbstbildnis*, S. 197.

Herzl grundsätzlich Zuspruch, stand er mit Barrès als Vertreter einer rechtsextremen, antisemitischen Sichtweise und dessen Positionierung als Anti-Dreyfusianer in politischer Opposition.⁶¹ Die Auseinandersetzung mit den Autoren der französischen Dekadenzdichtung brachte Herzl somit auch mit politischen Fragestellungen in Berührung und führte ihm den Antisemitismus als ein kulturell verwurzeltes Phänomen vor Augen, dem man sich auch bei einer Konzentration auf die Literatur nicht entziehen konnte. So wählte Herzl am Ende seiner Pariser Zeit ganz bewusst den Antisemitismus als Grundlage seines schriftstellerischen Schaffens und eiferte darin Barrès, allerdings in ideologisch entgegengesetzter Haltung, als ein politisch agierender Schriftsteller nach.

5.3 Karl Kraus schlägt eine Brücke zwischen Jung-Wien und Zionismus

Wollte Herzl in Bahrs Einsatz für die Wiener Moderne keine ernsthafte und zukunfts-trächtige Programmatik erkennen, wurde Herzl eine ebensolche Skepsis im Hinblick auf seinen Zionismus durch Karl Kraus entgegengebracht. Für Kraus bedeuteten sowohl Bahrs Jung-Wien als auch Herzls Zionismus eine vorübergehende Mode. Genauer gesagt, verstand Kraus den Zionismus als eine von vielzähligen vorübergehenden Varianten der Wiener Dekadenzdichtung. Die Wiener Zionisten waren in seinen Augen keine Politiker, sondern nach wie vor Jung-Wiener Literaten, die lediglich eine alte gegen eine neue Gepflogenheit eintauschten:

Vor Kurzem noch waren es schöngesteirnde Lebemänner, die aus der arg perversen Mischung von Variété und süßem Wiener Vorstadtmädel ihre harmlosen Sensationen schlürften. Nun streben sie nach einer assyrischen Frisur, und das Vorstadtmädel hat sich in eine Mirjam verwandelt. Da die grundlegende Dichtung des modernen Wienerthums bereits geschaffen ist, wollen sie wenigstens anregen, das auf den Theaterzettel der »Liebeleie« künftig statt »Schlager-Mizzi« »Schlager-Mirjam« gesetzt werde, und um ihren neuen Glauben vollends mit ihren alten literarischen Neigungen zu ver-

⁶¹ Steven Beller hat diesen Zwiespalt Herzls zwischen lobenden Worten für den Dichter und Ablehnung des Politikers Barrès anhand von Herzls Artikel „Der Feind der Gesetze“ (März 1894) erörtert. Herzl wirft Barrès darin vor, dass er die Kunst für die Politik instrumentalisieren; er macht folglich einen Vorwurf, dem er selbst einige Monate später durch die Begründung seines politischen Zionismus ausgesetzt war. (Vgl. Beller, Steven: „Herzl’s Tannhäuser: The Redemption of the Artist as Politician.“ In: Wistrich, Robert S. (Hrsg.): *Austrians and Jews in the Twentieth Century*. New York: St. Martin’s Press 1992, S. 38–57; hier S. 45.) Auch Klaus Dethloff geht auf Herzls Auseinandersetzung mit Barrès im genannten Artikel ein und stellt fest, dass Herzl seinen französischen Kollegen im Gegensatz zu Bahr oder auch Hofmannsthal nicht als „literarisch bahnbrechenden Egotisten und narzißtischen Nervenethiker“ betrachtete, sondern „aus einer juristisch-politischen Perspektive“, aus der heraus er den Dekadenzkult in seiner Überführung in einen realen, nationalistischen Chauvinismus verurteilte. Vgl. Dethloff: *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*, S. 20.

mählen, haben sie bestimmt, ihre nationale Lieblingsgestalt fortan Hermann Bar-Kochba zu nennen.⁶²

Dieser Ausschnitt aus Kraus' Essay *Eine Krone für Zion* persifliert den Zionismus als eine Laune der Wiener Bonvivants, die ihren Pathos neuerdings auf das Judentum lenkten und die dramatischen Werke eines Schnitzler nun mit nationaljüdischen Symbolen inszeniert sehen wollten. Die von Kraus im letztzitierten Satz vorgenommene kalauerische Wortkombination aus den Namen Hermann Bahrs und des jüdischen Rebellen Bar Kochba, der im 2. Jahrhundert den nach ihm benannten Aufstand gegen die Römer angeführt hatte und hier metonymisch für Theodor Herzl steht, karikiert die nationaljüdische Bewegung und im selben Zuge die moderne Wiener Literatur als kulturelle Modeerscheinungen.

Sowohl Bahr als auch Herzl wurden von Kraus als Symbolfiguren einer Gesellschaft eingestuft, die sich ihre Anführer nicht nach ihrem Glauben, sondern nach ihrem aktuellen Geschmack auswählten. Überging Kraus die Ernsthaftigkeit, mit der Bahr und Herzl selbst ihre Programme verfochten, so nährten sie den Kraus'schen Argwohn unter anderem dadurch, dass sie sich an den neuzeitlichen Moden durchaus beteiligten. Die „assyrische Frisur“, die Kraus oben anspricht, wurde von Herzl tatsächlich getragen und von Bahr anerkennend als dessen auffälliges Erscheinungsmerkmal beschrieben. Bereits bei ihrem Pariser Zusammentreffen im Palais Bourbon nannte Bahr Herzl einen „Assyrer-König“ und bewunderte Herzls Erhabenheit und Ruhe inmitten der übrigen gehetzten Journalisten.⁶³ Bahr schwärmte hier für eine dandyhafte Haltung, die er selbst anstrebte und die er im übrigen auch an Maurice Barrès bewunderte.⁶⁴ Ebenso wie auf die Literatur legte Bahr auf die von ihm gesetzten „nichtsprachlichen Zeichen“ wert, was sich in seinem Modebewusstsein zeigte, insofern „sein öffentlicher Auftritt [...] für alle eine sinnlich erfahrbare Qualität“ besessen haben soll.⁶⁵

Bahr und Herzl übten sich beide in ihrer Selbststilisierung. Ebenso wie die französischen Dekadenzdichter wandten sie ihren Ästhetizismus nicht nur auf die Literatur, sondern auch auf sich selbst und ihre lebensweltlichen Haltungen an. Ihr Dandytum wurde einerseits durch ihr eigenes Auftreten gefördert, erlangte jedoch andererseits

⁶² Kraus, Karl: *Eine Krone für Zion* [1898]. In: *Karl Kraus. Frühe Schriften. 1892–1900. 2. Bd. 1897–1900*. Hrsg. v. Joh. J. Braakenburg. München: Kösel-Verlag 1979, S. 298–314; hier S. 305.

⁶³ Vgl. Bahr: „Zionismus“, S. 2.

⁶⁴ Vgl. Wittmann, Jean-Michel: „L'égotisme de Barrès vu par Bahr. Ou les paradoxes de la décadence.“ In: Benay, Jeanne/Pfabigan, Alfred (Hrsg.): *Hermann Bahr – Für eine andere Moderne*. Bern: Peter Lang 2004, S. 311–324; hier: S. 320.

⁶⁵ Arend, Stefanie: *Innere Form: Wiener Moderne im Dialog mit Frankreich*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010, S. 34f.

in seiner Interpretation eine Eigendynamik und muss als Zuschreibung gedacht bleiben, die gerade im Hinblick auf ein „jüdisches Dandytum“ wieder Negativstereotypen befördern kann.⁶⁶ So lange der Dandy eine Figur innerhalb der Dichtung bleibt, lässt er sich als Stilmittel und als ein Protestsymbol verorten. Sobald er jedoch auf seinen poetischen Erzeuger übertritt, von ihm selbst angenommen und/oder auf ihn projiziert wird, vermischen sich die ästhetischen mit sozialen und biografischen Bewertungen und die Ästhetik wird Politik und umgekehrt. Die Überschneidung der beiden Bereiche kann leichthin den Eindruck einer „Don Quichoterie“ erwecken, wie Bahr in seinem Tagebuch über Herzls *Judenstaat* urteilte,⁶⁷ weshalb Bahr den Zionismus nur als ästhetische Bewegung annehmen wollte:

Zufällig habe ich jedoch Gelegenheit gehabt, später die Gedanken der Zionisten in der Nähe zu betrachten, und ich kann nicht leugnen, dass sie da mit großer Macht auf mich gewirkt, ja durch ihre Schönheit einen unbeschreiblichen Zauber auf mich ausgeübt haben. Um politische Dinge bekümmere ich mich nicht, ich spreche also auch nicht von der politischen Bedeutung des Zionismus; aber als Künstler kann ich mich der idealen Schönheit nicht erwehren, die er hat.⁶⁸

Als ästhetische Haltung wurde Herzls Zionismus von Bahr anerkannt, während er mit dessen politischer Absicht nichts anzufangen wusste bzw. sich aus der Debatte offiziell heraushalten wollte. Weder nahm Herzl Bahr als politischen Anführer eines sogenannten Jung-Österreich noch nahm Bahr Herzl als politischen Anführer eines sogenannten Zionismus ernst. Ihre jeweils eigenen Projekte unterstellten sie hingegen einer anderen Perspektivierung und maßen ihnen existentielles Gewicht bei.

Die Gegenüberstellung von Bahr und Herzl macht deutlich, dass sowohl der Zionismus als auch die Dekadenzdichtung im Wiener Fin de Siècle dem individuellen ästhetischen Programm ihrer selbsternannten Wortführer unterlagen, wobei ihre jeweiligen

⁶⁶ Bereits im frühen 19. Jahrhundert entstanden Karikaturen, die das Bild eines „jüdischen Elegant“ zeichnen, der als ein wohlhabender, ausgestaffierter Modenarr in Erscheinung trat. Durch die ihm von den Antisemiten anverleihe verkrümmte Physiognomie und seine gleichzeitige über noble Kleidung und Accessoires zum Ausdruck gebrachte Kapitalkraft und Eitelkeit wurden in diesen Darstellungen eines „jüdischen Dandy“ alle damaligen Vorurteile gegen Juden bestätigt. Vgl. Schoeps: „Der jüdische Dandy: Die Selbstinszenierung des Theodor Herzl“, S. 176.

⁶⁷ Siehe hierzu den Tagebucheintrag Hermann Bahrs vom 2. März 1896 in: Bahr, Hermann: *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. 1890–1900*. Bd. 2 von 5. Hrsg. v. Moritz Csáky. Wien et al.: Böhlau 1996, S. 216. Herzl gegenüber reagierte Bahr offenbar verhaltener in seiner Meinung zum Zionismus. Zumindest interpretierte Herzl Bahrs Reaktionen auf seinen *Judenstaat* als Anerkennung seines Projekts, wie aus seinem Tagebucheintrag vom 23.2.1896 (also eine Woche bevor Bahr den obigen Eintrag in sein Tagebuch notierte) hervorgeht: „Im Volkstheater viele Journalisten gesprochen. Meine Broschüre ist Stadtgespräch. Einige lächeln oder lachen über mich, aber im allgemeinen scheint die ernste Überzeugung meiner Schrift Eindruck gemacht zu haben. Hermann Bahr sagte mir, er wolle gegen mich schreiben, weil man die Juden nicht entbehren könnte. *Pas mal!*“ Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 306.

⁶⁸ Bahr, Hermann: „Christen über die Judenfrage.“ In: *Die Welt*. Heft 25 (19.11.1897), S. 8–9; hier: S. 8f.

kulturpolitischen Vorstellungen durch ihre Sozialisierung im Pariser Fin de Siècle zustande gekommen oder zumindest zu einem großen Anteil davon beeinflusst waren. Sowohl Bahr als auch Herzl verbrachten einflussreiche Lehrjahre in der französischen Metropole, wo die moderne Kunst und Dekadenzdichtung für sie ebenso erfahrbar wurden wie die Präsenz politischer Reformen und antisemitischer Entwicklungen. Ihr dortiges kulturelles Studium absolvierten sie beide mit der dokumentarischen Aufmerksamkeit eines Journalisten und dem damit verbundenen Auftragsbewusstsein als Vermittler von Informationen und Ideen. Insofern sie allerdings beide nicht nur literarisch vermitteln, sondern gestalten wollten, bauten sie, zurück in Wien, ihre Rolle des Kulturberichterstatters zur Rolle des Kulturproduzenten aus. Während sie beide ihre Identität als Schriftsteller zeitlebens am stärksten gewichteten, sind sie als solche jedoch weniger im Gedächtnis geblieben als durch ihre politischen und soziokulturellen Aktivitäten. Das liegt nicht zuletzt daran, dass auch ihre literarischen Arbeiten meist im Hinblick auf einen politischen Gehalt gelesen werden. Vor allem jene Texte Herzls, die nach seiner Veröffentlichung des *Judenstaats* und seines nationaljüdischen Engagements entstanden, erfahren meist nur Aufmerksamkeit als Vergleichsmodell zum heutigen israelischen Staat.

Die literarische Dimension, die insbesondere *Altneuland* zu bieten hat, geht dabei weitestgehend unter. Nach wie vor hat die vom Herzl-Biografen Ernst Pawel geäußerte Meinung Bestand, dass es sich bei dem Roman, unter literarischen Gesichtspunkten, um ein unleserliches „Gebräu“ an Stilen und Stoffen handle – um ein „insipid and indigestible fin de siècle concoction.“⁶⁹ Widmet man sich *Altneuland* allerdings als einem Text der Dekadenz, wird deutlich, dass diesem stilistischen Gemisch eine ästhetische Rezeptur zugrunde liegt.

⁶⁹ Pawel, Ernst: *The Labyrinth of Exile. A Life of Theodor Herzl*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1989, S. 467. Weiters bezeichnet Pawel die Handlung von *Altneuland* als „melodramatic fairy tale“. Ebd., S. 468.

6. Zwischen Fakt und Fiktion des Judenstaats

Mit seinem ersten und einzigen Roman verband Herzl zwei Anliegen, die unmittelbar zusammenhingen: sein Bedürfnis Schriftsteller zu sein und sein Bedürfnis einen jüdischen Staat zu realisieren. Weshalb Herzl in einer bereits fortgeschrittenen Phase seines Zionismus doch noch auf die Gattung eines Romans zurückgriff, die er zu Beginn seiner zionistischen Textarbeit vehement abgelehnt hatte,¹ kann auf seine ab dem letzten halben Jahr des 19. Jahrhunderts zunehmende Resignation über die Schwierigkeiten seiner zionistischen Arbeit und die Rückschläge, die er in seinen politischen Verhandlungen erfuhr, erklärt werden.² Am 30. April 1902 beendete Herzl sein Romanmanuskript,³ während er einige Wochen zuvor bereits unfreiwillig einen Teil seines „politischen Romans“ beendet hatte, insofern seine Geschäftsverhandlungen mit dem osmanischen Sultan endgültig gescheitert waren.⁴ Aus Herzls *Tagebüchern* geht

¹ Im Vorwort seines *Judenstaats* distanzierte sich Herzl noch von einer fiktionalen Veranschaulichung seiner zionistischen Ideen: „Gegen die Behandlung als Utopie muß ich meinen Entwurf zuerst verteidigen. Eigentlich bewahre ich damit nur die oberflächlichen Beurteiler vor einer Albernheit, die sie begehen könnten. Es wäre ja keine Schande, eine menschenfreundliche Utopie geschrieben zu haben. Ich könnte mir auch einen leichteren literarischen Erfolg bereiten, wenn ich für Leser, die sich unterhalten wollen, diesen Plan in den gleichsam unverantwortlichen Vortrag eines Romans brächte.“ (Vgl. Herzl, Theodor: »Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen«. *Altneuland/Der Judenstaat*. 2. Aufl. Hrsg. v. Julius H. Schoeps. Königstein i.T.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1985, S. 197.) Während *Altneuland* demnach Herzls eigenen Worten zufolge ein „unverantwortlicher“ Text wäre, gilt es zu bedenken, dass Herzl seinen Roman erst einige Jahre nach seinem zionistischen Auftakt publizierte und er Wert darauf legte, dass zu bzw. für den Beginn seiner zionistischen Bewegung kein fiktiver Text stand, der über eine literarische Diskussion womöglich nicht hinausgekommen wäre. Einer Rechtfertigung seines Romans griff Herzl im Grunde schon 1895 in einem Brief an den Rabbiner des Wiener Stadttempels, Moritz Güdemann voraus, dem er den Unterschied zwischen Utopie und Zukunftsplanung (und hierzu zählte Herzl schließlich auch seine literarisch ausformulierten Pläne in *Altneuland*) darlegte: „Wodurch unterscheidet sich nun ein Plan von einer Utopie? Ich will es Ihnen jetzt mit definitiven Worten sagen: Durch die Lebenskraft, die dem Plan und nicht der Utopie innewohnt [...]. Utopien hat es vor und nach Thomas Morus genug gegeben. Nie hat ein vernünftiger Mensch daran gedacht, sie zu verwirklichen. Sie amüsieren aber sie ergreifen nicht.“ (Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899–1904*, S. 245). Die Ergriffenheit seiner (jüdischen) Leser an ihrem eigenen Schicksal machte nach Ansicht Herzls somit den Unterschied zwischen ausschließlicher Fiktion und jener, die zum Handeln bewegt.

² Die umgekehrte Frage, weshalb Herzl aus seiner ursprünglichen Rolle als Redakteur und Schriftsteller heraustrat und in die Politik ging, beschäftigt die Forschung ebenso. William Johnston hat die Gründe dafür allesamt in Herzls österreichisch-ungarischer Herkunft verortet, die er in dreifacher Hinsicht als Motor für Herzls Zionismus begreift. So nennt er Herzl einen „Utopist[en] nach der Art der ungarischen Nationalisten“, wie Hertzka oder Nordau; daneben brachte Herzl, laut Johnston, „Techniken der Massenbewegung zur Anwendung, die er im Klub der Deutschnationalen an der Wiener Universität gelernt hatte“; und schließlich sieht Johnston in „Herzl eine Art josefinischen Konservativen [...], der versuchte, den Status quo aufrechtzuerhalten, indem er Monarchen davon überzeugen wollte, daß es das beste wäre, wenn jüdische Revolutionäre auswanderten.“ Vgl. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, S. 362.

³ Siehe Herzls Tagebucheintrag vom 30. April 1902: „Heute habe ich meinen Roman *Altneuland* beendet.“ Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899–1904*, S. 392.

⁴ Herzl notiert am 4. April 1902, nachdem er einen Brief von Tahsin Bey, dem Privatsekretär des Sultans, erhalten hatte, aus dem das Scheitern der geplanten Geschäftsbeziehung zwischen Zionisten und dem Sultan hervorging: „So schliesst dieses Buch meines politischen Romans.“ Ebd., S. 390.

ab Beginn seiner Arbeit an *Altneuland* im Juli 1899 ein vermehrter Unmut über die Entwicklungen seiner zionistischen Tätigkeiten hervor und auch gesundheitlich fehlten dem Wortführer des Zionismus zunehmend die Kräfte.⁵ Julius Schoeps hat Herzls Roman „eine Art Propagandaschrift für Nichtjuden“⁶ genannt, mit dem sich Herzl an ein Publikum außerhalb seiner eigenen Reihen habe wenden wollen, da er von jüdischer Seite nicht die gewünschte einhellige Unterstützung erfahren habe. Mit *Altneuland* suchte Herzl einen Ausweg aus der mühsamen politischen Debatte und nahm den Weg zu seiner literarischen Selbstverwirklichung wieder auf. Dass sich Herzl gerade in dieser krisenreichen Sequenz seines Lebens auf das Romanschreiben zurückbesann, belegt die Priorität, die er der Literatur einräumte. Schließlich hatte seit Anbeginn das ästhetische Interesse bei seiner Entdeckung des Zionismus eine Rolle gespielt.

6.1 Herzls frühe Begegnung mit den Zionsfreunden

Herzls Zugang zum Zionismus als Literat belegt der Zeitzeugenbericht Maurice Cohens, der in seinen Erinnerungen als Mitglied des Wiener Chowewe-Zion-Vereins schildert, wie Herzl durch Vermittlung seines Cousins Paul Löbl, dem Vereinspräsidenten, eines Abends zu einem Treffen der Zionsfreunde erschien. An Herzls Ansprache, die er einige Monate vor Erscheinen seines *Judenstaats* vor den Vereinsmitgliedern in einem kleinen Lokal im zweiten Wiener Gemeindebezirk in der Rembrandtstraße gehalten habe, erinnert sich Cohen wie folgt:

Durch seinen Cousin Paul Löbl hätte er [Herzl] von dem „Chowewe Zion“ in Wien und anderswo, von den Kolonisationsversuchen des Barons Rothschild in Palästina, ferner von der Existenz unseres Vereins manches erfahren, was ihm so wunderbar und reizvoll erschien. Er interessierte sich für das jüdisch-palästinensische Problem und dessen biblisch-mystische Romantik, bat den Verein um eingehende Informationen und Quellenangaben, weil er der Frage näher treten wollte.⁷

⁵ So notierte Herzl beispielsweise während seines Parisaufenthalts am 19. Juni 1899 im Hotel Castille: „Ich steige aus Pietät immer noch in dem alten Hause ab, wo ich jetzt vor vier Jahren den Judenstaat schrieb. Welcher Weg seither! Auch welche Müdigkeit. Mein Herz ist sehr strapaziert. Ich leide an Beklemmungen, Arythmie.“ Ebd., S. 36.

⁶ Schoeps: *Theodor Herzl. Wegbereiter des Zionismus*, S. 83.

⁷ Cohen, Maurice I.: *Wie Theodor Herzl Zionist wurde*. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/3301-2. Cohen beschreibt die Familien Löbl, Herzl und daneben noch Hirschl als drei einflussreiche, miteinander verschwägte jüdische Dynastien, die ursprünglich aus Semlin (Zemun, einem heutigen Stadtbezirk von Belgrad) stammten. Insbesondere durch die Löbls, in der Person Paul Löbls, habe der Wiener Chowewe-Zion-Verein finanzielle Unterstützung erfahren. Als Löbl dem Verein Theodor Herzls Besuch ankündigt habe, sei mit seinem Namen vor allem der eines Journalisten und Burgdramatikers in Verbindung gebracht worden, der für seine charismatische Ausstrahlung bekannt gewesen sei: „Wir kannten Herzl nur dem Namen nach als Publizisten, hervorragenden Feuilletonisten und dramatischen

Herzls Interesse an der „biblisch-mystische[n] Romantik“ des Zionismus verweist auf seine Denkart als Schriftsteller, mit der er sich der nationaljüdischen Bewegung näherte. Cohen schildert weiters Herzls anfängliche Verweigerung, als Führer der Bewegung einzutreten, und nennt ihn den „geistige[n] Schöpfer des nationalen Renaissancegedankens“⁸, der erst durch den Nachdruck euphorischer zionistischer Studenten seine zionistische Aktivität außerhalb der Literatur aufgenommen hätte. Indem Herzl sein Amt als zionistische Leitfigur schließlich offiziell antrat, erweiterte er seine literarische um eine politische Handlungsfähigkeit, die durch erstere aber immer mitbestimmt wurde,⁹ da sie aus ihr hervorgegangen war und ihr stets nachgestellt blieb.

6.2 Romanschreiben als Heimkehr

Der literarische Raum bedeutete für Herzl einen Zufluchtsort mit größerer und vor allem dauerhafter Gewähr gegenüber seinen politischen Bemühungen zur Gründung einer jüdischen Nation. Im Schreiben kam Herzl der gewünschten Heimat näher als im politischen Handeln. Herzls Entscheidung für einen zionistischen Roman lässt sich mit Roland Barthes erklären, der im Romanschreiben einen Ausweg aus der Entfremdung

Schriftsteller, dessen Stücke sogar am Hofburgtheater, der ersten deutschen Bühne, aufgeführt wurden. Dass sich dieser Mann, einer der Redakteure der durch und durch assimilationistischen „Neuen Freien Presse“ für rein jüdische Fragen und Ideale interessierte, war für uns höchst überraschend, ja geradezu unglaublich. [...] Richtig kam Herzl auch an jenem Abend zu uns in die Rembrandtstrasse. Seine hohe, elegante Gestalt, seine faszinierende Lebenswürdigkeit, die Würde und edle Schönheit seines ganzen Wesens hatten im Nu alle Anwesenden förmlich bezaubert.“ Ebd.

⁸ Cohen erinnert sich in seinen Memoiren (wobei es hier seine möglicherweise nostalgischen Ausschmückungen und Modifikationen der Ereignisse zu bedenken gilt) an Herzls Werdegang zum Zionisten wie folgt: „Kurz nach Erscheinen seines „Judenstaats“ wurde Herzl von Paris nach Wien zurückversetzt. Er kam wiederholt zu uns ins Vereinslokal in der Rembrandtstrasse, dessen Räumlichkeiten die Scharen jugendlicher begeisterter Zionisten nicht mehr fassen konnte. Wir vom Komitee hatten mit ihm viele wichtige Besprechungen. Anfangs weigerte sich Theodor Herzl mit aller Entschiedenheit, sich persönlich an die Spitze der zionistischen Bewegung zu stellen und überhaupt aktiv mitzuwirken: „Ich habe den Gedanken lanciert und den Plan skizziert“, sagte er uns, „lasst’s Euch damit genug sein; nun mögen die Juden an der Ausführung und Verwirklichung arbeiten, mich persönlich soll man jedoch aus dem Spiel lassen!“ [...] Wir und unsere braven studentischen Mannschaften haben dem grossen Mann eifrig ins Gewissen geredet und ihm immer wieder die grosse moralische Verpflichtung vorgehalten, die Führung in die eigenen Hände zu nehmen. Und Herzl konnte nicht anders: Als der geistige Schöpfer des nationalen Renaissancegedankens, war er allein berufen, Führer des regenerierten jüdischen Volkes zu werden.“ (Ebd.) Auslöser für Herzls Popularität unter den Wiener jüdischen Studenten war die Veröffentlichung des *Judenstaats* gewesen. Bereits eine Woche später wurde Herzl von der jüdischen Studentenverbindung Kadimah zu einem Kommers eingeladen, wo er seine erste öffentliche zionistische Rede in Österreich hielt. Vgl. Hausenbichl: „Jüdische Emanzipation. Ein Blick in das Vereinsleben der Donaumonarchie am Beispiel der akademischen Vereine *Kadimah* und *Jüdische Kultur*“, S. 37.

⁹ So stellte bereits Klaus Dethloff in seiner Herzl-Biographie fest: „Herzl gibt die Rolle als deutscher Schriftsteller niemals auf. Er definiert sie allerdings neu und mobilisiert sie nicht nur, als er zu neuen Einsichten staatsrechtlicher Relevanz gelangt, sondern erst recht dann, als er mit der politischen Aktion beginnt, die ohne seine Rolle als Schriftsteller gar nicht möglich gewesen wäre.“ Vgl. Dethloff: *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*, S. 23.

verortete. Barthes notierte zur Gattung „Roman: eine Art großer AUSWEG → Gefühl, daß man sich nirgendwo sonst wohl fühlt. Das Schreiben wäre also mein einziges *Vaterland*?“¹⁰ Die interrogative Aussage, in die Barthes seine Vorstellung vom Romanschreiben als eine Heimkehr bettet, verweist auf die Kompromisshaftigkeit, auf den transitorischen Zustand, der sich einstellt, wenn die Literatur als Alternative und als ersatzweise Rückkehr zum Wesenseigenen und Vertrauten fungiert. Indem Herzl seinem Plan zur Realisierung eines jüdischen Staates mithilfe des Verfassens eines Romans nachging, sicherte er sich literarisch jenes Vaterland, das er in politischer Hinsicht nicht verwirklichen konnte und dessen Umsetzung in Herzls Fall einer literarischen Selbsterfüllung auch stets untergeordnet blieb. In seinen letzten Lebensmonaten bedauerte Herzl, anstelle des noch nicht verwirklichten Judenstaats, seine noch unverrichteten literarischen Projekte. Als sein Vater im Sterben lag, klagte Herzl nicht darüber, dass er ihm das Erleben einer realen jüdischen Nation nicht mehr habe ermöglichen können, sondern dass er nicht rechtzeitig mit *Altneuland* fertig geworden war, um seinen Vater mit dem Ende der Lektüre zu beglücken.¹¹ Entsprechend ersetzte Herzl die Anerkennung, die er bis zur Jahrhundertwende bereits politisch und journalistisch erfahren hatte, auch nicht den Ruhm, den er sich als Schriftsteller wünschte:

Manchmal kommt es vor, dass ein Mann von Werth auf verschiedenen Gebieten thätig ist. Dann wird er sicherlich nur dort anerkannt, wo das Schwergewicht seiner Persönlichkeit nicht liegt. So bin ich zum Beispiel auf dem Felde, auf dem ich geistig fast gar nichts geleistet habe, sondern nur eine mittlere, jedem Rosskamm erreichbare politische Geschicklichkeit entfaltete in einer nur Dummköpfen nicht ganz klar verständlichen Sache – in der Judenfrage wurde ich als Agitator weltberühmt.

Als Schriftsteller, namentlich als Dramatiker, gelte ich nichts, weniger als nichts. Man nennt mich nur einen guten Journalisten.

Obwohl ich fühle, weiss, dass ich ein Schriftsteller von grosser Race bin oder war, der nur sein volles Mass nicht gegeben hat[,] weil er angeekelt u. entmuthigt wurde.¹²

Folglich haderte Herzl mit sich, dass er mit der Umsetzung seiner fiktiven Werke nicht schon früher begonnen und auch mit dem Romanschreiben so lange gewartet hatte. Womöglich erinnerte er sich vor der Niederschrift von *Altneuland* an einen während

¹⁰ Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980 [La Préparation du Roman (I et II), Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980]*. Hrsg. v. Éric Marty. Aus d. Frz. v. Horst Brühmann. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2008, S. 47f. Auch die mediale Bedeutung des Romanschreibens hebt Barthes hervor, indem er den Roman als „eine Struktur – oder eine Vermittlungsoperation“ definiert, mit deren Hilfe beispielsweise Emotionen leichter bzw. überhaupt erst vermittelt werden könnten, indem sie übermittelt, also „mediatisiert“ würden. Ebd., S. 49.

¹¹ Siehe hierzu den Tagebucheintrag Herzls vom 10. Juni 1902 als er sich gerade noch in London aufhielt und im Begriff war nach Wien zu reisen, um seinen im Sterben liegenden Vater noch zu sehen: „Mein Theurer [Vater] hat das Ende des Romans *Altneuland* nicht mehr gelesen. Wie viel bin ich ihm schuldig geblieben, obwohl ich kein schlechter Sohn war.“ Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899–1904*, S. 401.

¹² Tagebucheintrag vom 4. Juni 1902 in Paris in: ebd., S. 399.

seiner Pariser Zeit mit dem französischen Schriftsteller Alphonse Daudet geführten Dialog.¹³ Mit Daudet hatte Herzl als einen der ersten über sein Vorhaben gesprochen, ein Buch über eine jüdische Staatsgründung schreiben zu wollen. Daraufhin hatte Daudet – soweit es die Aufzeichnungen Herzls über das Gespräch korrekt wiedergeben – bei Herzl nachgefragt: „Einen Roman? – Nein, meinte ich: lieber ein Buch für Männer! – Er aber sagte: Der Roman trägt weiter. Sehen Sie, Onkel Toms Hütte.“¹⁴

Der Verweis Daudets auf jenen 1852 von der US-amerikanischen Schriftstellerin Harriet Beecher Stowe verfassten und schon damals rasch bekannt gewordenen Roman zur afroamerikanischen Sklaverei mag sich bei Herzl eingeprägt und der späteren Umsetzung seines eigenen Romans förderlich gewesen sein. Eine Gegenüberstellung von *Uncle Tom's Cabin* und *Altneuland* wäre in vielfacher Hinsicht aufschlussreich, nicht zuletzt deshalb, weil Beecher Stowe vergleichbare Vorwürfe wie Herzl gemacht wurden, stereotype Darstellungen verarbeitet zu haben, die sich kontraproduktiv auf die von Autorensseite geforderte bürgerliche Gleichstellung auswirkten und eine vermeintliche rassistische Denkart belegten.¹⁵ Im Falle von Beecher Stowes Roman überwog der Erfolg allerdings die Kritik und *Uncle Tom's Cabin* fand im Gegensatz zu *Altneuland* Aufnahme in einen noch heute aktuellen Kanon zur Geschichte der Emanzipation. Die weitaus geringere Popularität von *Altneuland* lässt sich, neben einer Vielzahl von Ursachen, auf eine stilistische Heterogenität zurückführen, die dem Lektüregenuss abträglich sein mag.

Trotz einer romanesken Illustration zionistischer Ziele wollte Herzl nicht auf staats-theoretische Ausführungen verzichten und baute längere Passagen über bürokratische und technische Inhalte ein, die der Gattungsästhetik eines Romans gegenläufig scheinen. Unter Berücksichtigung seiner Entstehungszeit, knüpfte *Altneuland* damit allerdings an eine literaturgeschichtliche Tradition an. Betrachtet man den Roman nämlich, wie Clemens Peck es vorgeführt hat, unter den Gesichtspunkten einer für das ausgehende 19. Jahrhundert typischen technikfixierten Sozialutopie, kann er als Beispiel für eine Reihe von Zukunftsromanen gelten, die im Fin de Siècle entstanden.¹⁶

¹³ Mit Daudet verkehrte Herzl auch beruflich, da er ihn als Beiträger für einen Artikel der *Neuen Freien Presse* gewinnen wollte. Vgl. Kommentar 31 in: ebd., S. 758.

¹⁴ Herzl erwähnt diese Unterredung in seinen *Zionistischen Tagebüchern* gleich zu Beginn, in der Einführung zum Ersten Buch. Ebd., S. 51.

¹⁵ Vgl. Levine, Robert S.: „Uncle Tom's Cabin in Frederick Douglass' Paper: An Analysis of Reception.“ In: *American Literature*. Bd. 64, Nr. 1 (März 1992), S. 71–93.

¹⁶ Die sozialutopischen Merkmale in Herzls Texten gleicht Peck wiederholt mit Werk und Wirken Theodor Hertzkas ab. In dem mit Herzl nicht nur namens-, sondern auch berufs- und herkunftsverwandten (nämlich auch aus Pest stammenden und nach Wien übersiedelten) jüdischen Journalisten und Roman-

Andererseits wird *Altneuland* auch diesem Genre nur bedingt gerecht und zeigt ebenso Passagen, die anstelle einer Sozialutopie einem Dekadenroman gleichen und im späteren Kapitel 7 untersucht werden.

6.3 Schriftsteller zwischen den Gattungen

So ungemütlich es für die Literaturwissenschaft sein mag, so notwendig ist es, Herzls *Altneuland* als Komposition mehrerer Genres zu verstehen, in der sich der Jurist und Politiker ebenso zu verwirklichen suchte wie der Feuilletonist, Dramatiker und Romancier. Das trifft auch für alle weiteren Prosatexte zu, die Herzl als Zionist verfasste, angefangen vom *Judenstaat* über seine *Zionistischen Tagebücher* bis hin zum genannten Roman. Als Dramatiker, als der sich Herzl, wie aus dem oben zitierten Tagebucheintrag hervorgeht, vorzugsweise seinen schriftstellerischen Ruhm gewünscht hätte, verfuhr er gattungsästhetisch am konsequentesten, wobei er nach seinem offiziellen zionistischen Debüt kein Drama mehr verfasste.

6.3.1 Das *Neue Ghetto* als modernes Drama

In seinem vorzionistisch zu nennenden Drama *Das Ghetto* von 1894, das Herzl – möglicherweise unter dem Einfluss der Dreyfus-Affäre –¹⁷ 1897 in *Das neue Ghetto* umbenannte, verfolgte er zwar noch kein zionistisches Programm, doch verhandelte er darin bereits das Thema des Antisemitismus und setzte sich mit dem sozialen Konfliktpotential des assimilierten Judentums auseinander. Der Held des Stücks, der jüdische Anwalt Dr. Jacob Samuel, solidarisiert sich darin mit den Arbeitern eines Bergwerks und stirbt am Ende im Duell mit seinem beruflichen Opponenten, der zugleich seinen gesellschaftlichen Gegenspieler und einen Antisemiten aus verarmten aristokratischen Kreisen darstellt. Das Drama weist eine geschlossene Handlungsstruktur auf, in der Herzl das Schicksal seines Helden entwickelt, ohne die Handlungsspanne durch inhaltliche oder ideologische Querstränge zu überladen. Als vorzionistisches Werk un-

cier, erkennt Peck einen auf Herzl einflussnehmenden zeitgenössischen Schriftstellerkollegen. Herzl selbst, der sich nicht als Utopisten, sondern als tatsächlichen Staatsgründer verstanden wissen wollte, meinte sich von den utopischen Schriftstellern seiner Zeit abzugrenzen, indem er seine Inhalte an technische Innovationen anknüpfte. Doch gerade in seinem Einsatz von „Maschinenmetaphorik“ liegt nach Meinung Pecks einer der Berührungspunkte zwischen ihm und Hertzka sowie den literarischen Sozialutopisten seiner Zeit. Vgl. Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 389.

¹⁷ Nach Meinung von Biasini: „Theodor Herzl“, S. 152.

terliegt das Stück, wie Matti Bunzl festgestellt hat, einer noch liberalen Gesinnung und stellt das Bestreben der individuellen Selbstverwirklichung des jüdischen Helden über die zionistische Forderung einer kollektiven jüdischen Emanzipation.¹⁸ Im *Ghetto* bleibt die Stringenz der Handlung gewahrt und wird durch keinen extradiegetischen politischen Kontext unterbrochen. Herzl folgte hier einer klassischen Dramaturgie, wobei er sich die Inspiration für die stoffliche Gestaltung bei einem seiner französischen Vorbilder holte, nämlich bei Émile Zola.

Der Inhalt von Herzls Drama erinnert unweigerlich an Zolas Roman *Germinal*. Denn auch in diesem dreizehnten Band aus Zolas Familienzyklus der Rougon-Macquart geht es um die Arbeiter in einem Bergwerk, auch hier beschwört ein unglücklicher Streik die Katastrophe herauf und auch hier trägt der Held daran Verantwortung. Herzl kannte *Germinal*, was sich über eine Bücherrechnung belegen lässt, die ihn 1890 als Käufer des Romans in der Buchhandlung Karl von Hölzl in der Wiener Operngasse ausweist.¹⁹ Herzl erstand den Roman gleichzeitig mit dem im selben Jahr erschienenen neuesten Band der Zola'schen Romanreihe, nämlich dem 1890 herausgekommenen siebzehnten Band *La bête humaine*. Auf der gleichen Bücherrechnung ist außerdem die ebenfalls 1890 erschienene Erzählung *L'inutile beauté* von Guy de Maupassant gelistet und darüber hinaus ein Exemplar der Zeitschrift *Freie Bühne*, das Herzls Auseinandersetzung mit dem Naturalismus und den literarischen Reformbewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts belegt. Weitere Rechnungen zu Büchereinkäufen Herzls in den 1890er-Jahren bestätigen diesen Lektüreschwerpunkt, insbesondere durch Titel von Henrik Ibsen oder Friedrich Nietzsche. Auch von heute weitestgehend unbekannten modernen Autoren seiner Zeit, wie Jules Ricard und dessen repräsentativem Werk der Dekadenz *Histoires Fin de Siècle* besaß Herzl ein Exemplar.²⁰

¹⁸ Bunzl, Matti: „Theodor Herzl's Zionism as Gendered Discourse.“ In: Robertson, Ritchie/Timms, Edward (Hrsg.): *Theodor Herzl and the Origins of Zionism*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1997, S. 74–86; hier S. 77. Bunzl verweist in seiner Analyse des Dramas unter anderem auf die Bedeutung der Herzl'schen Verteidigung der Männlichkeit seines Helden beimisst (ebd., S. 79). Wesentlich ist hier die Möglichkeit zum Duell, für die Herzl bekanntlich selbst seit seinen Studienjahren eintrat. Zur Bedeutung des Duells im *Neuen Ghetto* siehe auch: Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 99–105.

¹⁹ Vgl. Herzls Bücherrechnung von der Buchhandlung Karl v. Hölzl. Wien, I., Operngasse Nr. 4. Wien, Juli 1890. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2171-8.

²⁰ Siehe hierzu die Bücherrechnung vom Jänner 1891, ebenfalls ausgestellt von der Buchhandlung Karl von Hölzl, auf der u.a. eine dreibändige Werkausgabe von Ibsen gelistet ist (auch eine Biografie über Ibsen von Henrik Jæger) sowie von Nietzsche *Also sprach Zarathustra*, *Götzen-Dämmerung*, *Zur Genealogie der Moral*, *Jenseits von Gut und Böse* und *Der Fall Wagner*; daneben der besagte Erzählband von Ricard sowie die Autoren Tolstoi, Stevenson oder auch Ferdinand Raimunds Werke. Vgl. Bücherrechnung von der Buchhandlung Karl v. Hölzl. Wien, I., Operngasse Nr. 4. Wien, Jänner 1891, an Herrn Dr. Theodor Herzl. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2171-9.

Demnach hatte sich Herzl bereits vor seiner Zeit als Auslandskorrespondent der *Neuen Freien Presse* in Paris und im Zuge seines dortigen unmittelbaren Kontakts mit der französischen Dekadenzdichtung mit ihren Texten und Entwicklungen befasst. Sie nahmen, wie die Berührungspunkte mit Zola im Falle des *Ghetto*-Dramas zeigen, auf seine eigene schriftstellerische Tätigkeit Einfluss und machten ihn neben ästhetischen Neuerungen auch auf politische Inhalte aufmerksam. Gerade bei Zola und in den Texten des Naturalismus, in denen gesellschaftliche – bevorzugt sozialistische – Reformen literarisch hinterfragt wurden, trat das Bedürfnis der modernen Schriftsteller an einer Anteilnahme und Mitgestaltung bürgerlicher Emanzipationsbewegungen zu Tage. Die Beschäftigung Herzls mit moderner Literatur führte ihn somit automatisch zur Auseinandersetzung mit Politik, denn die

Moderne ist auch jene Epoche, die, weil sie nach dem Nutzen von allem fragt, den Nutzen von Kunst in Frage stellen wird. Immer wieder sah und sieht sich die Kunst gezwungen, zur Deckung dieses Defizits Anleihen bei der Politik, der Humanität und nicht zuletzt bei der Moral zu nehmen, sich als Instrument im Kampf um Gerechtigkeit oder als mahnendes Gewissen zu stilisieren.²¹

Nicht nur als Journalist und politischer Beobachter, sondern ebenso als Literat und Leser konnte Herzl dieser kulturellen Umbruchsstimmung nachspüren und darüber sein eigenes politische Engagement entwickeln. Insofern sein Weg zum Zionismus weder ausschließlich über die Politik noch ausschließlich über die Literatur erfolgte, beschränkte er seine zionistische Bewegung auch nicht auf das eine oder das andere Feld. Entsprechend stellte Johannes Wachten, der sich als einer der ersten einer Gesamtschau von Herzls literarischem Werk gewidmet hat, über den Anführer der zionistischen Bewegung fest, dass „es keinen scharfen Bruch zwischen dem Zionisten und dem Literaten Herzl“ gibt und dass Herzl, wie insbesondere aus seinen *Zionistischen Tagebüchern* hervorgehe, sein politisches Engagement stets als Bestandteil seines literarischen Schaffens verstanden haben wollte.²² Das hatte zur Folge, dass Herzls zionistische Texte, die auf das *Ghetto*-Drama folgten, zu politisch-literarischen Hybridgattungen gerieten.

²¹ Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: facultas.wuv 2013, S. 13.

²² Vgl. Wachten, Johannes: „Theodor Herzl als Literat.“ In: Leser, Norbert (Hrsg.): *Theodor Herzl und das Wien des Fin de Siècle*. Wien et al.: Böhlau 1987, S. 139–158; hier S. 158.

6.3.2 Poetik und Politik der *Zionistischen Tagebücher*

Besonders augenscheinlich offenbart sich die Verbindung zwischen einem literarischen und einem dokumentarischen Anliegen in Herzls *Zionistischen Tagebüchern*. Sie weisen, laut Gisela Brude-Firna, poetische Verfahrensweisen des modernen Romans auf,

mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, daß die Materie hier nicht fiktive, sondern geschichtliche Wirklichkeit ist. Die formale Nähe der Tagebücher zum Roman wird auch vom Diaristen betont, der sich selber als Romanautor *und* Romanfigur reflektiert.²³

Während die *Tagebücher* somit einerseits selbst einem Roman ähneln, notierte Herzl darin andererseits Überlegungen zu einem Roman, den er noch vorhatte zu schreiben. Inspiriert von den Erfahrungen, die er im Zuge seiner zionistischen Aktivitäten machte, überlegte er sich Handlungen und Figuren für einen möglichen zionistischen Roman. Einige dieser Vorüberlegungen aus seinen *Tagebüchern* lassen sich in *Altneuland* wiederentdecken.²⁴ Immer wieder finden sich unter Herzls Notizen, vor allem zu Beginn seiner Tagebucheinträge, Stoffsammlungen für einen Roman:

Für den Roman.
Beschäftigung am Feierabend der Arbeiter. Sie üben Musik (Arbeiterkapellen).
Hauptsache aber: jüdische National-Passionsspiele aus Alterthum (Makkabäer) u. Mittelalter. – Furcht, Mitleid, Stolz und Volkserziehung in Form einer Zerstreuung.²⁵

Zerstreuung suchte auch Herzl in diesen Passagen der Abschweifung von seinen politischen Aktivitäten. Sein Übersetzen ins Fiktive diente ihm dazu, sein zionistisches Engagement zu reflektieren und sich immer wieder eines, wohlgemerkt literarischen, Stützpunktes in seinen politischen Handlungen zu vergewissern. So wie Barthes die „Rückkehr zur *notatio*: wie zu einer Droge, einem Zufluchtsort, einer Geborgenheit. NOTATIO: wie eine Mütterlichkeit“²⁶ beschreibt, so kehrte Herzl in seinen *Tagebüchern* wiederholt zu seinen Romannotizen zurück. Sie boten ihm Rückhalt in seinen zionistischen Unternehmungen und ließen ihn einen Bezug zur Literatur aufrecht er-

²³ Brude-Firna, Gisela (Hrsg.): *Vision und Politik. Die Tagebücher Theodor Herzls*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1976, S. 308.

²⁴ Beispielsweise beginnt *Altneuland* mit einem vereinsamten Protagonisten, der einen seiner Freunde namens Heinrich durch dessen Selbstmord verloren hat. Heinrich schrieb ihm davor allerdings noch einen Abschiedsbrief. Bereits in seinen Romanvorüberlegungen, wie Herzl sie in seinem Tagebucheintrag am 19.08.1895 niederschrieb, überlegte er den Helden seines geplanten Romans (hier soll der Protagonist noch Moriz Frühlingsfeld, in *Altneuland* wird er bekanntlich Friedrich Löwenberg heißen) zu Beginn durch den Selbstmord eines guten Freundes zu erschüttern, der wie später im Roman seinen Selbstmord in einem Abschiedsbrief an den Romanhelden erklärt und ebenfalls den Namen Heinrich trägt. Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 243.

²⁵ Tagebucheintrag vom 12. Juli 1895 in: ebd., S. 214.

²⁶ Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, S. 154.

halten, dessen er als Schriftsteller, als der er sich fühlte, konsequent bedurfte. Gleichzeitig bettete er diese Notizen in ein Werk ein, das bereits selbst den Anspruch, ein literarisches Werk zu sein, erkennen lässt.²⁷

Insofern Herzl seine Fiktion als Vision galt und er den Anspruch an seine zionistischen Texte stellte, sowohl als literarisches Werk zu fungieren als auch eine politische Botschaft auszutragen, sind mehrere Lesarten seiner zionistischen Texte möglich. Durch die verschiedenen intentionalen Register entstehen stilistische und formalistische Brüche, die in den *Zionistischen Tagebüchern* am auffälligsten und am vielfältigsten zu Tage treten. Hier liegt der größte Pluralismus an Gattungen vor, die versuchsweise als „reportage, random thoughts, and observations, drafts or copies of letters, pen portraits, forays into fantasy, and occasional literary flourishes“²⁸ zusammengefasst wurden. Sie unterbinden einerseits eine homogene Ästhetik, stehen andererseits aber genau für jene Eigenschaft von Digression, in der Brude-Firnau eine Verwandtschaft zur moderner Literatur erkennt.²⁹

Die fiktiven Passagen der *Tagebücher* nehmen im Verlauf der Aufzeichnungen allerdings ab. Das Schicksal des Ich wird immer mehr zurückgenommen und mit teils distanzierender Ironie beschaut: Am Ende ist die „Sprache des in sich selbst versenkten *fin de siècle*-Literaten [...] der nichts mehr beschönigenden Ausdrucksweise eines Politikers gewichen.“³⁰ Man kann darin allerdings auch die Rückkehr des Schreibenden in die Rolle eines Analytikers feststellen. Das Ich tritt wieder aus der Diegese heraus, um seine Erzählung zu reflektieren und zu der zu Beginn eröffneten Rahmenhandlung zurückzukehren.³¹ Klaus Dethloff ist in jedem Fall beizupflichten, dass es Herzls *Zionisti-*

²⁷ Eben mit dieser Frage, inwieweit ein vorbereiteter Roman womöglich schon selbst Roman sein kann, setzte sich Barthes auseinander; und darüber hat sich auch ein Forschungsdiskurs konstituiert, ob Barthes' eigenes Werk als ein theoretisches oder nicht auch als ein literarisches zu verstehen sei.

²⁸ Pawel: *The Labyrinth of Exile. A Life of Theodor Herzl*, S. 276. Pawel stellt außerdem fest, dass Herzl an mehreren Stellen seiner Tagebücher offenkundig eine zukünftige Generation adressierte. Er folgert, dass sich Herzl damit eine literarische Unsterblichkeit habe erschreiben wollen und sieht darin einen „conspicuous defect of the diaries as literature“ (ebd., S. 277). Problematisch an Pawels ansonsten aufmerksamen Analysen von Herzls Texten sind seine Urteile, die er ausgehend vom Text über den Autor fällt. So unterstellt er Herzl zusätzlich eine „narcissistic egocentricity“, die ihn vermeintlich auch an einem durchschlagenden Erfolg als Bühnendichter gehindert habe. Vgl. ebd., S. 277.

²⁹ Bei den *Zionistischen Tagebüchern* kommt hinzu, dass sie gleichzeitig Dokumentation und Dichtung einer Lebensgeschichte sind. Im letzteren Sinne können sie, nach Meinung Dethloffs, als eine Art Entwicklungsroman verstanden werden, wobei es sich „um einen Entwicklungsroman mit unsicherem Ausgang handeln“ würde. (Vgl. Dethloff: *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*, S. 29). Bekanntlich spricht Herzl – darauf verweist auch Dethloff an der zitierten Stelle – in seinen *Tagebüchern* öfters von seinem „Lebensroman“ und nennt sein Leben außerdem ein „Buch“ oder ein „Roman-Feuilleton“.

³⁰ Brude-Firnau: *Vision und Politik. Die Tagebücher Theodor Herzls*, S. 301.

³¹ So hat beispielsweise Jacques Le Rider den Anfang der *Zionistischen Tagebücher* mit Freuds Notizbuch verglichen und Freuds darin vorgenommene Selbstanalyse mit jener Herzls in den *Tagebüchern* in Beziehung gesetzt. Vgl. Le Rider: *Les Juifs Viennois à la Belle Époque*, S. 111.

sche Tagebücher als literarisches Werk noch zu entdecken gilt,³² insofern sie über ein bloßes Notieren von Fakten hinausgehen und narratologisch äußerst vielschichtig sind. Sie bewegen sich zwischen dem *Judenstaat* als eindeutig politisches und *Altneu-land* als eindeutig literarisches Manifest des Zionismus und verweisen auf den transitorischen Raum, in dem sich Herzl durch seine Rolle als politischer Schriftsteller einerseits und als Zeitzeuge des Fin de Siècle andererseits befand.

³² Dethloff: *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*, S. 29.

7. *Altneuland* à rebours: Eine Lesart gegen den Strich

7.1 Von der romantischen *Heimkehr* zum zionistischen Roman

Herzls Romanprojekt wurde, wie oben angedeutet, in den *Zionistischen Tagebüchern* vorbereitet und entstand darüber hinaus als eine teilweise Fortsetzung von Figuren und Motiven aus vorangegangenen literarischen Arbeiten. Schrieb Herzl mit *Altneuland* seinen ersten Roman, hatte er während seiner Studienjahre bereits einen längeren Prosatext mit dem Titel *Die Heimkehr* verfasst. Die Erzählung erschien erst knapp zwei Jahrzehnte nach ihrer Entstehung unter dem Pseudonym H. Jungmann, nachdem sie die Herausgeber der *Neuen Freien Presse* als geeignet für eine Feuilleton-Erzählung befunden hatten und in 24 Fortsetzungen im Frühjahr 1900 publizierten.¹ Herzl selbst, der sich zu diesem Zeitpunkt mit seinem jugendlichen Schaffen nicht mehr identifizieren wollte und ein wenig darüber grollte, dass sein Text erst jetzt, da er zum erfolgreichen Redakteur avanciert war, Aufmerksamkeit erhielt, kommentierte die verspätete Publikation in seinen *Tagebüchern* abschätzig. Allerdings bezog er daraus Motivation für die Weiterführung seiner noch nicht anerkannten zionistischen Leistungen, indem er folgerte, dass „es gar nichts schadet, wenn die Leute etwas gering schätzen. Nach 18 Jahren wird ein verlorener Schund zu Geld und Ehren gebracht. Wie erst wird es dem verlachten Judenstaat ergehen!“²

Der polemische Ton, der hier anklingt, lässt die Inkongruenz in Herzls Argumentation leicht übersehen. Denn die Kausalität seines Satzes würde zu der Folgerung führen, dass Herzl die Option mitdachte, später auch auf den Zionismus als „Schund“ zurückzublicken, sollte dieser dann womöglich ebenso verspätet, wie seine Jugenderzählung, Anerkennung erfahren – der Zionismus wäre demnach nur eine von unterschiedlichen Etappen und nicht das Ziel auf Herzls Weg zur literarischen Reife. Versteht man die Aussage hingegen als Sarkasmus und folglich als eine rhetorische Figur zur Verteidigung des Benannten,³ geht daraus hervor, dass Herzl seine frühe Erzählung ebenso wenig minderwertig galt wie seine nationaljüdische Tätigkeit. Damit käme der *Heim-*

¹ Die Erzählung erschien vom 23. März bis zum 15. April des Jahres 1900 im Feuilletonteil der *Neuen Freien Presse*. Vgl. Wachten: „Theodor Herzl als Literat“, S. 153f.

² Tagebucheintrag Herzls vom 25. März 1900 in: Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 97.

³ Burkhard Meyer-Sickendiek hat in seiner umfassenden Monographie zum literarischen Sarkasmus selbigen in Beziehung mit der deutsch-jüdischen Moderne gesetzt und ihn als eine – ausgehend von Heinrich Heine – unter jüdischen Feuilletonisten und Schriftstellern um 1900 häufig angewandte rhetorische Figur beschrieben, die sich als eine autoaggressive Erwiderung auf das antisemitische Klima jener Epoche deuten lässt und sowohl Provokation als auch Agitation oder Kompensation bedeuten kann. Vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Wilhelm Fink 2009.

kehr, zumindest von Autorensseite, mehr Bedeutung zu als ihr bisher seitens der Literaturwissenschaft beigemessen wurde, nachdem Herzls vermeintliche Kritik vermutlich dazu beigetragen hat, die Erzählung als vernachlässigungswürdig zu übergehen.⁴

Steht eine literaturwissenschaftliche Diskussion der *Heimkehr* noch aus, enthält sie bemerkenswerterweise Motive und Figuren, die in *Altneuland* partiell wiederkehren und weiterentwickelt werden. Beispielsweise ist Hans Friedrich Brunner, der zu Beginn der Erzählung die – titelgebende – Heimkehr seines Neffen Hans Friedrich des Jüngeren erwartet, wie der in *Altneuland* auftretende Kingscourt von störrischer Natur und kann wie jener erst über die Reize eines Kleinkindes erweicht werden.⁵ Auch die Stelle, an welcher die Attraktivität einer der Brunner'schen Töchter, die sie auf den Neffen ausübt, dadurch ausgelöst wird, dass sie singt,⁶ nimmt eine Passage in *Altneuland* vorweg, in der Mirjam den ebenfalls Friedrich genannten Protagonisten durch ihren Gesang beeindruckt.⁷ Bietet die Figurenkomposition in *Die Heimkehr* ausreichend Material, um erste Spuren *Altneulands* aus diesem frühen Prosawerk Herzls herauszulesen, zeigen sich außerdem auch hier schon, wie später im Roman, Motive der Dekadenz. Am deutlichsten treten sie in der Figur des anfänglichen Antagonisten der Erzählung, des verarmten Grafen Robert Schenk zu Tage. Schenk, dessen Familie einst das Schloss besaß, in dem nun die Brunners residieren, wird als eremitischer, melancholischer Schönling charakterisiert, der, insbesondere bei der Damenwelt, durch seine Sensibilität und Kunstfertigkeit Sympathien einfängt:

⁴ Einer Übernahme des durch Herzl eigens geprägten Vorurteils von der literarischen Geringfügigkeit seiner frühen Erzählung mag zuspähen, dass *Die Heimkehr* Passagen enthält, die leichthin der Kategorie „Kitsch“ zuzurechnen wären, und die Bewertung „kitschig“ mit dem Begriff „Schund“ und „minderwertiger Literatur“ bekanntlich verschwistert ist (vgl. Dettmar, Ute/Küpper, Thomas (Hrsg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam 2007; darin u. a. S. 112f). So werden in Herzls Erzählung beispielsweise mehrfach Empfindungen der Figuren über Landschaftsbezüge zum Ausdruck gebracht. Was einerseits einen Rückgriff auf Stilmittel der Romantik offenbart, kann andererseits als kitschige Sentimentalität aufgefasst werden. Als Beispiel sei folgender Ausschnitt zitiert: „Wolkenlos dehnte sich der blaue Himmel über seinem Haupte, und Hans fand es entzückend ohnegleichen, so in einen Julimorgen hineinzureiten. Gab es auch Herrlicheres, als auf heimatlicher Erde die süße Sommerluft in tiefen Zügen einzuathmen – an der Seite zweier Begleiterinnen, die so liebreizend waren wie Georgine und Elise?“ (Herzl, Theodor [Jungmann, H.]: *Die Heimkehr* [Fortsetzung]. In: *Neue Freie Presse*, Nr.12787 (30.03.1900), S. 15.) Gerade eine kitschige Lesart der Erzählung ermöglicht allerdings auch einen der Anknüpfungspunkte an den *Altneuland*-Roman, in dem Kitsch als Effekt oder vielmehr als Rhetorik des Zionismus zum Tragen kommt. Steht eine Untersuchung *Altneulands* unter Gesichtspunkten der Kitschforschung noch aus, informiert der folgende, in 2.3. bereits genannte Aufsatz über grundlegende Parallelen zwischen zionistischer und kitschiger Literatur: Hoffmann: „Jüdische Renaissance und Renaissance des Kitsch. Beispiele aus der deutschsprachigen zionistischen Lyrik um 1900“, S. 43–70.

⁵ Vgl. Herzl: *Die Heimkehr* [Fortsetzung]. In: *Neue Freie Presse*, Nr.12782 (25. März 1900), S. 27. Für die vergleichbare Passage in *Altneuland* vgl. Herzl: *Altneuland*, S. 140f.

⁶ Vgl. ebd., Nr.12792 (4. April 1900), S.15.

⁷ Vgl. Herzl: *Altneuland*, S. 171.

Sie sind Maler, Herr Graf? fragte Georgine. „Ein armseliger Dilettant, mein Fräulein. Zuweilen ergreift mich die Sehnsucht, die heitere aber schwermüthige Schönheit einer Landschaft auf dem Stückchen Leinwand zu fixiren [...].

Sie waren herangetreten. Die Farbenskizze, die da lehnte, war schon ziemlich weit gediehen, der Gegenstand in der flüchtigen und doch präzisen Behandlung deutlich erkennbar. Im Vordergrund des Bildes eine aufrechte Männergestalt, die in eine bergumrahmte, weite Landschaft hinuntersah [...] Die Figur war bloß angedeutet und das Gesicht halb abgewendet; dennoch konnte über die Absicht des Malers kein Zweifel sein, so sprechend war die traurige Haltung und Geberde des Mannes auf dem Bilde: er empfand die Schönheit dieser lachenden Welt, aber sein bekümmertes Herz ward nicht froher, wie köstlich auch sein mochte, was seine Augen sahen.⁸

Die Beschreibung der skizzierten Szene ruft unweigerlich eines der bekanntesten Gemälde der Romantik, nämlich den *Wanderer über dem Nebelmeer* von Caspar David Friedrich, vor Augen. Verweist dieses Bildzitat einerseits auf Anleihen aus der Romantik, auf deren Motivkatalog Herzl in seiner Erzählung vermehrt zurückgriff,⁹ erhält Schenk durch seine Ausweisung als Dilettant und seinen Schwermut andererseits Züge einer Figur der Dekadenz. Er entkommt ihr jedoch durch die in der Erzählung dominierende – im epochengeschichtlichen wie wortwörtlichen Sinne des Wortes – Romantik, insofern sich sein Lebens- und Liebesleid am Ende durch die Vermählung mit einer der Brunner'schen Töchter auflöst.

Bereits im Textverlauf werden die Ambivalenzen der Erzählung dadurch minimiert, dass der junge Hans Friedrich Brunner, wenngleich er noch seine Bestimmung in der Liebe sucht, seine Heimat bereits gefunden hat: „Hans fühlte sich von Tag zu Tag ›heimischer‹ in Hagenau [...] wie schön auch die abenteuerreiche Weltfahrt gewesen – schöner war es doch, rasten zu können, und sich zu sagen: ich bin daheim!“¹⁰ Diese Heimat, derer sich der attraktive deutsche Protagonist mit den blauen Augen¹¹ in Herzls Erzählung gewiss ist, muss Friedrich in *Altneuland* durch sein Schicksal als Jude erst ausfindig machen.

⁸ Herzl: *Die Heimkehr* [Fortsetzung]. In: *Neue Freie Presse*, Nr.12789 (1. April 1900), S. 27f.

⁹ Beispielsweise wird das für die Romantik typische Sehnsuchtsmotiv in der Erzählung stark gemacht. Hans Friedrich der Jüngere wird wiederholt von einem undefinierten Gefühl der Sehnsucht heimgeholt, das in Verbindung mit seiner unschlüssigen Liebe gegenüber seinen beiden Cousins steht: „Anmuthige Mädchengestalten zogen an Hans vorbei, gar lieblich anzusehen in ihren farbigen Gewändern und ihrer jugendlichen Luft! Doch seine Augen hingen nur an der einen, die dort mit Robert Schenk im Tanzschritt dahinflog – und plötzlich war diese unbestimmte thörichte Sehnsucht wieder da, die ihn jüngst gequält.“ Vgl. Herzl: *Die Heimkehr* [Fortsetzung]. In: *Neue Freie Presse*, Nr. 12799 (11. April 1900), S. 15.

¹⁰ Ebd., Nr. 12793 (5. April 1900), S. 21.

¹¹ Während Herzl in *Die Heimkehr* noch keine das Judentum betreffende Rassentheorie behandelt (der Begriff der „Rasse“ wird nur im Hinblick auf die Unterscheidung von Noblesse und Bürgerschicht innerhalb der Figurenrede aufgegriffen), erscheint der Protagonist der Erzählung geradezu als „arische“ Figur, da Hans Friedrich der Jüngere seine positiven Reize über seine deutsche Herkunft und sein dazu passendes Aussehen zugeschrieben bekommt: „War denn ein höheres Glück denkbar, als das, einen Neffen zu haben, der Hans Friedrich hieß und blaue Augen hatte?“ Vgl. ebd., Nr. 12782 (25. März 1900), S. 27.

Das Judentum als charakteristisches Merkmal des Romanhelden ermöglicht es die Melancholie, die Herzl bereits in der *Heimkehr* einigen Figuren als Merkmal zuschreibt, zu solidieren. Durch die Einbindung in einen zionistischen Stoff, entwickelt sich die Melancholie von einem Motiv der Romantik in Herzls Erzählung zu einem Motiv der Dekadenz in seinem Roman. Hierzu trägt außerdem der großstädtische Raum bei, den Herzl zu Beginn von *Altneuland* im Gegensatz zur ausschließlich landschaftlichen Topographie seiner Jugenderzählung wählt. Der anfängliche Schauplatz des Romans ist das Wien des Fin de Siècle, das auf den Protagonisten eine große Bedrückung ausübt. Bereits aus einer frühen Romanskizzierung Herzls, die um 1882 entstand und den Titel *Wiener Roman* trägt, notierte Herzl den Gedanken, dass die Hauptstadt der Habsburger Doppelmonarchie mit einer „grossen Traurigkeit“ aufwarte, die er als „Morbus viennensis“ bezeichnete.¹²

In allen seinen meist nur aus wenigen Zeilen bestehenden Romanüberlegungen, die Herzl zu Beginn der 1880er-Jahre festhielt, konzipierte er seine Protagonisten als leidende und kränkelnde Figuren; so beispielsweise auch Samuel Grünfeld aus dem nie umgesetzten Romanvorhaben *Streber und Genossen*, der eine Figur hätte werden sollen, die „sich immer auf dem dunkelumwobenen Gebiet der Seelen- und Willenskrankheiten“ bewegte.¹³ Samuels Grübeleien „über die verschwimmenden Grenzen, wo Geistesgesundheit und Wahnsinn unmerklich ineinanderrinnen, – bis er in logischer Folge davon thatsächlich verrückt wird“¹⁴, setzte Herzl durch die typische jüdische Namensgebung der Figur hier bereits unweigerlich mit deren jüdischer Identität in Verbindung. Herzl hatte somit schon knapp zwei Jahrzehnte vor *Altneuland* das Judentum als dramatisches Narrativ erwogen, um in Kombination mit Motiven der Dekadenz, wie Seelenleid, Krankheit und Wahnsinn, eine dramatische Handlung zu erzeugen. Diese realisierte er schließlich in *Altneuland* unter Berücksichtigung einer *Ästhetik des Tragischen*, wie er sie durch die Lektüre der gleichnamigen Publikation des Philosophen Johannes Volkelt kennengelernt hatte.

¹² Vgl. Herzl, Theodor: *Wiener Roman* [Romanfragment, um 1882]. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/452-6.

¹³ Vgl. Herzl, Theodor: *Streber und Genossen* [Romanfragment, 6.4.1883]. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/452-4.

¹⁴ Ebd.

7.2 Johannes Volkelts *Ästhetik des Tragischen*

Da eine Ausgabe der 1897 erschienenen Abhandlung Volkelts über die Richtlinien dramatischer Handlungs- und Figurenkomposition in Herzls Besitz war,¹⁵ liegt es nahe, dass Herzl das Buch im Hinblick auf seine eigenen literarischen Vorhaben studiert und es auch auf seine Romanarbeit Einfluss genommen hatte. Die Orientierung an einem Werk der Dramentheorie würde auch erklären, weshalb *Altneuland*, beispielsweise durch die vermehrte Figurenrede, teilweise Eigenschaften eines Bühnenstücks aufweist.¹⁶ Darüber hinaus bestätigt *Altneuland* einige Kernaussagen von Volkelts *Ästhetik*, etwa den darin formulierten Lehrsatz, „das Schicksalsmäßige als wesentliches Erfordernis des Tragischen zu betrachten.“¹⁷ Auch die von Volkelt vetretene „Unhaltbarkeit der Schuldtheorie“, womit er meint, dass der tragische Held großartiger dramatischer Werke nicht notgedrungen sein Schicksal selbst verschuldet haben müsse, konnte von Herzl als einem zionistischen Autor, dem es das Judentum als ein ebensolches unverschuldetes Schicksal zu illustrieren galt, nur begrüßt werden.¹⁸

Daneben rechtfertigte und begründete die *Ästhetik des Tragischen* gleicherhand eine Ästhetik der Dekadenzdichtung. Denn auch in letzterer sind die dramatischen Helden Opfer ihrer Zeit bzw. ihrer selbst und von vornherein, ohne ein notwendiges aktives Zutun, einem unentrinnbaren Konflikt und Seelenleid ausgeliefert. Es sind Hamlet-Figuren, die mit einer Situation konfrontiert werden, die andere herbeigeführt haben und auf die sie nur bedingt einwirken können und in Verzweiflung darüber zu Grunde gehen. Mit einer ebensolchen Figur leitete auch Herzl seinen Roman ein, indem er seinen Protagonisten in eine Zeit und Gesellschaft versetzt, die sein Schicksal als Unglücklicher besiegelt.

¹⁵ Eine unvollständige Liste von Herzls Büchern, auf der auch das entsprechende Werk Volkelts unter dem Titel „Ästhetik“ Nennung findet, ist in den Central Zionist Archives einsehbar unter der Aktennummer H1/2215-2. Leider wurde ein direkter Zugriff auf den dort lagernden, noch nicht erschlossenen Bücherbestand Herzls nicht gewährt, so dass die in den Originalen möglicherweise auffindbaren Anstreichungen und Lektürevermerke für die Analyse nicht berücksichtigt werden konnten.

¹⁶ Herzl verstand sich nicht zuletzt, wie im vorangegangenen Kapitel thematisiert wurde, primär als Dramatiker und agierte als solcher passagenweise auch in seinem Roman. Diese These bedürfte allerdings einer eingehenderen gattungstheoretischen Untersuchung, die hier nur angeregt werden kann.

¹⁷ Volkelt, Johannes: *Ästhetik des Tragischen*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1897, S. 88.

¹⁸ Volkelt untermauert seine Theorie anhand der Figuren Götz von Berlichingen und Egmont in den entsprechenden Stücken Goethes, anhand der Figur Siegfrieds in Friedrich Hebbels *Die Nibelungen* sowie anhand der Figuren Romeo und Julia, Othello und König Lear in den Dramen Shakespeares. Vgl. ebd., S. 148–155.

7.3 Ahasverische Außenseiter

7.3.1 Der Spleen Friedrich Löwenbergs

Altneuland beginnt mit dem Wiener Kaffeehausgänger Dr. Friedrich Löwenberg, der, wie sein Name bereits verrät, dem assimilierten jüdischen Bildungsbürgertum entstammt und als promovierter Jurist ohne berufliche Aussicht und persönlichen Ansporn seinen Lebensunterhalt von den Überresten seines Erbes bestreitet. Friedrichs Alltag ist gekennzeichnet von den eintönigen und meist einsamen Stunden in einem morbide anmutenden Kaffeehaus, in dem er sich als „gebildeter und verzweifelter junger Mann“ – wie er in der Kapitelüberschrift bezeichnet und sich im wortgleichen Suchtext einer Zeitungsannonce wiedererkennen wird –¹⁹ der Melancholie hingibt:

Dr. Friedrich Löwenberg saß in tiefer Melancholie an dem runden Marmortische seines Kaffeehauses. Es war eines der alten gemütlichen Wiener Cafés auf dem Alsergrunde. Er kam seit Jahren dahin, schon als Student. Mit der Regelmäßigkeit eines Bürokraten pflegte er um die fünfte Nachmittagsstunde einzutreten. Der blasse, kranke Kellner begrüßte ihn ergebenst. Löwenberg machte eine höfliche Verbeugung vor der ebenfalls blassen Kassiererin, mit der er nie sprach. Dann setzte er sich an den runden Lesetisch, trank seinen Kaffee, las alle Zeitungen durch, die ihm der Kellner beflissen brachte. Und wenn er mit den Tages- und Wochenzeitungen, Witzblättern und Fachjournalen fertig war, was nie weniger als anderthalb Stunden in Anspruch nahm, kamen die Gespräche mit Freunden oder die einsamen Träume.²⁰

Das beschriebene Kaffeehaus offenbart einen Ort der Stagnation und Niedergeschlagenheit und spiegelt eine typische mit dem *Fin de Siècle* assoziierbare Szene von Vereinsamung und Zukunftspessimismus wider. Dem entspricht das zeitliche Einsetzen der Handlung um 1900.²¹ Nicht nur der Protagonist Friedrich tritt als leidvoller Melancholiker in Erscheinung, sondern auch die Bediensteten des Kaffeehauses sind krank und schweigsam.²² Vermittelt wird ein Klima der Antriebslosigkeit und Depres-

¹⁹ Die von seinem späteren Reisebegleiter Kingscourt aufgegebene Annonce, auf die Friedrich das erste Mal im Kaffeehaus aufmerksam wird und auf die er sich meldet, nachdem er kurze Zeit später zufällig ein zweites Mal darauf stößt, lautet: „Gesucht wird ein gebildeter und verzweifelter junger Mann, der bereit ist, mit seinem Leben ein letztes Experiment zu machen. Anträge unter N. O. Body an die Expedition.“ Vgl. Herzl: *Altneuland*, S. 20 und wiederholt auf S. 27.

²⁰ Ebd., S. 17.

²¹ Zwar sparte Herzl eine genaue Zeitangabe zu Beginn des Romans aus, doch ist das Jahr, mit dem der Roman einsetzt, schnell errechnet: Die Utopie des Judenstaats wird von Friedrich und Kingscourt im Jahre 1923 bereist, nachdem sie Wien verlassen und in der Zwischenzeit noch zwanzig Jahre auf einer einsamen Insel zugebracht haben. Demnach setzt die Erzählung in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ein und stimmt mit der realen Zeit der Romanpublikation 1902 überein. Verständlicherweise wählte Herzl für seine zionistische Überzeugungsarbeit die Gegenwart seiner Leserinnen und Leser, um seine judenstaatlichen Visionen nachvollziehbar zu machen.

²² Diese eindringlich melancholische Szene, mit der Herzls Roman einsetzt, zitieren auch Rabinovici und Sznajder in *Herzl Relo@ded* ohne Kürzungen und verweisen auf die Melancholie als „Beginn der zionistischen Utopie“, wobei sie Friedrich Löwenberg als typischen assimilierten Wiener Juden beschreiben und als Alter Ego von Herzl: „Ihr Löwenberg“, schreibt natan.snaider@subt.il an teddy-

sion, kurzum der wörtlichen Dekadenz. Geradezu krankhaft erscheint die Wiederholung der alltäglichen Tristesse, die sich zunehmend steigert und kein Entkommen vorsieht. Dennoch setzt Friedrich seine Besuche im immer gleichen Kaffeehaus Birkenreis²³ ungebrochen und in akkurater Regelmäßigkeit fort.

Yigal Schwartz hat auf den ironischen Unterton verweisen, der diesen einführenden Zeilen des Romans dadurch anhafte, dass Friedrich als jemand beschrieben werde, der einerseits schon zu Studentenzeiten die Freiheit gehabt hätte und auch jetzt, da er sein Studium abgeschlossen und ohne berufliche Verpflichtung ist, seine Kaffeehausbesuche spontan vorzunehmen und zu variieren, stattdessen aber in der Manier eines pedantischen Beamten die genaue Uhrzeit und Routine seiner Besuche einhält, die ihn in eine Spirale der Niedergeschlagenheit manövrieren. Diesen „semantic clash“ zwischen potentieller Freiheit und Bürokratismus – das Unfreiheit impliziert und auf die Einschränkungen für jemanden mit jüdischer Herkunft anspielt – nutzte Herzl, laut Schwartz, um die Zerrissenheit im Gemüt des Helden sowie die Ausweglosigkeit sei-

herzl@altneuland.com, „ist dann auch der typische Jude der Jahrhundertwende, ein Intellektueller, sich auf Kunst und Wissenschaft verstehend, aber eigentlich kein Jude im traditionellen Sinne. Ihr Löwenberg wird wohl kaum wissen, wie man in der Synagoge zu beten hat. Aber trotzdem und vielleicht auch deswegen mussten die Löwenbergs unter Antisemitismus leiden. Für die Löwenbergs dieser Welt war der Zionismus eine logische Entwicklung. Sie, Herr Herzl, waren ein Löwenberg, ein authentischer Vertreter des verlorenen Judentums.“ Vgl. Rabinovici/Sznajder: *Herzl Relo@ded*, S. 149.

²³ Da Herzl für die Figuren und Orte in seinem Roman überwiegend sprechende Namen verwendet, liegt es nahe, dass auch die Benennung des Kaffeehauses eine zusätzliche Botschaft transportiert. In seiner wörtlichen Bedeutung bezeichnet „Birkenreis“ den Zweig einer Birke. Junge Birkenzweige wurden zu damaliger Zeit aufgrund ihrer Biegsamkeit häufig zusammengebunden und als Kehrbesen verwendet. Ein Kaffeehaus, das den Namen eines solchen Besens trägt, der unweigerlich an Straßenfeger oder ärmliche Haushalte erinnert, legt die Assoziation mit einem trostlosen Ort nahe. Dem entspricht Herzls Darstellung des Kaffeehauses als Raum der Melancholie, Einsamkeit und Krankheit. Auch das Bettlervolk, das ums Kaffeehaus streift, fügt sich in dieses Bild und unterstützt die Lesart von „Birkenreis“ als Synonym für Armut und Elend. Darüber hinaus birgt der Name aber noch eine weitere, und zwar eine literarische Dimension, insofern es sich dabei um den Titel eines Märchens handelt, das ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die süddeutschen und österreichischen Märchensammlungen der Gebrüder Zingerle aus Tirol Verbreitung fand und populär genug sein mochte, um den Namen von *Altneulands* Kaffeehaus mit der entsprechenden Volkssage zu assoziieren. *Das Birkenreis* handelt von einer Mutter und ihrem Sohn, die in Armut in einer Waldhütte leben. Als der Sohn zum Holzsammeln geschickt wird, trifft er auf ein armes Mütterlein, dem er selbstlose Dienste erweist. Zum Dank erhält er ein Bündel Birkenreis mit dem Hinweis, es werde kostbare Früchte tragen. Tatsächlich erwächst aus den unscheinbaren Zweigen ein Baum mit silbernen und goldenen Blättern. (Vgl. Zingerle, Ignaz und Josef (Hrsg.): *Das Birkenreis*. In: dies. (Hrsg.): *Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland*. Regensburg: Friedrich Pustet 1854, S. 26–30). Dieses Märchen ließe sich zweifelsohne als eine Allegorie des Zionismus lesen, indem aus dem unscheinbaren Birkenreis bzw. aus dem Zweig der Juden ein kräftiger Stamm erwächst, die Prophezeiung seiner Fruchtbarkeit erfüllt und Not durch Reichtum ersetzt wird. Die Überlegung, Herzl könne dieses Märchen als gewollte Anspielung gebraucht haben, gerät zu einer intertextuellen Spielerei, wenn man bedenkt, dass er seinem Roman das Motto „Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen“ voranstellte. Das Einflechten einer paratextuellen Märchenerzählung wäre eine literarische Kontrapunktierung seines zionistischen Programms, ein inhaltlicher Zuspruch, aber ein gattungstheoretischer Widerspruch seines Aufrufs.

ner (jüdischen) Existenz ohne berufliche Perspektive und noch dazu ohne Familie herauszustreichen.²⁴

Lässt sich die ambivalente Figurenzeichnung Friedrichs somit einerseits auf eine ironisierende Schreibart zurückführen, kann sie andererseits als eine typische Verfahrensweise der Dekadenzdichtung verstanden werden. In seiner depressiven Grundstimmung²⁵ gleicht der jüdische, arbeitslose Jurist Friedrich zu Beginn des Romans den Protagonisten der Dekadenz, die ebenfalls ihren weltlichen Halt verloren haben und sich in einer existentiellen Sackgasse befinden. Aber auch hier stößt man, wie beim Romanhelden in *À rebours*, auf Rituale, die das Gefühl der Verlorenheit konterkarieren. So beharrt beispielsweise auch Des Esseintes auf die exakt geregelten Abläufe in seiner Umgebung und hält mitunter penibel genau den Zeitplan seiner Mahlzeiten ein. Dabei wird er von zwei ebenso schweigsamen Angestellten bedient,²⁶ wie Friedrich im Kaffeehaus und auch bei ihm ist es die fünfte Nachmittagsstunde, mit der sein stets gleiches Speiseritual einsetzt: „Il régla aussi les heures immuables des repas [...]. À cinq heures, l’hiver, après la chute du jour, il déjeunait légèrement de deux œufs à la coque, de rôties et de thé [...]“²⁷ Das Beharren auf alltäglichen Riten ist also durchaus ein Verhalten, das sich auch bei den ansonsten unsteten Charakteren in der Dekadenzliteratur wiederfindet. Des Esseintes fordert die kompromisslose Einhaltung seiner Tagespläne und auch die Räume und das Dekor dürfen von seiner Vorstellung nicht abrücken, damit er sich in seinem fein gewobenen Kokon sicher fühlt. Nur so ist ihm eine Identifikation mit seiner Umgebung möglich.

Bei Friedrich schöpft sich die konsequente Wiederholung seiner Kaffeehausbesuche aus einer vergleichbaren Quelle. Auch er ist nicht mehr im Stande sich mit der ihn um-

²⁴ Vgl. Schwartz, Yigal: *The Zionist Paradox. Hebrew Literature and Israeli Identity*. Aus d. Hebr. übers. v. Michal Sapir. Lebanon, New Hampshire: Brandeis University Press 2014, S. 53.

²⁵ Wurden in der Dekadenzkritik die melancholischen, debilen Figuren häufig als Spiegelbild ihrer Erfinder interpretiert, finden sich auch im Falle der Herzl-Forschung Kommentare zu einer Depression des Autors, die vermeintlich aus seinen Texten spricht. So leitete beispielsweise Jacqueline Rose aus Herzls *Tagebüchern* und der Entstehung seines *Judenstaats* eine „mental intoxication“ ab und fällte das Urteil: „Theodor Herzl was a depressive“. Vgl. Rose, Jacqueline: *The question of Zion*. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2005, S. 63f.

²⁶ Des Esseintes holt sich die alten und verschwiegenen Dienstboten seiner verstorbenen Mutter ins Haus, die „an die Regelmäßigkeit, von Stunde zu Stunde besonders zubereitete Getränke und Arzneien einzugeben, und das strenge Schweigen von Mönchen, ohne jede Verbindung mit der Außenwelt in Zimmern mit verschlossenen Türen“ gewohnt waren. Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 63 bzw. Huysmans: *À rebours*, S. 91.

²⁷ Ebd., S. 92. Übers.: „Er regelte auch die unveränderlichen Stunden des Essens [...]. Im Winter um fünf Uhr, nach Einbruch der Dunkelheit, frühstückte er leicht: zwei weiche Eier, gebratenes Fleisch und Tee [...]“ (Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 64). Während sich Des Esseintes strenge Speisezeremonien aus seiner Magenempfindlichkeit ergeben, sind sie nicht etwa das Resultat einer medizinischen Vorgabe; die Inhalte und Abläufe seiner Rituale folgen einzig seiner exzentrischen Logik. Seine fünf Uhr Mahlzeit am Nachmittag ist die erste nach dem Aufstehen, da er nachts aktiv ist und tagsüber schläft.

gebenden Gesellschaft zu identifizieren und sucht eine Rückzugsmöglichkeit an den wenigen ihm vertrauten Orten. Doch sogar im Birkenreis haben ihn mittlerweile die Einsamkeit und das Gefühl der Fremde eingeholt. Aber auch alle anderen ihm zur Verfügung stehenden Lebensräume und Tätigkeiten lehnt er ab, wobei Herzl nicht versäumt, kenntlich zu machen, dass Friedrichs Vereinsamung auf seine Identität als Jude zurückgeht und seine sozialen Möglichkeiten eingeschränkt sind. Friedrich verkörpert, wie bereits Clemens Peck festgestellt hat, einen modernen Ahasver, der im „geisterhaften, geradezu transsylvanischen Personal und Interieur des Café Birkenreis eine unmißverständliche Ausprägung“ findet.²⁸ Ein Gefühl der Heimat und Zugehörigkeit stellt sich bei Friedrich selbst in der ihm seit Jahren vertrauten Umgebung nicht ein und er ist als „ewiger Jude“ zum Umherirren verdammt. Entsprechend bekommt er von seinem nach Brasilien verzogenen Freund Oswald, dessen Flucht sich Friedrich ebenso wenig anschließen wollte wie dem Selbstmord seines anderen Freundes Heinrich, eine Lebensuntauglichkeit attestiert: „Du taugst nicht fürs Leben“, hatte der arme Oswald ihm vor der Abreise nach Brasilien in grimmiger Laune gesagt, „denn du ekelst dich vor zu vielen Dingen.“²⁹ Friedrichs Abscheu vor den Gegenständen und Konventionen des Lebens machen ihn neben einer Ahasver-Figur zu einem lebensüberdrüssigen Dekadenten wie Des Esseintes in *À rebours*. Des Esseintes plagt der gleiche Ekel vor der Welt – „Quoi qu’il tentât, un immense ennui l’opprimait“³⁰ –, der ihn zum Abschied aus der Gesellschaft bewegt. Auch Friedrich zieht die Konsequenz aus seiner Empfindlichkeit und kehrt dem öffentlichen Leben den Rücken zu. Verlieren die Feierlichkeiten in den luxuriösen Salons seiner Bekannten für Des Esseintes jedweden Reiz und erwecken am Ende nur noch seinen Hass, zieht sich auch Friedrich schließlich aus der Salongesellschaft seiner Umgebung zurück, nachdem er ein letztes Mal im Hause der Kaufmannsfamilie Löffler zu Besuch war. Der dort anzutreffenden gehobenen Bourgeoisie aus Börsianern, jüdischen Witzemachern und „stark geputzten Damen“³¹ kann Friedrich nichts abgewinnen; er und sein Begleiter stechen mit ihrem Kaffeehausgewand bereits äußerlich als „die Parias des Abends“³² hervor, wodurch Friedrich deutlich als Außenseiter markiert wird. Selbst die Liebe zu Ernestine Löffler, die

²⁸ Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 240.

²⁹ Herzl: *Altneuland*, S. 18.

³⁰ Huysmans: *À rebours*, S. 78. Übers.: „Was er auch immer versuchte, ein unendlicher Ekel bedrückte ihn.“ Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 52.

³¹ Herzl: *Altneuland*, S. 22.

³² Ebd.

ihn noch als einziger Grund im Kreise jener Gesellschaft hätte halten können, zerbricht an diesem Abend durch deren Verlobung mit einem erfolgreichen Tuchhändler.

In der Folge verfällt Friedrich gänzlich dem Spleen, wodurch sein Schicksal um ein weiteres Detail dem Werdegang von Huysmans' Romanhelden gleicht, für den der Austritt aus der Pariser Gesellschaft ebenfalls durch das Verschwinden seiner letzten Passion, der Liebe zur Frau, besiegelt wird: „Une seule passion, la femme, eût pu le retenir dans cet universel dédain qui le poignait, mais celle-là était, elle aussi, usée.“³³ Obzwar es sich bei Des Esseintes vielmehr um eine verbrauchte Lust als um enttäuschte Liebe handelt, ist seine Reaktion die gleiche. Wie Friedrich überlässt er sich dem Trübsinn, der in seinem Falle sogar bis zur chronischen Überreizung gedeiht:

Pendant les derniers mois de son séjour à Paris, alors que, revenu de tout, abattu par l'hypocondrie, écrasé par le spleen, il était arrivé à une telle sensibilité de nerfs que la vue d'un objet ou d'un être déplaisant se gravait profondément dans sa cervelle, et qu'il fallait plusieurs jours pour en effacer même légèrement l'empreinte, la figure humaine frôlée, dans la rue, avait été l'un de ses plus lancinants supplices.³⁴

Die nervliche Überempfindlichkeit wächst bei Des Esseintes zu einer Krankheit, die bei dem bürgerlichen Kaffeehausgänger Friedrich noch nicht zu finden ist. Aber der Nervenwahn, der bei Des Esseintes bereits eingetreten ist und ihn in die ländliche Enklave befördert, wird auch bei Friedrich schon angedeutet. Und zwar anhand eines im ersten Kapitel des Romans eingebauten Zitats aus Shakespeares *Hamlet*.

7.3.2 Hamlet als Knotenpunkt zwischen Dekadenz und Judentum

7.3.2.1 Judenhamlet

Herzl greift jene Stelle des bekannten Dramas auf, an der Hamlet zu Ophelia spricht, bevor diese dem Wahnsinn verfällt. Auch Ophelia ist ohne familiären oder sozialen Halt und Leidtragende einer unerwiderten Liebe. Statt Hamlet zu Ophelia spricht nun in *Altneuland* der nach Brasilien entflohene Freund Oswald zu Friedrich: „Aber du, du bist nichts als ein feiner Esel. Geh' in ein Kloster, Ophelia! . . . Daß du ein anständiger

³³ Vgl. Huysmans: *À rebours*, S. 77. Übers.: „Eine einzige Leidenschaft: die Frau hätte ihn aus diesem Wirbel der Verachtung reißen können, aber auch die war schon verbraucht.“ Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 51.

³⁴ Huysmans: *À rebours*, S. 99. Übers.: „Während der letzten Monate in Paris, als er, von allem abgestoßen, von Hypochondrie zerschlagen und vom Spleen zerrieben, so empfindliche Nerven bekommen hatte, daß der Anblick eines mißliebigen Gegenstandes oder Wesens sich tief in sein Gehirn fraß und mehrere Tage nötig waren, um die Spuren auch nur leicht zu verwischen, war auf der Straße ein auch nur flüchtig gesehenes Menschengesicht eines seiner schmerzlichsten Qualen.“ Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 71.

Mensch bist, wird dir niemand glauben, weil du ein Jud' bist . . . also was?"³⁵ Die Ausweglosigkeit von Friedrichs Situation wird hier eindeutig mit seiner jüdischen Identität in Beziehung gesetzt und sein Nichtzurechtfinden in der Gesellschaft und seine Melancholie mit der ihm zuteilwerdenden Diskriminierung als Jude. Indem Oswald den leidenden Friedrich als Ophelia betitelt, verweist er außerdem auf das Klischee vom verweiblichten Juden. Dadurch vermittelt Oswald seinem Freund allegorisch, dass es für Friedrich als ein feinsinniger Lebemann aufgrund seiner jüdischen Herkunft in der Gesellschaft keinen Platz gebe, da ihm alle seine Neigungen und sein Verhalten als Negativstereotype des Judentums ausgelegt würden.

Primär fungiert das Hamletzitat somit als Verweis auf eine Situation der Ausgrenzung und Diskriminierung. Darüberhinaus stellen Ophelia und Hamlet aber auch modellhafte Figuren der Dekadenzdichtung dar. Ophelia kann durch ihre scheiternde Interaktion mit ihrer Umwelt ebenso als Urgestalt der Dekadenz gelesen werden wie Hamlet, dessen „Unentschlossenheit, sein Hang zur Reflexion, seine Talentlosigkeit und das Ausweichen in die pessimistische Melancholie [...] ihn zum Prototyp des Dilettanten“³⁶ und somit zu einem prädestinierten Dekadenzhelden machen. Entsprechend stieß Hamlets Charakter schon bei den frühen Dekadenzdichtern auf Interesse, etwa bei Jules Laforgue, der geradezu besessen war von Shakespeares Helden.³⁷ In seinen *Moralités légendaires*, die aus sechs Fantasiestücken über diverse mythologische Figuren

³⁵ Herzl: *Altneuland*, S. 18. In Shakespeares Drama lauten Hamlets Worte an Ophelia in der ersten Szene des dritten Akts (Vers 119ff): „Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest, but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me [...]“ (Vgl. Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*. Hrsg. v. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 161.) Die Sätze folgen auf Hamlets Geständnis, dass er Ophelia nicht liebt bzw. dass er ihre Unschuld bewahren möchte. Für Hamlets Dialog mit Ophelia, der zweifelsohne eine eigene Abhandlung verlangte und unterschiedliche Interpretationen bereithält, ist im Hinblick auf *Altneuland* vor allem die isolierte Stellung beider Charaktere interessant, die einen Vergleich mit der Figur Friedrichs ermöglicht und mit der allgemeinen Situation von Juden im Fin de Siècle.

³⁶ Theodorsen: *Leopold Andrian, seine Erzählung Der Garten der Erkenntnis und der Dilettantismus in Wien um 1900*, S. 34.

³⁷ Laforgue reiste sogar extra ins dänische Helsingør, um dem Schauplatz von *Hamlet* auch in Wirklichkeit nachzuspüren. Die Eindrücke seines Besuchs und seine Wanderung am dortigen Strand, bei der er in einen fiktiven Dialog mit Hamlet trat, hielt er in seinem Text *A propos de Hamlet* fest, der erstmals im Oktober 1886 in der Zeitschrift *Le Symboliste* (hrsg. v. Jean Moréas, Gustave Kahn, Paul Adam als Entgegnung auf Anatole Baju's *Le Décadent*) erschienen war und den *Moralités légendaires* somit vorausging. Darin gesteht Laforgue, wie er von Shakespeares Dramenhelden und dessen Wahnsinn vereinnahmt wurde: „Sa folie me gagnait, et je me mis follement à danser devant lui, sous la pluie continuelle de ces plages loin de Paris [...]“ (Vgl. Laforgue, Jules: *A propos de Hamlet*. In: ders.: *Moralités légendaires* [1887]. Hrsg. v. Pascal Pia. Paris: Gallimard 1977, S. 207–210; hier S. 210. Übers.: „Mit seinem Wahnsinn gewann er mich und ich gab mich einem wahnsinnigen Tanze vor ihm hin, während es auf diesen Stränden fernab von Paris fortwährend regnete.“) Dass Laforgue von der Figur Hamlets besessen war, hat auch Pascal Pia festgestellt und in diesem Zusammenhang auf die zahlreichen Epitaphe aus *Hamlet* hingewiesen, die Laforgues in seinen posthum veröffentlichten Gedichtband *Des fleurs de bonne volonté* (1890) integrierte. Vgl. Pia, Pascal: „Préface.“ In: Laforgue, Jules: *Moralités légendaires* [1887]. Hrsg. v. Pascal Pia. Paris: Gallimard 1977, S. 7–15; hier S. 10.

bestehen, widmete sich Laforgue gleich zu Beginn dem dänischen Prinzen unter dem Titel *Hamlet ou les suites de la piété filiale*³⁸. Hamlet trifft darin auf eine Ophélie, die eigentlich Kate heißt und der Star einer Schauspieltruppe ist. Ihr gegenüber bezeichnet er sich als Außenseiter – „moi, qui ne suis qu'un paria“³⁹ – und beklagt, als er mit Ophelia und ihrem Kollegen William sein Schauspiel einübt, den Mangel seiner eigenen Freiheit: „Oui, ce qui manque à Hamlet, c'est la liberté.“⁴⁰ Hamlet als einen Paria zu definieren, der sich durch die Machenschaften seiner Umwelt bedrängt und an seiner Selbstverwirklichung gehindert fühlt, stellt eine geläufige Lesart von Shakespeares Drama innerhalb der Dekadenzdichtung dar, wie sie auch für einen zionistischen Autor wie Herzl interessant sein konnte. Schließlich lässt sich das Stück aus dieser Interpretation heraus an das Schicksal der Juden anbinden und Hamlet als Platzhalter eines intellektuellen Einzelgängers deklarieren, der von seiner Umwelt verkannt und diskriminiert wird.

Tatsächlich nutzten Vertreter der nationaljüdischen Bewegung die Figur Hamlets für Propagandazwecke. Samuel Meisels veröffentlichte 1901 in den *Populärwissenschaftlichen Monatsblättern zur Belehrung über das Judentum* einen Artikel unter dem Titel „Judenhamlet“, in dem er Hamlet als einen Juden interpretierte und den berühmten Sein oder Nichtsein-Monolog als „Ausdruck des Gesamtschmerzes des jüdischen Leidens“ erörtern.⁴¹ Meisels schildert wie die Figur Hamlets in der frühen Moderne von diversen Interessensgruppen „beschlagnahmt“ und schließlich auch, nach anfänglicher Zurückhaltung, von den Zionisten für ihre Zwecke entdeckt wurde. Er paraphrasiert die Parolen des jüdischnationalen Leo Raphael, der Hamlet als Verkörperung Ahasvers mit dem modernen Judentum gleichsetzte:

Hamlet ist das Judentum! Damit hat er [Raphael] den Nagel auf den Kopf getroffen. Ahasver hat sich thatsächlich als Hamlet entpuppt. Hamlet ist nicht nur das Judentum im engeren Sinne, sondern das Judentum im Ghetto, ja ein Ghettojude selbst. Seine trüb- und tiefsinnigen Weltanschauungen, seine herzerreißenden Seufzer scheinen aus den dumpfen, mit schädlichen Miasmen gefüllten Ghattomauern herauszutönen.⁴²

³⁸ Übers.: „Hamlet oder die Folgen kindlicher Trauer“.

³⁹ Laforgue: *Moralités légendaires*, S. 31. Übers.: „Ich, der ich nicht mehr als ein Außenseiter bin.“

⁴⁰ Ebd., S. 35. Übers.: „Ja, was Hamlet fehlt, ist seine Freiheit.“

⁴¹ Meisels, Samuel: „Judenhamlet.“ In: *Dr. Adolf Brülls Populär-wissenschaftliche Monatsblätter zur Belehrung über das Judentum für Gebildete aller Konfessionen*. Nr. 7 (1. Juli 1901), S. 150–155; hier S. 154. Auf diesen Aufsatz hat Brigitte Sessler im Zuge ihrer Untersuchung von Heiner Müllers Langgedicht *Ajax zum Beispiel* (1994) hingewiesen, in der sie der darin vorgenommenen Benennung Leo Trotzki als „Hamlet der Jude“ auf die Spur geht. Vgl. Sessler, Brigitte: *Hamlet – ein lyrisches Politikum? Hamlet in deutschsprachigen Gedichten vom 18. Jahrhundert bis heute*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 229.

⁴² Meisels: „Judenhamlet“, S. 151.

Hamlet wird in der zionistischen Propaganda somit die Auslegung eines feinsinnigen und gebildeten Melancholikers zuteil, der aus seinem Gefängnis nicht herauskommt und einen typischen jüdischen Gelehrten aus dem Ghetto darstellt. Einerseits mit geistigen Qualitäten ausgestattet, ermangelt es ihm andererseits an praktischer Handlungsstärke. Den Verhinderungsgrund seiner Autoemanzipation setzte Herzl in der entsprechenden Shakespeare-Referenz in *Altneuland* mit dem Motiv der Verweiblichung in Bezug, indem er Friedrich nicht als Hamlet, sondern gleich als Ophelia betitelt.

Allgemein lässt sich festhalten, dass durch Herzls *Hamlet*-Zitat eine diskursive Verknüpfung zwischen Dekadenz und Zionismus zustande kommt, insofern Shakespeares Figur von beiden Bewegungen als Projektionsfläche ihrer Ästhetik bzw. Politik aufgegriffen wurde.⁴³

7.3.2.2 Thomas Hardys *Jude the Obscure*

Eine Verknüpfung zwischen der Figur Hamlets und dem Motiv des Juden- bzw. Außenseitertums hatte im Fin de Siècle auch Thomas Hardy in seinem 1895 publizierten Roman *Jude the Obscure* vorgenommen. Hardy lässt seinen Titelhelden unter anderem Hamlets Monolog über den Vater paraphrasieren.⁴⁴ Zwar ist der Romanheld Jude Fawley christlichen Glaubens, doch weisen ihm sein Name und die Romanhandlung eindeutig die Rolle des ausgestoßenen Hebräers zu. Nachdem Hardys Roman zu Herzls Bibliotheksbestand zählte,⁴⁵ ist davon auszugehen, dass Herzl ihn gelesen oder zumindest gekannt hatte und dadurch – mag er auch nicht den darin eingearbeiteten

⁴³ Dass Hamlet unter den zionistischen Schriftstellern eine beliebte literarische Quelle darstellte, belegt u.a. ein kurzes Schreiben Max Nordaus an Herzl. Einem für den Abend des 16. April 1903 in Paris vereinbarten Treffen schickte Nordau folgenden Brief voraus: „Theurer Freund, thrive, thrive, Horatio! . . . Hamlet, Akt II., Szene 2. Auf 8 Abends! Es umarmt Sie Ihr M. Nordau.“ (Vgl. Nordau, Max: Brief an Theodor Herzl, 16.4.1903. In: Central Zionist Archives Jerusalem, Herzl-Akte H1/1697-26.) In welchem Kontext Nordau sein Zitat anbringt, lässt sich nicht ermitteln. Die Stelle in Shakespeares Drama, auf die er verweist, bezieht sich jedenfalls auf das Gespräch zwischen Horatio und Hamlet in der zweiten Szene des ersten Akts (Vers 180). Während Horatio erklärt, er sei anlässlich der Beerdigung von Hamlets Vater aus Wittenberg nach Schloss Elsinore gekommen, rückt Hamlet einen anderen Anlass in den Fokus, nämlich die Hochzeit seiner Mutter mit Polonius, die unversehens auf die Beerdigung seines Vaters folgt. In seiner Anrede Horatios verweist Hamlet auf den Verrat, den er darin sieht: „Thrive, thrive, Horatio. The funeral baked meats/Did coldly furnish forth the marriage tables.“ Vgl. Shakespeare: *Hamlet*, S. 103.

⁴⁴ Vgl. Taylor, Dennis: „Hardy and Hamlet.“ In: Wilson, Keith (Hrsg.): *Thomas Hardy Reappraised. Essays in Honour of Michael Millgate*. Toronto et al.: University of Toronto Press 2006, S. 38–54; hier S. 48.

⁴⁵ Vgl. Aktennummer H1/2215-2 in den Central Zionist Archives Jerusalem. Hier ist der Roman als „Hardy: Jude“ angeführt. Herzl besaß vermutlich die deutschsprachige Ausgabe des Romans, die erstmals 1901 erschienen war: Hardy, Thomas: *Jude, der Unberühmte*. Übers. v. A. Berger. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1901.

Hamletzitate nachgegangen sein – mit einem beispielhaften Text des britischen Fin de Siècle⁴⁶ in Berührung gekommen war. Konnte Herzl zu seinen Lebzeiten noch nichts von Hardys späterer Korrespondenz mit Israel Zangwill und den darin gemachten Zugeständnissen an das Judentum und an den Zionismus gewusst haben – „If I were a Jew“, schrieb Hardy 1905 an Zangwill, „I should be a rabid Zionist no doubt“ – ,⁴⁷ so lag Herzl mit *Jude the Obscure* ein Entwicklungsroman vor, der unmissverständlich das Motiv des heimatlosen Außenseiters thematisierte.

Schon als kleiner Junge träumt Jude Fawley vom Ausbruch aus den begrenzten Verhältnissen seines dörflichen Lebens im Südwesten Englands und imaginiert sich seinen Ort der Freiheit als ein neues Jerusalem: „Through the solid barrier of cold cretaceous upland to the northward he was always beholding a gorgeous city – the fancied place he had likened to the New Jerusalem [...]“.⁴⁸ Zwar gilt Judes Sehnsucht nicht dem wahrhaftigen Zion, sondern einem Studium in Oxford – das im Roman Christminster heißt –, doch ermöglicht seine Figur eine zionistische Lesart nach den Motiven der Ausgrenzung und Emanzipation. Zeitweise wird letztere von Jude erreicht, doch endet das Schicksal des seelisch unsteten Romanhelden in seinem vorzeitigen Tod.

7.3.2.3 Hermann Türcks *Der geniale Mensch*

Um von Jude Fawley zu Hamlet und zum dekadentypischen Motiv des Außenseiters zurückzukehren, so repräsentieren sie beide – neben ihrer beiderseitigen konfliktbeladenen Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt – begabte Köpfe, deren geniale Veran-

⁴⁶ Zwar ist Hardy nicht zu den Autoren des „Decadent movement“ um Oscar Wilde zu zählen, zumal er sich in anderen gesellschaftlichen Zirkeln bewegte und in seinen Texten auch soziale Themen verhandelte, wodurch er unter anderem als Realist und Naturalist eingestuft wird; doch bezog Hardy auch aus den ästhetizistischen Strömungen seiner Zeit Inspiration und beweist gerade in seinem späteren Werk eine deutliche Affinität zur Dekadenzdichtung. Siehe hierzu: Flynn, Suzanne J.: „Hardy in (A Time of) Transition.“ In: Morgan, Rosemarie (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Thomas Hardy*. Surrey, England/Burlington, USA: Ashgate Publishing 2010, S. 87–100; hier S. 97f.

⁴⁷ Das Zitat entstammt einem Brief Hardys an Zangwill vom 10. November 1905, in dem er, nachdem Zangwill ihn darum gebeten hatte, Stellung zu Zangwills Plänen zur Errichtung einer jüdischen Kolonie in Ostafrika bezog: „It would be altogether presumptuous in me – so entirely outside Jewish life – to express any positive opinion on the scheme embodied in the pamphlet you send to me. I can only say a word or two of the nature of a fancy. To found an autonomous Jewish state or colony, under British suzerainty or not, wears the look of a good practical idea, and it is possibly all the better for having no retrospective sentiment about it. But I cannot help saying that this retrospective sentiment among Jews is precisely the one I can best enter to. So that if I were a Jew I should be a rabid Zionist no doubt. I feel that the idea of ultimately getting to Palestine is the particular idea to make the imaginative among your people enthusiastic [...]“ Zit. n. Hardy, Florence Emily: *The later years of Thomas Hardy 1892–1928*. Cambridge et al.: Cambridge University Press 2011, S. 115.

⁴⁸ Hardy, Thomas: *Jude the Obscure*. Hrsg. v. Patricia Ingham. Oxford et al.: Oxford University Press 2002, S. 16.

lagung sich mit ihrer Schwermut und ihren sozialen Konflikten überkreuzt. Entsprechend griffen Hamlets Interpreten um 1900 nicht nur die melancholischen Charakterzüge von Shakespeares Dramenhelden auf. Hamlets Gemütskrankung bescherte ihm, gemäß den psychopathologischen Diskursen jener Zeit, gleichfalls die Deutung als Genie. Diese Auffassung vertrat im Fin de Siècle mitunter Hermann Türck. In seinem erstmals 1896 erschienenen Buch *Der geniale Mensch*, das in seiner Vermischung psychologischer und literaturwissenschaftlicher Analysen in der Tradition von Cesare Lombroso steht,⁴⁹ nennt der Verfasser Hamlet „deshalb Genie, weil er alles verstehen will, die ganzen Zusammenhänge, alles durchdringen möchte“,⁵⁰ jedoch erfolglos bleibt, weil er als Idealist den Intrigen seines Umfelds nicht gewachsen ist.

Türcks *Der geniale Mensch* befand sich ebenfalls in Herzls Büchernachlass.⁵¹ Auch hier ist folglich davon auszugehen, dass Herzl mit dem Werk vertraut war und daraus unter Umständen Anregungen für seine eigenen literarischen Arbeiten und seine Überzeugungen als Schriftsteller bezog. Türck formulierte in *Der geniale Mensch* – darin neben Shakespeare auch Goethe und Byron als Musterbeispiele dienen – die These, dass sich der geniale Künstler dadurch auszeichne, dass er durch seine Kunst eine zweite Wirklichkeit zu erzeugen verstünde. Er vermag sich, laut Türck, nicht nur selbst in seinem Werke wiederzufinden, sondern letzteres auch seinem Rezipienten als Realität überzeugend zu vermitteln.⁵² Eben dieses Ziel verfolgte auch Herzl mit *Altneuland*, da er die darin beschriebene Gründung des Judenstaats als reales Vorhaben verstanden wissen wollte und seinen Roman statt als Utopie als Ausgang von Wirklichkeit angelobte.

⁴⁹ Türck selbst distanzierte sich zwar von Lombroso, indem er in seinem Buch sogar direkte Kritik an dem seinerzeit einflussreichen italienischen Wissenschaftler übte. So spricht Türck u.a. von „Lombrosos Irrsinnshypothese“ und bezeichnet dessen Logik als „unsinnig“ (vgl. S. 276ff). Allerdings geht Türck durchaus vergleichbar wie Lombroso vor, wenn er beispielsweise eine Passage aus Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* zitiert und daraus die Schwachsinngigkeit des Autors folgert (S. 314). Auch Henrik Ibsen und Max Stirner erteilt eine vergleichbare Kritik. Vgl. Türck, Hermann: *Der geniale Mensch* [1896]. 9. verb. Aufl. Berlin: Wilhelm Borngräber 1918.

⁵⁰ Ebd., S. 83.

⁵¹ Den Beleg liefert auch hier die entsprechende Liste zu Herzls Büchernachlass in den Central Zionist Archives, Aktennummer H1/2215-2. Außerdem besaß Herzl Türcks Nietzsche-Biografie, die auf einer weiteren Quittung eines Einkaufs in der Buchhandlung Carl v. Hölzl mit „Türck Fr Nietzsche u s. Irrwege“ (gemeint ist Türck, Hermann: *Friedrich Nietzsche und seine philosophischen Irrwege*. Dresden: Glöck 1891) verzeichnet ist. Vgl. Aktennummer H1/2172-41 in den Central Zionist Archives.

⁵² Wörtlich heißt es bei Türck: „Der Künstler liebt den Gegenstand, den er anschaut, er will seine Existenz [...]. Was der Künstler wiedergibt, ist daher nicht eine bloße, äußerliche Nachahmung des Gegenstandes, sondern eine freie Schöpfung, die entstanden ist unter dem Eindruck des angeschauten Gegenstandes. Der Künstler kann die entzückende Wirklichkeit unmöglich durch eine bloße Nachahmung ersetzen, denn diese würde nie das Original erreichen. Darum schafft der Künstler eine zweite Wirklichkeit, ein zweites Original unter dem Eindruck des ersten, und dieses wirkt nun auf uns so wie das erste auf ihn.“ Vgl. Türck: *Der geniale Mensch*, S. 14.

Dass Herzl Türcks Theorie gedanklich nahestand, belegt unter anderem ein aphoristischer Kommentar aus Herzls unveröffentlichten Notizen, der eine im Vergleich zu Türck noch deutlich radikalere Auffassung von literarischer Schöpfung als suggerierte Wirklichkeit belegt: „Poesie ist die dargestellte Erfahrung eines Einzelnen. Die Macht, solche neue Erfahrung den Anderen aufzuzwingen, dass sie meinen, es sei ihre eigene – diese Macht nennt man Genie.“⁵³ Herzl notierte diesen Gedanken am 18. Juni 1895, also einen Tag, nachdem er sein Manuskript am *Judenstaat* vollendet hatte, was nicht nur seine literarische Motivation für seinen ersten zionistischen Text offenbart, sondern zugleich eine künstlerische Hybris, die so gar nicht ins Bild eines altruistischen Retters des Judentums passen will. Sein Erfolg als Zionist wäre Herzl entsprechend seiner obigen Aussage in erster Linie Beleg für sein literarisches Genie gewesen⁵⁴ und der Zionismus eine Bewährungsprobe auf seinem Weg zum vollkommenen Schriftsteller. Herzls Anspruch, den er an sich selbst als zionistischen Schriftsteller stellte, bestand folglich darin, Literatur als Realität wahrnehmbar zu machen. Diese Aufgabe hatte er mit seinem ersten offiziellen zionistischen Text, dem *Judenstaat*, noch nicht zur eigenen Zufriedenheit lösen können. Folglich setzte er mit seinem zweiten zionistischen Text auf die Gattung des Romans, der es ihm ermöglichte – anders als beim sachtextlichen Charakter des *Judenstaats* – auf ein vielfältiges poetisches Instrumentarium zurückzugreifen. Hier konnte sich Herzl eines erweiterten Repertoires an stilistischen, narrativen und nicht zuletzt psychologischen Techniken bedienen.

Um am Schicksal seiner Figuren anteilhaben zu lassen und in seiner poetischen Überzeugungsarbeit zu reüssieren, schuf Herzl in *Altneuland* ein breites Spektrum an Charakteren aus unterschiedlichen sozialen Schichten. Bereits in den ersten Kapiteln werden diverse gesellschaftliche Milieus in Erscheinung gerufen, da alle Protagonisten einen anderen sozialen Hintergrund aufweisen. Neben Friedrich als Stellvertreter des assimilierten jüdischen Bürgertums wird der vermögende deutsche Adlige Königshoff gereiht, dessen Name, nachdem er in Amerika als Geschäftsmann tätig gewesen war, mittlerweile Kingscourt lautet. Die über Friedrich und Kingscourt illustrierte jüdische Wiener Bourgeoisie und kosmopolitische preußische Noblesse wird durch die Schicht

⁵³ Herzl, Theodor: Notizblatt [Paris, 18. Juni 1895]. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/3082-2.

⁵⁴ Auch Jacques Le Rider hat darauf hingewiesen, dass der zionistische Gedanke bei Herzl sein Geniedenken widerspiegelt, wobei es dessen Ursprung aus der Literatur der Romantik ebenso zu berücksichtigen gelte wie dessen narzisstische Inklinaton. Vgl. Le Rider: *Les Juifs Viennois à la Belle Époque*, S. 112.

der galizischen Immigranten ergänzt, wie sie die in Armut lebende Familie Littwak⁵⁵ repräsentiert, zu der die Eltern Chajim und Rebekka und die Kinder David und Mirjam gehören. Die Gemeinsamkeit zwischen diesen zentralen Figuren des Romans besteht in ihrer gesellschaftlichen Randstellung zu Beginn der Handlung.

7.3.3 Kingscourt als preußischer Des Esseintes

Friedrich ist nicht der einzige, dem durch seine Charakterisierung als ewiger Jude und Melancholiker die Rolle eines Außenseiters zukommt. Ebenso verkörpert sein späterer Reisepartner Kingscourt einen Randgänger. Kingscourts misanthropische Züge, seine lebensüberdrüssige Haltung, gepaart mit seinem Abschottungswunsch vom Gesellschaftsleben machen ihn nicht minder zu einem modellhaften Typus der Dekadenzdichtung. Nachdem sich Friedrich auf Kingscourts Zeitungsannonce meldet, mit der letzterer nach einem Gleichgesinnten für einen gemeinsamen Rückzug aus der Gesellschaft fahndet, bestellt Kingscourt seinen Bewerber zum Kennenlernen in ein luxuriöses Wiener Ringstraßenhotel. Ihr erstes Zusammentreffen findet somit an einem exklusiven Ort statt, der Kingscourts hedonistische Reaktion auf seine Übersättigung am Leben preisgibt. Der preußische Edelmann – dessen Figurierung Max Nordau im übrigen als einzigen Kritikpunkt an der Konstruktion des Romans gegenüber Herzl vorbrachte, weil er die Figur für nicht authentisch hielt –⁵⁶ schildert Friedrich seinen Lebensverlauf und weshalb er sich aus dem Gesellschaftsleben zurückgezogen hat. Nachdem die bürgerlichen Ideale für ihn nicht in Erfüllung gegangen waren, hatte er sich eine kleine unbesiedelte Insel in der Südsee gekauft, um darauf ein unbehelligtes Leben zu führen:

Freilich, das Anhäufen von Geld war jetzt für mich sinnlos geworden. Zum Erwerb hatte ich keine Lust mehr, vom Traum der Familie genug. blieb noch die Einsamkeit als letztes Experiment. Aber eine große, unerhörte Einsamkeit mußte es sein. Nichts mehr wissen von den Menschen, ihren elenden Kämpfen, Unsauberkeiten, Treulosigkeiten. Die wirkliche, echte, tiefe Einsamkeit ohne Wunsch und Ringen. Die volle wahre Rückkehr zur Natur! Diese Einsamkeit ist das Paradies, das die Menschen durch ihre Schuld verloren haben. Und diese Einsamkeit habe ich gefunden.⁵⁷

⁵⁵ Der Name Littwak ist ein jiddischer Ausdruck und benennt die Familie als Juden aus Litauen.

⁵⁶ Nordau schrieb Herzl am 12. Oktober 1902 aus Paris: „Vorbehalte mache ich nur gegen Kingscourt. Der ist nicht echt. So spricht kein norddeutscher Edelmann mit Kinderstube und Casino, und wenn er einigemal zwanzig Jahre gerobinsont hätte.“ Vgl. Nordau, Max: Brief an Theodor Herzl, 12.10.1902. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/1697-15.

⁵⁷ Herzl: *Altneuland*, S. 33.

Wie Friedrich ist auch Kingscourt von der Welt, einschließlich der Liebe, enttäuscht. Umso mehr gleicht er dem Romanhelden in Huysmans' *À rebours* als er, wie Des Esseintes, nach einem entlegenen Ort fern der Zivilisation trachtet. Ebenso wie Des Esseintes die Umsetzung seiner Sehnsucht nach einer Einsiedelei – „à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine“⁵⁸ – in Angriff nimmt und ein Haus in abgelegener Landschaft erwirbt, realisiert auch Kingscourt mit dem ihm reichlich zur Verfügung stehenden Kapital seinen Wunsch zu fliehen. Auch er entscheidet sich für einen Ort fern der Zivilisation und kauft ein unberührtes Stück Natur. Zwar unterscheidet sich Kingscourt von Des Esseintes dadurch, dass er sich in seine Eremitage einen Gesellschafter, nämlich Friedrich, mitnimmt, doch gleicht er Huysmans' Romanhelden wiederum darin, dass er sich auf seiner Insel nur mit Dingen einrichtet, die seinen persönlichen Vorlieben Rechnung tragen: „Namentlich Bücher, physikalische Instrumente und Waffen.“⁵⁹

Zu Kingscourt Verwandtschaft mit einer typischen Dekadenzfigur trägt außerdem sein dandyhaftes Erscheinungsbild und Verhalten bei. Als „ein Mann in den Fünfzigern, mit ergrauendem Vollbart und dichtem braunen Haupthaar, das von Silberfäden durchzogen war und an den Schläfen schon weißschimmerte“,⁶⁰ empfängt er Friedrich in seiner großzügigen Hotelsuite als vornehmer Lebemann, der Zigarre raucht und sich seinem Gast gegenüber selbstgefällig und überheblich verhält:

Mr. Kingscourt hauchte mit Sorgfalt einen Rauchring in die Luft, folgte der Auflösung der wolkigen Linien mit Spannung und erst nachdem sie ganz verschwabt waren, sagte er, ohne seinen Gast anzusehen: „Warum sind Sie lebensüberdrüssig?“⁶¹

Kingscourt, der, während er über den Lebensüberdruß sinniert, genüsslich seine Zigarre raucht, verzichtet in seiner Misanthropie keineswegs auf Luxus und Genuss.

7.3.4 Das idealisierte Leid der Littwaks

Friedrich hingegen sucht in seinem Trübsinn die Begegnung mit der armutsvollen Existenz des Bettlervolks und begibt sich in das Elendsquartier der Familie Littwak.

⁵⁸ Huysmans: *À rebours*, S. 77. Übers.: „[...] von einer raffinierten Thebais, von einer komfortablen Wüste, von einer unbeweglichen Arche, wohin er sich fern von der unablässigen Sintflut menschlicher Torheit flüchten könnte.“ Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 51.

⁵⁹ Herzl: *Altneuland*, S. 33.

⁶⁰ Ebd., S. 31.

⁶¹ Ebd.

Allerdings wahrt er Distanz zum Leid der eingewanderten Juden und romantisiert die Szene als unbeteiligter Betrachter:

Die Stube der Familie Littwak sah bei Tage noch elender aus als bei Nacht. Und doch fand Friedrich Löwenberg diese armen Leute in beinahe rosiger Stimmung, als er bei ihnen eintrat. David Littwak stand vor dem Fensterbrett, auf dem ein aufgeschlagenes Buch lag und er las darin, während er an seinem mächtigen Butterbrot kaute. Der Vater und die Mutter saßen auf der Streu. Die kleine Mirjam spielte mit Halmen.⁶²

Das Elend der Littwaks und ihre auf die Grundbedürfnisse reduzierte Existenz, bestehend lediglich aus Brot und Literatur, werden durch den distanzierten Blick des melancholischen Friedrich beschönigt und geradezu neidvoll betrachtet. Die jüdische Einwandererfamilie, von Herzl als Inbegriff der Frömmigkeit stilisiert, vertritt die Ideale Bildung, Glaube und Demut und soll jene Mitglieder des Judentums repräsentieren, die für eine Rückkehr nach Zion und den Aufbau eines jüdischen Idealstaats nach Meinung Herzls die besten Voraussetzungen lieferten. Während hier einerseits die oberflächliche Alltagsszene aus dem Leben einer armen, aber innigen orthodoxen jüdischen Familie gezeichnet wird – sie mag Herzls Kritikern zugespielt haben, ihn als Unkundigen der jüdischen Kultur zu bezeichnen und als jemanden, der von den tatsächlichen Umständen der osteuropäischen jüdischen Massen keine Kenntnisse gehabt bzw. auf sie als assimilierter Wohlstandsbürger niedergeblickt habe –,⁶³ offenbart die euphemisierende Darstellung der existentiellen Not eine weitere Parallele zur Dekadenzdichtung. Denn auch hier erhalten die ärmlichen und schlichten, teils bis zur Selbstgeißelung gesteigerten Lebensformen in der Betrachtungsweise ihrer melancholischen Figuren eine Schönfärbung. Auf der Suche nach etwas Neuem in einem übersättigten Leben vermag die Armut als etwas Unbekanntes die bereits ermüdeten Sinne noch zu reizen. Und so werden dürftige Lebensumstände als Idylle gepriesen. Auf diese Weise schwelgt auch der lebensüberdrüssige, von seinen eigenen Bequemlichkeiten jedoch nicht ablassende Des Esseintes in Gedanken an ein von Hab und Gut

⁶² Ebd., S. 35.

⁶³ Martin Buber zum Beispiel beschrieb in seiner Kritik von *Altneuland* Herzl als „Westjude ohne jüdische Tradition, ohne jüdische Kindheitseindrücke, ohne jüdische Erziehung, ohne in der Jugend selbst-erworbenes jüdisches Wissen; er war in einem nichtjüdischen Milieu aufgewachsen und mit den jüdischen Massen nie in Berührung gekommen; keine menschliche Kreatur war ihm so fremd gewesen wie ein jüdischer Proletarier.“ (Vgl. Buber, Martin: „Herzl und die Historie.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 8–9 (August 1904), S. 583–594; hier S. 590.) Buber nimmt im zitierten Aufsatz eine Gegenüberstellung von Herzl mit seinen zionistischen Vorgängern Hess, Pinsker und Birnbaum vor, bei denen er – trotz ihres teilweise ebenso assimilierten Alltags – im Gegensatz zu Herzl eine Verwurzelung mit der jüdischen Tradition erkannte, zu Hess meinte, er habe „die Seele der Nation entdeckt, Pinsker gab ihre Analyse“ (ebd., S. 586) und Birnbaum „die Vertiefung des jüdischen Nationalismus nach der Seite der Kulturprobleme hin“ (ebd., S. 587) zuschrieb.

befreites und nur von Kunst und Glaube genährtes Leben, wie er es am Beispiel des niederländischen Künstlers Jan Luyken bewundert:

La vie de Luyken était pour lui un attrait de plus; elle expliquait d'ailleurs l'hallucination de son œuvre. Calviniste fervant, sectaire endurci, affolé de cantiques et de prières, il composait des poésies religieuses qu'il illustrait [...]. Avec cela, il méprisait le monde, abandonnait ses biens aux pauvres, vivait d'un morceau de pain ;⁶⁴

Sowohl bei Herzl als auch bei Huysmans rühmen die melancholischen Protagonisten eine Existenz fernab des sorglosen, attraktionsfreien Alltagslebens, in dem anstelle sozialer und materieller Absicherung die vermeintlich einzig würdigen Dinge des Lebens im Vordergrund stehen: Kunst und Gebet. Bei der Schilderung der Littwak'schen Wohnstatt wird aus der Perspektive Friedrichs das Buch in den Vordergrund gestellt, in dem David Littwak liest. Davids Belesenheit und gleichzeitige Frömmigkeit blenden die Armut aus, die ihn umringt. Ebenso wird die Biographie Luykens von Des Esseintes auf Religion und auf Kunstausbübung reduziert und als puritanische Lebensweise verehrt.

Zweifelsohne bestehen auch einige Unterschiede in der jeweiligen Idyllisierung von Armut in den beiden Romanen, genauer gesagt in den Implikationen, mit denen ihre Romantisierungen versehen sind. Während es sich in *À rebours* um eine freiwillige Askese handelt, mit der sich Des Esseintes nicht nur im Studium der Werke und Biografien der von ihm bevorzugten Künstler auseinandersetzt, sondern in diversen Varianten auch selbst austestet, handelt es sich bei der in *Altneuland* beschriebenen Armut der Littwaks um eine unfreiwillige Not, die statt einer freien Entscheidung eine Folge sozialer Benachteiligung darstellt. Insofern Herzls Roman die Auflage erfüllen musste, einer zionistischen Botschaft Rechnung zu tragen, finden darin auch soziale Fragestellungen Verhandlung, die bei Huysmans keine Rolle spielen. In *À rebours* steht die für einen Dekadenztext bezeichnende Exzentrik des Protagonisten im Vordergrund; die Erörterung der persönlichen Befindlichkeiten und die Konzentration auf das eigene Schicksal lassen kollektive Probleme außen vor. Allerdings erfolgt auch in *Altneuland* die Auseinandersetzung mit Trübsal und Leid zunächst anhand der individuellen Empfindung Friedrichs. Einer weiteren Vertiefung in seinen Eigendünkel wird nur dadurch Einhalt geboten, dass sein Trübsal in jenem der Littwaks eine teilweise Spiegelung erfährt und durch die gemeinsame jüdische Identität eine Zielgerichtetheit

⁶⁴ Huysmans: *À rebours*, S. 139. Übers.: „Luykens Leben war ein Reiz mehr und erklärte auch die Halluzination seines Werkes. Als glühender Calvinist und hartnäckiger Sektierer, vernarrt in Hymnen und Gebete, verfaßte er geistliche Dichtungen, die er illustrierte [...]. Dabei verachtete er die Welt, gab seine Habe den Armen und lebte von einem Stück Brot“. Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 110.

im Handlungsverlauf entstehen kann. Gemäß zionistischer Propaganda und der daran ausgerichteten Dramaturgie des Romans macht das Leid der jüdischen Protagonisten sie zu selbstsicheren Persönlichkeiten und lässt sie zu Idealbürgern des künftigen Judenstaats heranreifen.⁶⁵ Beispielhaft entwickelt sich vor allem der kleine David Littwak aus seinem anfänglichen Elend zu einem vorbildhaften Zionisten und einer erfolgreichen Führungspersönlichkeit. Er macht sich um den Aufbau des späteren Judenstaats verdient und erlangt am Ende sogar das Präsidentenamt der neuen Gesellschaft.

7.4 Ein elitärer Idealstaat

7.4.1 Westliche Entwicklungshilfe

Am Werdegang der Figur David Littwaks wird in *Altneuland* die Vorstellung von einer Elite gezeichnet, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft das Potential aufweist, die kulturellen und vor allem technischen Entwicklungen der Menschheit durch die Gründung eines Judenstaats voranzutreiben. Zwar bedingt die jüdische Identität, entsprechend der Konstruktion der Romanhandlung, zunächst eine gesellschaftliche Benachteiligung und Randstellung, doch befähigt sie wiederum zu außergewöhnlichen Erfolgen. Auf die Rolle des sozial ausgestoßenen jüdischen Einwanderers kann, wie die Entwicklung David Littwaks demonstriert, die Rolle eines Anführers folgen. Bei David kündigt bereits sein geschichtsträchtiger Name eines ehemaligen Königs von Juda und Israel seinen Aufstieg an. Allerdings bedarf es für seine heldenhafte Entwicklung der Unterstützung westlich akkulturierter Juden oder auch nichtjüdischer Gönner. Mit ihren humanistischen Bildungswerten und ihrem westlichen Kulturgeschmack bilden sie den Kern der neuen Gesellschaft des später im Roman vorgeführten Judenstaats. Achad Ha'am hat gegen *Altneuland* bekanntlich deshalb polemisiert, weil Herzls Judenstaat keine gesondert jüdischen Merkmale aufweise,⁶⁶ wobei Steven Beller wieder-

⁶⁵ Herzl galt die Bewerbung und Umsetzung eines jüdischen Staates vor allem als Mittel gegen die Selbstverachtung und Einschüchterung sozial benachteiligter Juden. Gleichzeitig sollte dadurch die Anerkennung von Juden bei Nichtjuden wachsen. Jacques Kornberg hat unter Verweis auf diese Zielsätze Herzls auf dessen Obsession mit Ehre und jüdischem Selbstwertgefühl verwiesen. Vgl. Kornberg: „Theodor Herzl: Zionism as Personal Liberation“, S. 55.

⁶⁶ So meinte Achad Ha'am, dass sich *Altneuland* durch marginale Veränderungen leicht hin zu einem Staatsmodell für jede beliebige gesellschaftlich diskriminierte Minderheit, etwa jene der „Neger“, umformulieren lasse und stellte fest: „Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich behaupte, dass der Verfasser nur wenige Aenderungen in dem vorliegenden Buche vornehmen müsste, um es ganz zu ‚negrisieren‘ [...]“. Vgl. Achad Ha'am: „Altneuland.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 4 (April 1903), S. 227–244; hier S. 243.

rum feststellte, dass die im Roman vertretene Vorstellung, von einem durch jüdische Akteure eingeleiteten humanitären Fortschritt, einen unverkennbar jüdischen Glaubenssatz zu erkennen gebe.⁶⁷

Dennoch ist eine Dominanz der christlich-abendländischen Kultur in *Altneuland* nicht zu übersehen, ebenso wie eine Differenzierung zwischen westlichem und östlichem Judentum. Obzwar die Entwicklung der jüdischen Nation in Herzls Roman von David Littwak als einem Repräsentanten des verarmten osteuropäischen Judentums vorangetrieben wird, liefert der assimilierte Wiener Jude Friedrich den Anstoß für die Emanzipation der Littwaks. Nachdem Friedrich der Familie zunächst mit einem Almosen aus den Mietschulden geholfen hat, vermachte er ihnen vor seiner Inselfucht noch ein beträchtliches Vermögen. Indirekt ist es sogar der deutsche, in Amerika reichgewordene Kingscourt, der das Kapital zur Verfügung stellt und quasi dem zukünftigen Präsidenten des Judenstaats zu seinem Erfolg verhilft.⁶⁸ Denn Kingscourt überlässt Friedrich vor ihrem gemeinsamen Rückzug auf die Insel noch einen großen Betrag zur freien Ausgabe, den Friedrich an die Littwaks spendet.

Von den Littwaks selbst wird ihre finanzielle Rettung als göttliche Fügung aufgefasst, wodurch Herzl den Zionismus religiös absegnet. So bezieht David den für seine Erfolgsgeschichte nötigen Tatendrang aus seiner Glaubensfestigkeit: „Gott wird aus mir e starken Mann machen“⁶⁹, spricht der zehnjährige David in seinem holprigen, den Anklang ans Jiddische erweckenden Deutsch und beteuert Friedrich, dass er ihm das Geld zurückzahlen werde. Durch die kindliche und dialektale Rede Davids, gepaart mit seiner ärmlichen Behausung entsteht in seiner Gegenüberstellung mit dem gönnerhaften Friedrich das ungleiche Bild eines unmündigen Ostjuden und eines autarken Westjuden. Die daraus ablesbare Überlegenheit des Westjudentums wird allerdings

⁶⁷ Steven Beller hat den Mangel an jüdischer Kultur in Herzls literarischen Ausführungen zum Judenstaat bestätigt, aber in das Licht einer spezifisch – wohlgemerkt zentraleuropäischen – jüdischen Anschauung gerückt: „Yet, in another sense, Herzl’s solution is very Jewish, albeit as the product of a specific, Central European Jewish ‘tradition’. [...] Moreover, by identifying Jewish particularity with the universalistic values of *Menschheit* Herzl was not only redeeming the Jews, he was also putting them at the forefront of the progress of humanity, in which he fervently believed. The Jews would, through their auto-emancipation, become the emancipators and redeemers of the rest of humanity.“ Vgl. Beller: „Herzl’s Tannhäuser: The Redemption of the Artist as Politician“, S. 50f.

⁶⁸ Wolfgang Müller-Funk hat aus seiner *Altneuland*-Analyse den Schluss gezogen, „daß es in der Symbolwelt des Romans das Deutsche ist, das neben dem Amerikanischen mit Technik (z.B. Magnetschwebbahn), Fortschritt und Aufbruch assoziiert ist.“ (Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: „Landnahme und Schiffbruch: Carl Schmitt, Theodor Herzl, Joseph Roth. Eine Forschungsskizze.“ In: Betten, Anne/Fliedl, Konstanze (Hrsg.): *Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 32–47; hier S. 40.) Im Gegensatz dazu sei das Österreichische lediglich als Ort des Untergangs und als krankmachende Kultur präsent. Ebd., S. 39.

⁶⁹ Herzl: *Altneuland*, S. 30.

dadurch gemindert, dass die ostjüdischen Littwaks als Repräsentanten eines aufrichtigen und ehrbaren Judentums fungieren.

Neben den wechselnden Gewichtungen ost- und westjüdischer Vorzüge ist das Judentum im Roman durch weitere Ambivalenzen charakterisiert. Seine Darstellung variiert konsequent zwischen positiven und negativen Eigenschaften, die ost- wie westjüdische Vertreter gleichermaßen betreffen.

7.4.2 Ambivalentes Judentum

In der zwiespältigen Charakterisierung des Judentums trägt *Altneuland* den ambivalenten Figurenzeichnungen und Motiven der Dekadenzdichtung Rechnung. Neben den armen, jedoch achtbaren Littwaks und dem gebildeten, aber verzweifelten Friedrich, treten in Herzls Roman auch jüdische Figuren in Erscheinung, die zu einer fragwürdigen wirtschaftlichen Elite zählen. Sie tragen dem antisemitischen Klischee opportunistischer und unehrenhafter jüdischer Geschäftsmänner Rechnung und begegnen dem Leser zunächst in der Wiener Salongesellschaft. Als Börsianer und Handelsleute bewegen sie sich im Umkreis der Familie Löffler. Doch auch später in der Handlung, nachdem der jüdische Staat bereits realisiert ist, sind die Löfflers und ihre Bekannten in den Logenplätzen der Oper anzutreffen. Hier wie dort fallen sie durch ihren Luxus ebenso auf wie durch ihre Borniertheit.

Herzl zeichnete seine jüdischen Figuren somit entweder als arm und ehrbar, als gebildet und melancholisch, oder aber als reich und charakterlich verdorben. Die positiven Eigenschaften, über die seine Figuren teilweise im Hinblick auf einen großen Intellekt, eine umfassende Bildung und einen unumstößlichen Glauben verfügen, werden konterkariert von Profitdenken, Opportunismus und moralischer Verkommenheit. Diese ambivalente Darstellung des Judentums mag unter anderem auf den Einfluss einer frühen Dekadenzlektüre Herzls zurückgeführt werden.

7.4.2.1 Wilhelm Jensens *Die Juden von Cölln*

Über Herzls Rezeption eines beispielhaften Werkes der frühen Dekadenz geben die Aufzeichnungen in seinem *Jugendtagebuch* Aufschluss. Am 8. Februar 1882 kommentierte Herzl seine Lektüre von Wilhelm Jensens Roman *Die Juden von Cölln*, in dem das

Motiv des Judentums verknüpft ist mit einem gesellschaftlichen Niedergang. Zu Jensens Charakterisierung der Juden meinte Herzl:

Diese mittelalterlichen Juden, die Jensen schildert, erinnern in ihrer Gedrücktheit, in ihrem ghettoumsargten Edelmuth der Denkart, in ihrer morgenländischen Tracht und Rede sehr an einen anderen orientalischen Volksstamm, den die grosse Kreuzspinne von Rom erwürgt hat: an die Mauren in Spanien. Jensen erscheinen die Juden eben auch als eine solche aristokratische Race, die geschichtlich heruntergekommen ist (ach, wie sehr heruntergekommen!), und manchmal machen ja die Juden auch den pitoyablen Eindruck jener Abkömmlinge alter Geschlechter, die zu Allem eher, als zur ehrlichen und händerührigen Arbeit fähig sind.⁷⁰

Herzl entnimmt Jensens *Die Juden von Cölln* ein Bild vom Judentum, das zweiseitig ist und gleichzeitig Anerkennung wie Geringschätzung preisgibt. Indem er aus Jensens jüdischen Figuren eine „aristokratische Race“ herausliest, die „geschichtlich heruntergekommen ist“, kombiniert Herzl Elite mit Verfall und rekonstruiert somit die typische Motivambivalenz der Dekadenzdichtung.

Das heute kaum noch bekannte Buch Jensens, das 2008 durch verlegerische Initiative wieder ans Licht geholt wurde,⁷¹ kann insofern als Schlüsselwerk für Herzls literarischen Zionismus verstanden werden, als es einerseits das Thema der Judenverfolgung aufgreift und dieses andererseits in einer dekadentypischen Ästhetik schildert. Zwar erschien *Die Juden von Cölln* bereits 1869, doch griff Jensen mit dem darin verwerteten Stoff von der 1349 in Köln ausgebrochenen Pest und dem daraus hervorgegangenen Pogrom bereits der apokalyptischen Stimmung und der ästhetizistischen Bewegung des Fin de Siècle voraus. Dass er damit den Zeitgeist der bevorstehenden Jahrhundertwende traf, belegt nicht zuletzt die Wiederauflage des Romans im Jahre 1897. Das Werk kündigt bereits den späteren Dekadenzdichter Jensen an, wie er mitunter in seiner wohl berühmtesten – weil von Sigmund Freud analysierten – Dekadenzerzählung *Gradiva* in Erscheinung trat. Während letztere um die Fantasien eines pompejischen Archäologen und seine Beziehung zur weiblichen Figur eines Ausgrabungsreliefs kreisen, steht in *Die Juden von Cölln* Hellem, der Sohn eines wohlhabenden jüdischen Geldleihers im Zentrum, der nach sieben Jahren Wanderschaft nach Köln ins Haus seiner Eltern zurückkehrt und mit dem Blick des Außenstehenden die Unfreiheit

⁷⁰ Herzl: *Briefe und Tagebücher. Briefe und Autobiographische Notizen 1866–1895*, S. 609.

⁷¹ Nachdem die Journalistin Eva Weissweiler 2006 in einem Artikel im *Kölner Stadt-Anzeiger* darauf hingewiesen hatte, dass Freuds Scheu vor einem Besuch Kölns mit seiner Lektüre von Jensens *Die Juden von Cölln* und dem darin geschilderten Juden Hass der Stadt in Beziehung gestanden habe, wurde der Verlag Kiepenheuer & Witsch auf den genannten Roman aufmerksam. Ein letztes in der Kölner Judaica-Bibliothek auffindbares Exemplar ermöglichte eine entsprechende Neuauflage, die auf der Zweitausgabe von 1897 basiert. Vgl. Schätzing, Frank: „Vorwort.“ In: Wilhelm Jensen: *Die Juden von Cölln*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 5–9; hier S. 6.

und gleichzeitige Schönheit des dortigen Ghettolebens wahrnimmt. Aus der Lebensgeschichte seines Vaters Kaleb liest Hellem die zweiseitige Existenz eines Juden zwischen Unterdrückung und Reichtum heraus:

Ein halbes Jahrhundert hatte die Sonne den Händlerjuden [Kaleb] verbrannt und der Regen die Fäden in seinem Rock aufgelöst, wenn er mit dem Sack auf dem Rücken unter die Christen hinauszog und um jeden Heller feilschte und Schimpfwörter hinunterschluckte und die Knochen von den Gassen aufhob, welche die Hunde übrig gelassen hatten, damit er jetzt in weißem Festtagsgewand seiner Väter, mit weißem Tuch gegürtet, heraustreten konnte aus seinem Schlafgemach, würdevoll mit sicherem Schritt, wie der Hohepriester Judas, der vor die Bundeslade trat. [...] Kaleb fasste Hellem am Arm und führte ihn im Prunkgemach herum. Er zeigte ihm das goldene Geschirr, das aufgetürmt umherstand und in dem magischen Licht seltsam und märchenhaft glänzte. Kostbare Gemälde in schweren Goldrahmen hingen an den Wänden, schwarz gelockte Frauen und Männergestalten blickten aus ihnen hervor und erzählten mit lebendigen Zügen die Geschichte ihres Volkes, als es noch in Hoheit an den Ufern des Jordan thronte und die Majestät Zions um seine Stirn leuchtete.⁷²

Jensen schildert immer wieder den Kontrast zwischen dem teils düsteren jüdischen Alltag und dem jüdischem Reichtum und Prunk, wie er im Hause Kalebs erlebbar ist. *Die Juden von Cölln* kann als ein Dekaden- und zugleich zionistischer Roman verstanden werden, da er das Trübsal des Ghettos konsequent in Beziehung setzt mit dem märchenhaften Glanz jüdischer Geschichte und der Hoffnung der Juden auf Emanzipation und auf eine Rückkehr ins jüdische Heimatland. Hellem repräsentiert einen Ahasver, der sich dem Ghettoleben seiner jüdischen Verwandten nicht anschließen möchte und sich innerhalb wie außerhalb des Ghettos fremd fühlt; gleichzeitig hegt er zionistische Gedanken und wird vom wiederkehrenden Willen gepackt, für das gesamte jüdische Volk einen Weg aus der Unterdrückung zu finden. Der Identitätskonflikt Hellems wird durch einige zusätzliche Aspekte verstärkt, etwa dadurch, dass er als Adoptivsohn seine Eltern nicht kennt bzw. seinen Vater erst verspätet kennenlernt oder dass er es ist, der die Pest nach Köln mitbringt und als erster daran erkrankt.

Zahlreiche Passagen des Buches führen den Kontrast zwischen Ablehnung und Befürwortung, Untergang und Aufbruch sowie Tod und Leben vor Augen, wie er sich im Laufe der Handlung durch die Pest, die daraus resultierende Judenverfolgung und die Hoffnung der Kölner Juden auf einen Neuanfang in Freiheit zuspitzt. Am Ende des Romans wird der jüdische Tempel von der tobenden Christenmenge zum Einsturz gebracht und Hellem rettet sich mit seiner Familie Richtung Niederlande. Das Ziel der Überlebenden liegt jedoch noch weiter östlich, im Königreich Litauen.

Jenes Land, das im 14. Jahrhundert, im Zeitalter von Jensens Romanhandlung, noch als ein erstrebenswerter Zufluchtsort für Juden galt, erweist sich in dem im *Fin de Siècle*

⁷² Jensen, Wilhelm: *Die Juden von Cölln* [1869]. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 25.

angesiedelten Roman Herzls als ein Land der Judenverfolgung. Die Familie Littwak, deren Name auf ihre litauische Herkunft verweist, ist von dort Richtung Westen geflohen. In Herzls Roman kann Zion somit nur im tatsächlichen Zion und der endgültige jüdische Zufluchtsort nur in Palästina liegen.

7.4.2.2 Utopie mit Kompromissen

Entsprechend fungiert auch der private Inselstaat von Kingscourt und Friedrich lediglich als Übergangslösung, als „einkalkulierter Umweg, der in der brüchigen Roman-konstruktion den Sprung von der Jetztzeit (Sylvester 1902) in die futurperfektische von 1923 überbrückt“.⁷³ In der Tat verleitet der mittlerweile in Zion errichtete Judenstaat und das dort von Friedrich und Kingscourt erlebte System bürgerlicher Gleichberechtigung und wirtschaftlicher Eloquenz zur Annahme seiner Perfektion. Die Zeit der Dekadenz scheint während des zwanzigjährigen Rückzugs auf die Insel überwunden worden zu sein. Während die beiden Reisegenossen bei ihrem ersten, noch vor ihrer Inselflucht unternommenen Abstecher nach Jerusalem in eine ruinenhafte Stadt gekommen waren und Friedrich diese im morbiden Mondschein gesehen hatte – „Ach, der Glaube war tot – und vor ihm ragten die Mauern von Jerusalem in märchenhaftem Mondesglanz“⁷⁴ – überstrahlt nun, zwanzig Jahre später im Judenstaat, das Sonnenlicht die Stadt. Friedrich konstatiert „eine andere Stimmung, als in jener Nacht von Jerusalem, zwanzig Jahre früher. Damals hatte er den mondbeglänzten Tod vor sich, und jetzt ein sonnenfreudiges Leben.“⁷⁵

Obzwar sich die jüdische Emanzipation im Hinblick auf die Gründung einer eigenen Nation erfüllt hat, der Prozess des Untergangs des Judentums aufgehalten und in eine Renaissance umgewandelt werden konnte, setzen sich die Dekadenzmotive auch im jungen und aufblühenden Judenstaat teilweise fort. So werden beispielsweise weiterhin Maßnahmen getroffen, um die körperliche Leistungsfähigkeit eines Volks zu garantieren, das seine Interessen auf geistige Tätigkeiten konzentriert. Als David Littwak, der mittlerweile in Altneuland zu einem prominenten Politiker avanciert ist und als dortiger Gastgeber und Reiseleiter von Friedrich und Kingscourt fungiert, von letzterem auf das fehlende Kriegsheer im Judenstaat angesprochen wird, räumt er in Be-

⁷³ Müller-Funk: „Landnahme und Schiffbruch: Carl Schmitt, Theodor Herzl, Joseph Roth. Eine Forschungsskizze“, S. 40.

⁷⁴ Herzl: *Altneuland*, S. 40.

⁷⁵ Ebd., S. 57.

zugnahme auf das Nichtvorhandensein einer Armee einen gewissen Mangel der neuen Gesellschaft ein:

Nichts ist vollkommen auf Erden, also auch unsere neue Gesellschaft nicht. Wir haben ja keinen Staat wie die Europäer ihrer Zeit. Wir sind eine Gesellschaft von bürgerlichen Leuten, die nur durch Arbeit und Bildung ihres Lebens froh werden wollen. Wir begnügen uns damit, unsere Jugend auch körperlich tüchtig zu machen. Wir bilden wie den Geist so den Leib unserer Jugend. Turn- und Schützenvereine genügen uns für diesen Zweck, wie sie in der Schweiz genügten. Auch haben wir Wettspiele nach englischem Muster: Kricket, Fußball, Rudern. Auch diese bewährten Dinge haben wir übernommen und sie bewähren sich nun bei uns. Einst waren die Judenkinder bleich, schwach und scheu. Sehen Sie sie heute an! Wir haben sie aus dumpfen Kellerlöchern, Elendhütten, Proletarierstuben an das Licht gebracht.⁷⁶

Indem Herzl den Judenstaat ohne Kriegsheer auskommen lässt, wollte er freilich in erster Linie darauf verweisen, dass die ideale Nation keine kriegerischen Aktivitäten vornimmt und in dieser Hinsicht einen humanitären Fortschritt darstellt. Jedoch erweist sich das fehlende Kriegsheer nicht nur als Argument einer pazifistischen Vision, sondern ebenso als Folge eines Judentums, das mit europäischen Maßstäben (noch) nicht mithalten kann. Entsprechend Davids Schilderung mussten die Juden der neuen Gesellschaft zunächst einen physiologischen Rückstand aufholen. Man treibt nun Sport nach dem Vorbild einer elitären europäischen Bildungsschicht und folgt einem Freizeitprogramm, wie auf einer britischen Kaderschmiede. David bestätigt die erfolgreiche Kräftigung der Juden durch diese Programme, doch bestätigt er gleicherhand das (antisemitische) Klischee, dass sich das jüdische Volk statt für körperliche ausschließlich für geistige Arbeit interessiere. Aus den von David geschilderten Trainingseinrichtungen klingt die Vorstellung eines Muskeljudentums an, die auf der Annahme einer Degeneration des jüdischen Volkes gründet.

Zu den beworbenen Einwanderern nach Altneuland gehören daher auch Nichtjuden, die der neuen Gesellschaft in mehrfacher Hinsicht Profit bringen sollen. Sie stammen aus der finanzkräftigen und kulturinteressierten Bevölkerung Deutschlands, Englands oder Italiens und werden zu einer kostenlosen Werbefahrt nach Altneuland auf dem Luxusdampfer „Futuro“ eingeladen. Dieses als „Schiff der Weisen“⁷⁷ vom Staatsmann Joe Levy initiierte PR-Projekt für die Besiedlung des Judenstaats stellt die eigentliche Idealgesellschaft dar und verweist auf die im Roman angedachte Weiterentwicklung einer noch provisorischen jüdischen Nation durch europäische Bildungsbürger.

⁷⁶ Ebd., S. 63.

⁷⁷ Ebd., S. 144.

7.4.3 Geistesadel der Künstler

Der Dampfer namens Zukunft, der das Romanprinzip der Utopie in ein „zyklisches Fortschrittsmodell“ verwandelt,⁷⁸ fungiert in *Altneuland* als Forum bedeutender Künstler sowie Dichter und Denker aus allen Disziplinen, die „zum erlauchtesten Geistesadel der Kulturwelt“⁷⁹ zählen. Hier diskutiert, philosophiert und genießt eine Gesellschaft, die als ausgewählte Elite in einem abgeschirmten Raum luxuriös tafelt und tiefgründige Tischgespräche führt. Letztere haben bereits als sogenannte „neue Platonische Dialoge“ Berühmtheit erlangt und in die Geschichtsschreibung der jungen Nation Einzug gehalten.

Der Verweis auf Platon ergänzt die Motive der Dekadenzdichtung im Roman insofern, als in Platons staats-theoretischen Schriften die Vorstellung überwiegt, dass auf eine positive Anfangszeit ein staatlicher Niedergang folgt,⁸⁰ wodurch die Futuro den neu gegründeten Judenstaat und den zionistischen Fortschrittsgedanken regelrecht karnevalisiert. Denn Altneulands Bewertung wird einer Jury anvertraut, die weder jüdisch ist noch staats-theoretisch geschult und erst recht keinen objektiven Blick auf ihr Reiseziel wirft. Die Schiffsgäste, die dem Aufruf zu einer „Frühlingsfahrt nach dem Morgenlande“⁸¹ gefolgt sind, motiviert die Aussicht auf eine exotische Erfahrung und das Erlebnis unbekannter Reize beim kurzweiligen Betreten Palästinas, ehe sie sich wieder in den Schutz der geschlossenen und feudalen Schiffswelt zurückziehen und über das neue Land nur theoretisieren, anstatt dortzubleiben. So wirkt die Futuro-Gesellschaft in mehrfacher Hinsicht wie ein Versatzstück der Dekadenzdichtung, in der die fantastischen Überlegungen die tatsächlichen Austestungen des Imaginierten übertrumpfen. Manch ein Reisender betritt gar nicht das Reiseland, denn „[d]ie hohe und heitere Geselligkeit auf dem Futuro übte aber auf manche eine derartige Anziehungskraft aus, daß sie sich vom Schiff selten entfernten“⁸², so dass der Judenstaat teils ausschließlich von Bord aus bekundet wird.

⁷⁸ Clemens Peck hat das Schiff der Weisen im Kontext des Fortschrittsdiskurses der Wiener Moderne, wie er beispielsweise bei Bertha von Suttner zu finden ist, verortet und daraus Herzls Verweis auf ein „utopisches Korrektiv“ gelesen, das die wirtschaftlichen und politischen Ideale dauerhaft gewährleisten soll. Zudem sei das Prinzip einer solchen futuristischen Orientierung auch kompatibel mit dem messianischen Denken des Judentums. Vgl. Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 401f.

⁷⁹ Herzl: *Altneuland*, S. 145.

⁸⁰ So hat sich die philosophische Forschung in der Analyse von Platons staatsphilosophischen Dialogen seit längerem auf eine darin vorhandene Dominanz des Dekadenzgedankens gegenüber dem darin ebenso vorhandenen Fortschrittsgedanken geeinigt. Vgl. Wilke, Brigitte: *Vergangenheit als Norm in der platonischen Staatsphilosophie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997, S. 240.

⁸¹ Herzl: *Altneuland*, S. 145.

⁸² Ebd., S. 146.

Die Entscheidung, ein Reiseziel nur aus der Distanz zu erleben, erinnert erneut an Des Esseintes in *À rebours*, der eines Tages seine Koffer packt, um seinem mittlerweile monotonen Einsiedlerdasein vorübergehend zu entfliehen. Tatsächlich schafft er es von seinem Landhaus in Fontenay aber nur bis nach Paris, wo er in verschiedenen Kneipen Pläne für einen Aufbruch nach England schmiedet. Indem er sich unter den dortigen Besuchern und Brandytrinkern in die englische Gesellschaft hineindenkt, stellt er fest, dass er die ausländische Fremde dadurch bereits zu Genüge erlebt habe und das Land somit gar nicht mehr wirklich bereisen müsse:

En somme, j'ai éprouvé et j'ai vu ce que je voulais éprouvé et voir. Je suis saturé de vie anglaise depuis mon départ ; il faudrait être fou pour aller perdre, par un maladroit déplacement, d'impérissables sensations. Enfin quelle aberration ai-je donc eue pour avoir tenté de renier des idées anciennes, pour avoir condamné les dociles fantasmagories de ma cervelle, pour avoir, ainsi qu'un véritable béjaune, cru à la nécessité, à la curiosité, à l'intérêt d'une excursion ?⁸³

Genauso wie Des Esseintes mit dem imaginierten Erlebnis Englands in einem Pariser Pub zufrieden ist, genügt einigen Futuro-Gästen der Ausblick auf ihr Reiseziel und sie bleiben in der vertrauten und exquisiten Umgebung an Bord. Des Esseintes stoßen die Unannehmlichkeiten seines Ausflugs, die fremden Menschen und Gerüche ab und er kehrt zurück in sein exklusiv ausgestattetes und das seinen besonderen Bedürfnissen gerecht werdende Eigenheim. Auch die Reisenden des Luxusdampfers präferieren das Schöne und regen dessen Kultivierung in Altneuland an. Die Künstler unter ihnen geben ihre Vorstellungen an Joe Levy weiter, der ihre ästhetischen Ideale in seine Staatsplanungen aufnimmt. Er erklärt seinen Zuhörern Friedrich und Kingscourt:

Den Künstlern vom Futuro verdanke ich die herrliche Lehre, daß unser Land in seinen natürlichen Schönheiten erfaßt und entwickelt werden müsse. Schön sollte es werden, schön überall, schön vor allem. Weil Schönheit die Herzen der Menschen immer erfreut.⁸⁴

Die Entwicklung Altneulands wird folglich an der Meinung eines erlesenen Zirkels von Künstlern ausgerichtet, die höchstens kurz als Abenteurer den Judenstaat betreten, bevor sie sich wieder auf ihr schwimmendes Refugium zurückziehen. Sie regen die Nutzung des Potentials natürlicher Schönheiten an, wobei im gleichen Zuge auf deren

⁸³ Huysmans: *À rebours*, S. 226. Übers.: „Eigentlich habe ich alles empfunden und gesehen, was ich empfinden und sehen wollte. Seit meiner Abreise aus Fontenay bin ich mit englischem Leben gesättigt; ich wäre ja verrückt, wollte ich jetzt durch einen ungeschickten Ortwechsel unvergänglicher Eindrücke verlustig gehen. Welche Verwirrung hat mich denn bewogen, meine alten Grundsätze zu verleugnen, fügsame Phantasien meines Gehirns zu verdammen und wie ein richtiger Grünschnabel an die Notwendigkeit und Nützlichkeit eines Ausflugs zu glauben?“ Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 193.

⁸⁴ Herzl: *Altneuland*, S. 146.

notwendige Weiterentwicklung durch Menschenhand verwiesen wird, das heißt auf deren künstliche Vervollkommenung.

Die artifizielle Gewährleistung bzw. Erzeugung von Schönheit zählt wiederum zum Motivkatalog der Dekadenz und entspricht dem innerhalb der Dekadenzdichtung auffindbaren „Phantasiespiel mit künstlichen, naturfernen Welten.“⁸⁵ Beispielhaft zeigt sich die von den Künstlern der Futuro angeregte Kultivierung von Schönheit als Friedrich und Kingscourt auf Ihrer Automobilfahrt durch Altneuland ein Tal passieren, in dem eine Parfümindustrie geschaffen wurde und für synästhetische Rauschzustände sorgt:

Jetzt kam der Wagen in ein liebliches Tal, das die Reisenden durch seine Blumenfülle überraschte. Wie ein leuchtender Teppich in weißen, gelben, roten, blauen und grünen Farben war es vor ihnen ausgebreitet. Und es war ihnen zumute, als wären sie in ein Duftmeer hineingeraten. Ein Windhauch trug die wohlriechenden Luftwellen heran, und die beiden Neuankömmlinge waren ganz bezaubert von dem Naturspiele, das sie sich gar nicht zu erklären wußten. Der Aufschluß wurde ihnen zuteil, daß hier eine großartige Blumenkultur für Parfümindustrie eingerichtet sei. Jasmin, Tuberosen, Geranien, Narzissen, Veilchen und Rosen wurden hier in großen Massen gezogen. Dieses Tal war ein einziger Garten.⁸⁶

Ebenso wie sich Des Esseintes – in Kapitel 3.3. wurde bereits darauf hingewiesen – in seinem Landhaus in Fontenay durch die Beschaffung erlesener Pflanzen sein persönliches Duftparadies erschafft und seine eigene Geruchssymphonie komponiert, wird im Judenstaat eine Vielzahl an ausgewählten bunten und ätherischen Blumen kultiviert. Zwar erfolgt ihre Aufzucht nicht aus privatem Wohlgefallen, sondern aus industriellen Gründen, doch steht das Produkt Parfüm für einen sinnlichen Genuss und Luxusartikel, der mit dem Prinzip einer staatlichen Planwirtschaft nur schwer vereinbar scheint. Schließlich werden hier landwirtschaftliche Ressourcen für einen Anbau verbraucht, der in keiner Weise ökonomisch ist, zumindest nicht im Sinne einer effizienten Grundversorgung der noch wachsenden Bevölkerung eines neugegründeten Staates. Die Ökonomie Altneulands präsentiert sich hier als eine Ökonomie der Schönheit und der Dekadenz. Damit erfüllt sie den Zweck, dem Geschmack des europäischen Reisenden zu entsprechen, der an der reizvollen Naturkulisse – wohlgemerkt ohne auszusteigen – vorüberauscht und vom Farbenspiel und den begleitenden Düften wie in einer kunstvollen Inszenierung vereinnahmt wird.

⁸⁵ Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, S. 47.

⁸⁶ Herzl: *Altneuland*, S. 89.

7.5 Im Tempel der Künste

Die Inszenierung Altneulands als ein Land der Schönheiten und Künste wird während Kingscourts und Friedrichs geführter Reise durch die junge Nation vor allem bei ihrem Besuch im herrschaftlichen Anwesen des Malers Isaak evident. Achad Ha'am hat in seiner Romankritik polemisch bemerkt, dass der von Herzl präsentierte Künstlerpalast, der sich in Jerusalem und somit im Zentrum des Judentums befindet, ebenso wie zahlreiche weitere Schauplätze der fiktiven jüdischen Nation, nur eine Ansammlung europäischer Geschmacksbedürfnisse offenbare. Anstatt der nach Meinung Ha'ams zu erwartenden und notwendigen Auseinandersetzung mit jüdischer Geschichte und Kultur, stehe die Produktion von Kunst nach westlichem Vorbild im Vordergrund. Stellt Ha'ams Rezension ein aufschlussreiches Dokument über die Gegensätze seiner eigenen zionistischen Vorstellungen und jener Herzls dar, gilt es seine *Altneuland*-Lektüre als eine subjektive und nicht zuletzt provokative Stellungnahme zu berücksichtigen. So besteht etwa der Besuch Jerusalems, anders als Ha'am es in seiner Rezension darlegt, nicht nur aus der Passage im Künstleratelier, sondern beginnt mit einem Besuch des Tempels, da die Reisegruppe an einem Schabbat in Jerusalem eintrifft. Somit integriert Herzl durchaus ein spezifisch jüdisches Ereignis in sein Jerusalem-Kapitel, wobei auch hier tatsächlich wieder die Konzentration der Erzählung auf die Künste verlagert wird.

Als Friedrich nämlich während des Gottesdienstes im Tempel steht, kommen ihm im Anflug seiner Liebe für Mirjam Littwak die Verse des ersten Gedichts *Prinzessin Sabbath* aus Heinrich Heines *Hebräischen Melodien* in den Sinn. Dass Heine, wie Friedrich meint, „die innigsten deutschen Lieder sang, hinderte ihn nicht, auch die Schönheit der hebräischen Melodien zu finden.“⁸⁷ Der Bezug auf Heine führt beispielhaft Herzls Kombination von zionistischen und literarischen Interessen vor Augen. Heinrich Heine galt den modernen Zionisten als ein bedeutender Autor, auf dessen Werke sich viele bereits vor ihrem und umso mehr während ihres zionistischen Engagements bezogen. Schließlich konnten Heines Texte ebenso als Bestandteil deutscher Literaturgeschichte gelesen werden wie zur Erbauung nationaljüdischer Empfindungen. Heine

⁸⁷ Herzl: *Altneuland*, S. 164.

verkörperte für Herzl oder auch Nordau jenen kosmopolitischen und zugleich jüdischen Schriftsteller, als den sie sich selbst verstanden wissen wollten.⁸⁸

Prinzessin Sabbath macht diese doppelte Funktion Heines als nationaljüdischer und als moderner Dichter für die zionistischen Schriftsteller deutlich. Das Gedicht handelt von der gleichnamigen Prinzessin, die den jüdischen Feiertag personifiziert und ihren jüdischen Prinzen, der nur am Freitagabend sich in einen solchen verwandelt, während er den Rest der Woche ein Armutsdasein führt, zur Hochzeit und zum Festmahl ruft. Einerseits kann das Gedicht als eine Allegorie jüdischer Existenz verstanden werden, die sich in der „zeitweise[n] Verwandlung des gesellschaftlich deklassierten Juden in einen glücklichen Menschen anlässlich des Festtags“⁸⁹ äußert, andererseits weist es eine Dichte an orientalischen Bildern und Synästhesien auf, die Heines romantische Poetik und einen Vorausgriff auf den Ästhetizismus des Fin de Siècle offenbaren. Aufleben und Niedergang, Verliebtheit und Ernüchterung bilden ein für die Dekadenzdichtung typisches Geflecht von Ambivalenzen. Das Ende des Gedichts kündigt von der Brüchigkeit des Zaubers der Prinzessin Sabbath; der Prinz muss sich der Vergänglichkeit der Liebesbande stellen:

Doch der schöne Tag verflittert;
Wie mit langen Schattenbeinen
Kommt geschritten der Verwünschung
Böse Stund' – Es seufzt der Prinz.

Ist ihm doch als griffen eiskalt
Hexenfinger in sein Herze.
Schon durchrieseln ihn die Schauer
Hündischer Metamorphose.⁹⁰

⁸⁸ Für seine Untersuchung der Heine-Rezeption bei Herzl und Nordau hat Mark Gelber u.a. die genannte Passage *Altneulands* herangezogen, in der Friedrich beim Tempelbesuch in Jerusalem statt auf die jüdischen Gebete auf Heines Verse eingeht. Gelber sieht an dieser Stelle in Friedrich, der sich weniger für religiöse Rituale als für Dichtung interessiert, Herzls Alter Ego. Darüber hinaus gilt ihm das Zitat Heines in diesem symbolträchtigen Handlungsmoment als Beweis für Herzls inniges Verhältnis zu Heines Literatur. Laut Gelber imitierten Herzl und Nordau Heines Gedichte, seinen ironischen Stil und sahen in ihm zudem ein Vorbild als Journalist und Reiseliterat. Außerdem lebten sie wie Heine, zeitweilig oder länger, in Paris und schrieben dort für deutsche Zeitungen. Vgl. Gelber, Mark H.: „Heine, Herzl, and Nordau: Aspects of the Early Zionist Reception.“ In: ders. (Hrsg.): *The Jewish Reception of Heinrich Heine*. Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 139–151; hier S. 140 und S. 146.

⁸⁹ Destro, Alberto: „Erläuterungen [zu Prinzessin Sabbath].“ In: Heine, Heinrich: *Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß. Apparat* (Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 3/2). Bearb. v. Frauke Bartelt, komment. v. Alberto Destro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1992, S. 875–884; hier S. 875. Die Heine-Forschung ist sich offenkundig einig, dass „sich in Prinzessin Sabbath die Einfühlung des Dichters in das Schicksal der Juden“ offenbart. Ebd.

⁹⁰ Heine, Heinrich: „Prinzessin Sabbath“ [Gedicht, 1851]. In: ders.: *Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß. Text* (Historisch-kritische Gesamtausgabe Bd. 3/1). Bearb. v. Frauke Bartelt, komment. v. Alberto Destro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1992, S. 125–129; hier S. 129. Das Gedicht besteht aus 38 Strophen zu je vier Versen. Bei den beiden zitierten Strophen handelt es sich um Strophe 34 und 35.

Herzl wählte für sein in *Altneuland* eingeflochtenes Zitat aus Heines Gedicht allerdings nicht den oben zitierten „schauerlichen“ Abklang des jüdischen Feiertags, sondern die im ersten Teil stattfindende märchenhafte Verwandlung des Juden in einen Prinzen. Dieser wird vom Gesang der Prinzessin betört, der aus den folgenden klanghaften und von Heine adaptierten Zeilen eines Sabbatliedes besteht:

Lecho Daudi Likras Kalle –
Komm', Geliebter, deiner harret
Schon die Braut, die dir entschleyert
Ihr verschämtes Angesicht!⁹¹

Für seinen zionistischen Roman bot sich für Herzl diese Stelle offenkundig deshalb an, weil der Ruf Prinzessin Sabbaths zu einem zionistischen Aufruf umfunktioniert und auf den Appell ins gelobte Land zurückzukehren und den Judenstaat aufzubauen übertragen werden konnte. Prinzessin Sabbath personifiziert in *Altneuland* nicht nur den jüdischen Feiertag, sondern zugleich das Land Palästina, das noch etwas „verschämt“, aber schon „entschleyert“ auf den Bräutigam, also auf den Zionisten wartet.⁹²

Neben der politischen Ideologie, die sich aus Herzls intertextuellem Baustein ablesen lässt, geht aus dem Zitat ebenso, wie bei Heine, „das ästhetische Wohlgefallen“⁹³ an den Versklängen hervor, das den religiösen Gehalt zurückdrängt und die musikalischen und sinnlichen Momente des Motivs hervorkehrt.

7.5.1 Der Palast des Malers Isaak

Da Achad Ha'am vermutlich nicht eingestehen wollte, dass Herzl trotz seiner Konzentration auf die abendländisch-christliche Kunst- und Kulturtradition mit dem Aufgreifen von Heines Gedicht einen jüdischen Autor und jüdischen Stoff in seinen Roman integrierte, ließ er die oben diskutierte Passage in seiner Rezension von *Altneuland* schlichtweg unerwähnt und ging in seiner Besprechung des Jerusalem-Kapitels nur auf die Szene im Hause des Malers Isaak ein. Während der Maler den Namen eines der Erzväter des Judentums trägt, zeigt sein Haushalt keine religiösen Einflüsse, sondern deutet auf abendländische Bildungsideale und die Orientierung des Hausherrn am

⁹¹ Ebd., S. 127; bzw. Herzl: *Altneuland*, S. 164.

⁹² Herzl fügte seinem Heine-Zitat eine unmissverständliche Erklärung zu dessen Verständnis als eine Parole für jüdisches Selbstbewusstsein und als eine Überwindung der Scham vor der jüdischen Identität an, indem er Friedrich „einer schmähhlichen Zeit [gedenken lässt], in der die Juden sich alles Jüdischen schämten.“ Ebd.

⁹³ Über Heines Schilderung des Sabbats in seinem Gedicht meint Destro: „Dieser Darstellung aber fehlt das eigentliche religiöse Gefühl, das vielmehr durch das ästhetische Wohlgefallen an der liturgischen Handlung ersetzt scheint.“ Vgl. Destro: „Erläuterungen [zu Prinzessin Sabbath]“, S. 876.

westeuropäischen Kulturgeschmack. Sarkastisch kommentierte Ha'am insbesondere jene Stelle des entsprechenden Kapitels, an der darauf hingewiesen wird, dass bei Isaak adlige Engländer ihre Porträts in Auftrag geben:

Schliesslich kommen wir nach Jerusalem. Jerusalem zerfällt in eine Altstadt und eine Neustadt. Letztere gleicht den anderen Städten in Altneuland, nur ist sie grösser und schöner, wir haben also dort eigentlich nichts zu sehen, als das Atelier des Malers Isaacs. Dem Namen nach zu urteilen ist dieser Maler ein Jude, doch nichts in seinem Atelier lässt darauf schliessen, und wir erfahren nicht, ob unter seinen Schöpfungen sich auch jüdische Bilder aus dem Leben unseres Volkes in Vergangenheit und Gegenwart finden. Eins aber vergass der Verfasser nicht, uns wissen zu lassen: nämlich, dass ein englischer Lord mit seiner schönen Lady zu Isaacs gekommen sind, der die Lady porträtieren darf. Denkt euch bloss, ein englischer Lord mit seiner schönen Lady! So berühmt ist nämlich der jüdische Maler!⁹⁴

Ha'ams Kritik zeugt von seinem Unmut über die ausbleibende Beschreibung einer spezifisch jüdischen Kunstproduktion im Hause des Malers. So bemängelt er des Weiteren, dass im Zuge der Gespräche der Reisenden mit Isaak zwar von einer in Altneuland gegründeten „Jüdischen Akademie“ die Rede sei, diese aber zum einen statt mit Religion nur mit Kunst zu tun habe und zum anderen lediglich eine Kopie der Pariser Académie Française darstelle.⁹⁵

Während Ha'am aus Herzls Anspielung auf die renommierte französische Gelehrten-gesellschaft nur einen ästhetischen Mangel abliest, bietet sie einen Schlüssel zu Herzls Vorstellung vom Rang der Schriftsteller, Philosophen und Künstler innerhalb der von ihm erdachten jüdischen Nation: So wie die Mitglieder der im 17. Jahrhundert durch Kardinal Richelieu begründeten Akademie autorisiert waren und noch heute sind, über die Regeln der Grammatik zu entscheiden und diverse soziokulturelle Diskurse mitzubestimmen, spricht Herzl dem Maler Isaak und den übrigen Mitgliedern der Jüdischen Akademie – die im übrigen durch die Mittel eines Futuro-Reisenden, eines reichen Amerikaners finanziert wurde – eine bedeutende soziale Machtposition zu. Die Akademie repräsentiert, ähnlich wie die Gesellschaft des Luxusdampfers Futuro, den kosmopolitischen und elitären Kern der Nation. Den Künstlern Altneulands wird eine unantastbare Würde zugesprochen und ein „Geist, welcher nicht entthront werden konnte“⁹⁶. Entsprechend beschreibt Herzl den Maler als einen „Fürsten der Kunst“⁹⁷, der über eine große Einflussmacht auf den Kunstbetrieb und die Gesellschaft verfügt und wie ein König residiert. Die Künstler-Enklave Isaaks repräsentiert eine

⁹⁴ Achad Ha'am: „Altneuland“, S. 241f.

⁹⁵ Seinen Vergleich begründet Ha'am darüber, dass die Jüdische Akademie ebenso aus 40 auf Lebenszeit ernannten Mitgliedern bestehe, wie die Académie Française und ebenso wie alle anderen Institutionen und Verwaltungsapparate in Altneuland einem europäischen Vorbild folge. Vgl. ebd., S. 242.

⁹⁶ Herzl: *Altneuland*, S. 169.

⁹⁷ Ebd., S. 167.

Welt für sich, die bereits topografisch vom alltäglichen Treiben der Stadt durch eine Mauer ausgegliedert und von der Straße aus uneinsichtig ist:

Die Mauer des Künstlerhauses, die der Straße zugekehrt war, ließ noch nichts von der heiteren Eleganz des Inneren ahnen. Um so freudiger war man überrascht, wenn man den Vorhof betrat. Isaaks hatte sich ein reizendes Heim geschaffen. Die Vorhalle, deren Glasdach auf den vergoldeten Knäufen schlanker Marmorsäulen ruhte, war mit alten Gobelins verkleidet. Hier standen einige meisterhafte Nachbildungen antiker Skulpturen. Die Gäste wurden von einem Diener weitergeführt und kamen in einen Hof, der die Mitte des Vorhofes einnahm. [...] Im Hofe selbst befand sich in der Mitte ein Springbrunnen mit weitem Becken, dessen Wasser leise rauschten. [...] Dieser Hof mit seinen Kolonnaden bildete einen einzigen herrlichen Saal. Es führten aus dem Säulengänge hohe, geschnitzte Türen nach den anderen Räumen des Hauses. Einzelne waren geöffnet, man erblickte den Prunk ihrer Ausstattung. Es war der Palast eines Fürsten der Kunst.⁹⁸

Beim Betreten von Isaaks Heim sehen sich die Besucher hineinversetzt in die griechisch-hellenistische Antike. Kostbare und aufwendige Materialien schmücken die Herrschaftsresidenz des Malers, deren Innenhof die Säulengänge eines Peristyls nachahmt. Die im Zentrum platzierte Fontäne verweist auf die Fruchtbarkeit des Ortes und inszeniert ihn als eine Oase der Schönheit. Vergleichbar mit Des Esseintes' selbstgestalteter Luxusresidenz hat sich auch Isaak ein privates Paradies geschaffen. Seine Wohnstätte führt modelhaft den Raum vor Augen, den Herzl in seinem Roman für die Künste und Künstler bereithält; nämlich einen hermetischen Rückzugsort, der entsprechend der Villa des Protagonisten in *À rebours* von der Architektur über die gesammelten Kunstobjekte bis hin zur dekorativen Ausstattung den vielfältigsten ästhetischen Bedürfnissen Rechnung trägt. So wird der Kunst in *Altneuland* uneingeschränkt Raum zur Entfaltung gegeben, was wie eine positive Reminiszenz an das im Roman zeitlich zurückgelassene Fin de Siècle anmutet.⁹⁹

Neben dem Besuch von Isaaks Atelier, der in der Romanhandlung in Kombination mit der Besichtigung Jerusalems als Höhepunkt der Reise durch den Judenstaat erst zum Ende hin erfolgt, steht auch schon der Beginn von Friedrichs und Kingscourts Entdeckung der jungen Nation im Zeichen der Kunst. Denn die erste Unterkunft, in welche die Besucher eintreten ist das zu Ehren des einstigen Wiener Wohltäters „Friedrichsheim“ getaufte Anwesen David Littwaks, bei dem es sich ebenfalls um eine schlossartige mit Kunstwerken bestückte Residenz handelt:

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. Absatz 23 in: Hoffmann, Christina Marie-Charlotte: „Zionism and Viennese modernity Aesthetism in Theodor Herzl's Zionist novel *Altneuland*.“ In: *TRANS. Revue de littérature générale et compare*. Online-Ausgabe 16 | 2013 (online seit 7.8.2013). URL : <http://trans.revues.org/844> ; DOI : 10.4000/trans.844 (zuletzt abgerufen am 1.3.2016).

Sie traten in einen hochgewölbten Raum, der mit herrlichen Kunstwerken geschmückt war. Die Wände mit rosiger Seide verkleidet, die Möbel von der zarten englischen Bauart, an der Decke ein elektrischer Kronleuchter, schimmernd von Gold und Kristall. Eine Tür und vier Fenster ließen durch hohe Spiegelscheiben das volle Tageslicht hereindringen. Man sah hinaus auf ein weiches Rasenparterre mit Blumenbeeten bis zur marmornen Brüstung, hinter welcher das Meer blaute. Im Salon standen zu beiden Seiten der Haupttür siebenarmige Leuchter von Manneshöhe aus Silber.¹⁰⁰

Auch das Domizil des späteren Präsidenten der neuen Gesellschaft verweist auf eine ausgiebige Beschäftigung mit ästhetischen Vorlieben, die sich in der eigenwilligen und opulenten Ausgestaltung der Innenräume und des Gartens offenbart. Im Einrichtungsstil, der angefangen von den rosafarbenen Seidentapeten über die britischen Möbel bis hin zur modernen Beleuchtung und mediterranen Gartenanlage zuvorderst den Zweck des Komforts erfüllt und der Liebhaberei der Bewohner Rechnung trägt, ist durch die zwei Menorot auch auf einen symbolischen Bezug zum Judentum geachtet worden. Sie verstärken jedoch sogar die ästhetizistische Architektur Friedrichsheims. Denn indem die beiden Leuchter als riesige, menschengroße Ausführungen den Salon zieren, verkörpern sie vielmehr Schauobjekte und einen opulenten Dekor, anstelle religiöser Gebrauchsgegenstände. So stehen bei der Ankunft von Friedrich und Kingscourt in Davids Herrschaftsresidenz auch keine jüdischen Rituale zur Debatte, sondern man beschäftigt sich mit der Frage nach einem geeigneten Kulturgenuss.

7.5.2 Ein Opernbesuch

Um das unerwartete Wiedersehen mit Friedrich zu feiern, beschließen die Littwaks noch am Tag des Eintreffens ihres einstigen Gönners und seines Freundes mit ihren Gästen am Abend in die Oper zu gehen. Das dort auf dem Programm stehende Stück über den selbsterklärten jüdischen Messias Sabbatai Z'wi erhält gegenüber dem im Nationaltheater aufgeführten Drama über Moses und den in den Volkstheatern gezeigten Possen den Vorzug.

Ehe jedoch die Oper betreten werden kann, unternimmt die Abendgesellschaft noch einen Abstecher in ein „Warenhaus nach Pariser Art“¹⁰¹, um für Friedrich und Kingscourt weiße Handschuhe zu erwerben. Dieser aus Sicht der Männer obligative Bestandteil ihrer Garderobe, der noch dazu in einem französischen Kaufhaus erworben wird, repräsentiert ein Accessoire des Dandytums, auf das insbesondere Kingscourt besteht. Die neue Einkleidung wird der Aufmachung der übrigen Opernbesucher ge-

¹⁰⁰ Herzl: *Altneuland*, S. 58.

¹⁰¹ Ebd., S. 73.

recht, unter denen sich in der Nachbarloge der Littwaks „zwei geputzte, mit zu viel Edelsteinen geschmückte Damen“¹⁰² befinden. Auch die Pracht des Gebäudes wird betont und die reiche Gesellschaft, die sich dort versammelt und in den Pausen Tee nach russischer Art servieren lässt.

Mit der Beschreibung dieser prunkvollen Stätte der Kunst veranschaulichte Herzl sein schon in den *Zionistischen Tagebüchern* angekündigtes Vorhaben, den Judenstaat mit exklusiven Bühnenhäusern auszustatten. Nach einem Besuch der Pariser Oper im Sommer 1895, während er bereits mit der Arbeit an seinem ersten zionistischen Text befasst war, notierte Herzl: „Abends in der Oper bei Tannhäuser. Wir werden auch so herrliche Zuschauerräume haben, die Herren im Frack, die Damen möglichst luxuriös. Ja, den Judenluxus will ich benützen, wie Alles.“¹⁰³ Offensichtlich exaltiert durch das Erlebnis von Wagners Oper über den Sängerkrieg auf der Wartburg, durch den Prunk der Aufführung sowie des Aufführungsortes und der exklusiven Aufmachung der Besucher,¹⁰⁴ schmiedete Herzl seine zionistischen Plänen nach inszenatorischen Aspekten. Seine radikale Bekenntnis zum Gebrauch von Luxus, den er wohlgerne in Bedienung eines antisemitischen Klischees als Charakteristikum des Pariser Judentums beschreibt, verweist erneut auf seine Übergewichtung ästhetischer Kriterien. In der

¹⁰² Ebd., S. 76. Bei den beiden Damen handelt es sich um Mutter und Tochter Laschner, in Begleitung des Gatten bzw. Vaters Herrn Laschner, die Friedrich als Mitglieder einer reichen Börsenfamilie aus Wien aus seiner dortigen Zeit noch in Erinnerung sind. Sie werden von David Litwak als Repräsentanten jener Mitglieder der neuen Gesellschaft vorgeführt, die erst nach Gründung des Judenstaats hinzu kamen, ihr Kapital mitbrachten, aber ebenso die Verachtung, die ihnen aufgrund ihres prahlerischen Auftretens nach wie vor zuteil würde. Da sie nach Aussage Davids außerdem keine Solidarität für die neue Gesellschaft aufbrächten, lebten sie auch im Judenstaat wie ehemals in Europa als Fremde.

¹⁰³ Herzl: *Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 69. Bekanntlich verfasste Herzl, worauf auch die Editoren seiner *Tagebücher* an dieser Stelle verweisen, sein gesamtes *Judenstaat*-Manuskript unter dem Eindruck von Wagners Musik: „Ich arbeitete an ihm [d.h. am *Judenstaat*] täglich, bis ich ganz erschöpft war; meine einzige Erholung am Abend bestand darin, daß ich Wagnerscher Musik zuhörte, besonders dem Tannhäuser, einer Oper, welche ich so oft hörte, als sie gegeben wurde. Nur an den Abenden, wo keine Oper aufgeführt wurde, fühlte ich Zweifel an der Richtigkeit meiner Gedanken.“ Zit. n. ebd., S. 776.

¹⁰⁴ Herzls Begeisterung für Wagner sorgt in der Herzl-Forschung, wie Steven Beller vermerkt hat, für Unbehagen, weil sie Herzls Zionismus den Anstrich des Irrationalen verleiht und ihn als etwas darstellt, das Gesamtkunstwerk sein möchte und nicht Politik eines Volksvertreters (vgl. Beller: „Herzl's Tannhäuser: The Redemption of the Artist as Politician“, S. 40). Bedenkt man, dass Wagner die französische Kunst und Musik deshalb als unterlegen verstand, weil sie seiner Ansicht nach von jüdischem Einfluss beherrscht war (vgl. Plapp: *Zionism and Revolution in European-Jewish Literature*, S. 20), wirkt sein Einfluss auf den Nationaljuden Herzl in der Tat suspekt. Der scheinbare Konflikt von Herzls Sympathie für Wagner – der nicht zuletzt dadurch genährt wird, dass Wagners Werke noch heute in Israel als dort antisemitisch deklarierte Werke einer öffentlichen Zensur unterliegen – kann insofern aufgelöst werden, als Herzl Wagners Opern nicht als Politik, sondern als Kunst rezipierte und sich in der mythologischen Welt des Komponisten, entsprechend zahlreicher anderer Künstler des Fin de Siècle, beheimatet fühlte. So beschrieb beispielsweise auch Hermann Bahr den Besuch einer Tannhäuser-Aufführung in der Wiener Oper als einschneidendes Erlebnis: „Tags darauf hörten wir Tannhäuser. Gleich nach den ersten Takten saß ich fiebernd und fröstelnd vor vernichtender Seligkeit. Die Geigen, die Geigen der Wiener Hofoper! Es gehört zu den vier, fünf unverlierbaren Erlebnissen, die mein ganzes inneres Dasein bestimmt haben.“ Vgl. Bahr: *Selbstbildnis*, S. 87.

Opernszene in *Altneuland* realisierte Herzl somit den schon während seiner Arbeit am *Judenstaat* gesponnenen Gedanken, das eindruckliche Erlebnis einer Wagner-Aufführung in die kulturelle Gestaltung der jüdischen Nation miteinfließen zu lassen.

Ebenso wie *Tannhäuser* aus drei Akten besteht, ist auch die in Herzls Roman dargebotene Aufführung über den falschen Messias aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert dreiaktig aufgebaut. Sie führt die Zuschauer durch verschiedene orientalische Szenen, wie sie in einer Oper des Fin de Siècle, etwa in Richard Strauss' *Salome*, vorzufinden wären. Schauplatz des ersten Aktes der fiktiven Oper über Sabbatai Z'wi ist Smyrna – das heutige Izmir in der Türkei –, wo sich das jüdische Volk vor der Synagoge für und wider den Propheten ereifert. Eine Steigerung des exotischen Aufzugs bietet der zweite Akt, in dem Sabbatai am ägyptischen Hofe auftritt und „ein üppiges Fest mit Gesängen und Tänzen“¹⁰⁵ die Handlung begleitet. Zwar passiert die Opernaufführung im Roman nur hintergründig, als Umrahmung der politischen Gespräche zwischen den Protagonisten und Friedrichs innerem Monolog über seine einstige Zuneigung zu Ernestine Löffler, die er im Publikum erblickt, doch reflektieren die Motive der Inszenierung die Vorgänge abseits der Bühne: Sehnsucht, Glaube, Liebe, Täuschung gestalten nicht nur die Legende um Sabbatai Z'wi, sondern spielen auch in der von den Opernbesuchern geführten Diskussion über den jüdischen Staat eine Rolle.

Indem David Littwak die Anbetung Sabbatais als Resultat einer ungestillten Sehnsucht kommentiert, unterstreicht er die Notwendigkeit einer jüdischen Nation quasi als Präventionsmaßnahme gegen einen falschen Messianismus.¹⁰⁶ Offensichtlich, wie Robert Wistrich ausführlich erörtert hat,¹⁰⁷ baute Herzl den Stoff in seinen Roman im Bewusstsein der ihm selbst zuteilgewordenen Anbetung bzw. Kritik als moderner Messias ein, um seine Sensibilität gegenüber den massenpsychologischen Effekten seiner zionistischen Führerschaft zu demonstrieren.¹⁰⁸ Wurde bereits in Kapitel 3.8

¹⁰⁵ Herzl: *Altneuland*, S. 79.

¹⁰⁶ David Littwak erklärt den Zionismus bzw. die zionistische Überzeugung von der Stärke des gesamten jüdischen Volkes als geschichtlichen Fortschritt gegenüber einem ehemaligen Personenkult im Zeitalter vor der Emanzipation und einem mangelnden Glauben an die kollektive Kraft des Judentums: „Die Sehnsucht macht den Messias. Nun müssen Sie denken, was das für arme dunkle Zeiten waren, in denen ein Sabbatai oder seinesgleichen erschienen. Unser Volk war noch nicht imstande, sich auf sich selbst zu besinnen und da berauschte es sich an solchen Gestalten. Spät erst, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, als schon alle anderen zivilisierten Völker ihr Selbstbewußtsein erlangt hatten und es betätigten, kam auch unser verstoßenes Volk zu der Erkenntnis, daß es das Heil nur von der eigenen Kraft und nicht von phantastischen Wundertätern erwarten dürfe. Nicht eine einzelne Person, wohl aber die erwachte und rührige Volkspersönlichkeit müsse das Erlösungswerk vorbereiten.“ Ebd., S. 78.

¹⁰⁷ Vgl. Wistrich: „Theodor Herzl: Between Myth and Messianism“, S. 17ff.

¹⁰⁸ Gleichzeitig lässt sich das Auftreten Sabbatai Z'wis in Herzls Roman als Gegenschlag gegen das sogenannte „amtliche Judentum“ verstehen, also gegen ein Judentum der Orthodoxen und Rabbiner, die ge-

darauf verwiesen, dass Herzl zwar offiziell eine messianische Rolle ablehnte, sich ihr gegenüber in seinen privaten Überlegungen jedoch aufgeschlossen zeigte, versinnbildlicht seine Auseinandersetzung mit dem Sabbatai Zwi-Stoff seinen zwiespältigen Zionismus. Nicht zuletzt ist die sabbatianische Bewegung durch eine Dopplung von utopischen und rationalistischen Positionen gekennzeichnet. So betonte beispielsweise Gershom Scholem in seiner umfangreichen Arbeit über Sabbatai Zwi, dass der jüdische Messianismus sowohl eine populär-mythologische als auch eine philosophisch-rabbinische Tradition hervorgebracht habe, wobei sich die beiden immer wieder berührten und miteinander in Konflikt gerieten.¹⁰⁹ Für Herzl bot das Motiv des jüdischen Messias somit die Möglichkeit es in seinem Roman vordergründig für eine rationale zionistische Argumentation einzusetzen und es hintergründig in seiner mythologischen Vielfalt ästhetizistisch nutzbar zu machen und Szenen der sinnlichen Trunkenheit und Dekadenz abzuspielen.

Als poetisches Motiv und losgelöst vom politischen Kontext kann das Messias-Motiv als ein auf die Kunst projiziertes Sinnbild der Erlösung fungieren. So wie der jüdische Messias dem jüdischen Volk Befreiung verheißt, lässt sich auch die Kunst im Sinne eines *l'art pour l'art* als eine solche Rettung verstehen. Dass innerhalb der zionistischen Dichtung der Kunst und Literatur eine messianische Funktion zugeschrieben wurde, zeigt beispielsweise ein Gedicht des französischen Zionisten André Spire. Der über Israel Zangwills Literatur auf den Zionismus aufmerksam gewordene, im *Fin de Siècle* in Paris wirkende Schriftsteller¹¹⁰ verband in einem seiner Gedichte aus den *Poèmes Juifs* von 1908 den Messiasgedanken mit der Verehrung von Kunst. Das mit *Le Messie* betitelte und aus neun Strophen zu je drei Versen bestehende Gedicht beginnt und endet wie folgt:

Art, si je t'acceptais
 Tu détendrais mon âme.
 Par la main tu me conduirais et j'oublierais.

gen Herzl und seinen vermeintlichen Messianismus vielfach polemisierten. Vgl. Dethloff: *Theodor Herzl oder der Moses des Fin de Siècle*, S. 52f.

¹⁰⁹ Scholem, Gershom: *Sabbatai Zwi. Der mystische Messias*. Aus d. Hebr. übers. v. Angelika Schweikhardt. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag 1992, S. 30.

¹¹⁰ Vgl. Jamati, Paul: *André Spire. Une étude et un choix de poèmes*. Paris: Pierre Seghers 1962. Der in Paris lebende, kaum erforschte jüdische Schriftsteller André Spire entwickelte seine Dichtkunst unter dem Einfluss der französischen Symbolisten (ebd., S. 46). Mit dem Zionismus kam Spire erst in Kontakt, nachdem Herzl bereits verstorben war. Im Herbst 1904 wurde er auf die nationaljüdische Literaturbewegung seiner Zeit durch das in den *Cahiers de la Quinzaine* erschienene Gedicht *Chad Gadya* von Israel Zangwill aufmerksam (ebd., S. 54). Daraufhin begann er ausführlicher Zangwills Werke zu studieren, sich mit Herzls Vermächtnis auseinanderzusetzen und trat schließlich auf Einladung Zangwills in das Aktionskomitee der Jewish Territorial Organisation ein. Ebd., S. 61.

J'aimerais les beaux corps,
Les visages mobiles, les démarches fluides,
Et leurs fils, les marbres souples et nerveux.
[...]
Art, si je t'acceptais, ma vie serait charmante.
Mes jours fuiraient légers, bienveillants, dilettantes;
J'aurais à moi, j'aurais pour moi le fugace Présent.

Mais mon cœur assouvi pourrait-il encore vivre
Si tu l'avais châtré de son rêve splendide:
Ce Demain éternel qui marche devant moi.¹¹¹

Die hier vorgenommene Personifikation der Kunst als Messias erklärt den Messianismus allerdings nur solange für erstrebenswert als er weiterhin das Versprechen auf etwas Kommendes nährt, ohne die Sehnsucht danach einzulösen. Wird die Kunst ihrer Träume beraubt, verliert sie an Wert. Für den Zionismus würde das bedeuten, dass er Zion nur in der Vorstellung anregen, jedoch nicht wirklich herbeiführen und somit im Fiktiven verbleiben sollte. Spires Gedicht, das in seiner symbolistischen Intensität und seinem synästhetischen Vokabular deutlich im Zeichen der Dekadenzdichtung steht, lässt sich demnach einer kulturzionistischen Haltung zuordnen, die der Kunst den Vorrang gegenüber der Realisierung der erträumten Welt gewährt. Aus der Sicht des Künstlers musste die Sehnsucht als ästhetisches Triebmittel bewahrt bleiben, weshalb die Verwirklichung des Judenstaats nicht von allen zionistischen Künstlern politisch unterstützt wurde. Der politische Zionismus, als eine Art jüdischer Messianismus gedacht, steht im Zeichen einer eschatologischen Entwicklung und damit einer Ästhetik im Wege, die, wie im Falle der Dekadenzdichtung, auf die Unermesslichkeit der Sprache und auf die Unendlichkeit künstlerischer Produktion setzt. Am Messias-Motiv, wie es bei Spire zur Anwendung kommt, wird der zionistische Zwiespalt zwischen poetischer und politischer Ambition besonders deutlich.

Indem Herzl in *Altneuland* nun allerdings kein Bühnenstück über den echten, sondern über den falschen Messias Sabbatai Z'wi einbaute, fand er eine Möglichkeit den bei Spire thematisierten Konflikt zu umgehen. Denn ein unerfüllter Messianismus lässt die Sehnsucht und uneingeschränkte ästhetische Reflexion und Produktion weiterlaufen. Während die falsche Verheißung Sabbatais für die Bühne einen fruchtbaren Stoff

¹¹¹ Ebd., S. 143f. Übers.: „Kunst, ließe ich mich auf dich ein/ Würdest du meiner Seele Ruhe bereiten./ Du nähmst mich bei der Hand und ich könnte vergessen./ Ich fände Gefallen an den edlen Körpern,/ Den bewegten Gesichtern/ Den fließenden Schritten/ Und ihren Söhnen, den weichen und geäderten Marmorsteinen. [...] Kunst, ließe ich mich auf dich ein, wäre mein Leben bezaubernd./ Meine Tage eilten beschwingt, wohlwollend, dilettantisch dahin;/ Ich hätte in mir, ich hätte für mich die flüchtige Gegenwart./ Aber könnte mein gestilltes Herz noch leben /Wenn du es seines wunderbaren Traumes beschnitten hättest:/ Dieses ewigen Morgens, das vor mir hermarschiert.“

liefert, erhält die sabbatianische Bewegung abseits des Opernhauses kein Forum und wird aus der zionistischen Staatspolitik ausgegliedert. Poesie und Politik sind im Roman somit deutlich als getrennte Bereiche markiert.

Doch obzwar sich die Kunst in einem isolierten Areal befindet, fungiert sie trotzdem und umso mehr als Symbolträger des Geschehens. Durch ihre Abgrenzung von der Haupthandlung erhält sie in *Altneuland* eine besondere Stellung. Der Raum der Kunst ist Raum der Reflexion und damit eines gesonderten Beurteilungsvermögens. Sei es der Luxusdampfer Futuro, das abgeschirmte Anwesen des Malers Isaak oder die Opernbühne, so präsentieren sich diese dem Geist und der Kunst verschriebenen Orte wie Schlüsselszenen des Zionismus. Herzl konservierte inmitten seines politischen Programms einen autonomen Bereich künstlerischer Freiheit und bewahrte sich dadurch die Möglichkeit, trotz der – im Roman bereits erfolgten – Gründung eines Judenstaats und Einlösung Zions, sich weiterhin auf das dem Dichter, vor allem dem aus der Romantik erwachsenen Dichter des Fin de Siècle, unentbehrliche Motiv der Sehnsucht zu beziehen und das Ungewisse, Ambivalente als ästhetisches Verfahren zu bedienen.

7.6 Märchenhafter, fremder Orient

Als Gegenpol zur politischen Programmatik nutzte Herzl in seinem Roman nicht nur den Einbezug der Kunst- und Kulturszene Altneulands, sondern machte auch die dortige orientalische Kulisse für sein ästhetisches Anliegen fruchtbar. Palästina als ein um 1900 aus europäischer Sichtweise noch weitaus unbekanntes und exotisches Land, bot ausreichend Material, um vielfältige morgenländische Fantasien spielen zu lassen. Herzls Schilderung des Ursprungslands des Judentums als ein verträumter Ort, der teilweise Szenen aus *Tausendundeine Nacht* wachruft, ist zunächst in der Tradition des innerhalb der Dekadenzdichtung bevorzugten Gebrauchs orientalischer Motive zu sehen. Das gesteigerte Interesse der Künstler des Fin de Siècle für arabische und auch asiatische Länder war vor allem ästhetisch motiviert. In der Auseinandersetzung mit dem Fernen und Fremden ging es keineswegs um die Darstellung eines authentischen, sondern vor allem um die Erzeugung eines sinnlich ansprechenden und reizvollen Bildes. Statt einer kritischen Auseinandersetzung mit der fremden Kultur, wurde sie als Vergleichswert zur heimatlichen Existenz herangezogen und zur Erforschung der eigenen Identität. Deutlich wird diese Herangehensweise beispielsweise im Werk

Pierre Lotis, der zu den bekanntesten Orientliebhabern unter den französischen Dekadenzdichtern zählt. Die Schauplätze seiner Prosa, die vom Nahen Osten bis Japan reichen, entführen in entlegene Kulturen, die beim europäischen Reisenden primitivistische Träume entfachen. Sie sind jedoch an die Ideale einer europäischen Lebensweise angelehnt und sind aus der Perspektive des westlichen Gelehrten geschaut.¹¹²

Ebenso zeugt der zionistische Blick in *Altneuland* von einem Zugeständnis an das kulturelle Potential Palästinas unter der Prämisse einer kolonialistischen Führung. Es geht um das Hervorholen und die Aneignung dessen, was die eigene Zivilisation nicht bieten kann, nämlich etwas Ursprüngliches und Unberührtes, um die Möglichkeit zur freien Entfaltung zu haben. Im Falle des Zionismus ist damit zunächst die jüdische Unabhängigkeit und der Aufbau einer musterhaften Gesellschaft gemeint, was zugleich die Auslebung eines künstlerischen Ideals involviert. Der Orient generierte für die Zionisten ebenso wie für die Ästhetizisten des Fin de Siècle die Vorstellung eines selbstbestimmten Abenteuers und einer Selbstverwirklichung. Konnte die Fremde zwar auch zur Vermittlung eines abschreckenden und düsteren Bildes herangezogen werden, wurde sie innerhalb der Dekadenzdichtung mit Vorliebe als potentiell Eldorado imaginiert. So bezeichnete beispielsweise Peter Altenberg die Aschanti-Frauen, denen er bei der Völkerschau im Wiener Tiergarten begegnete und deren Bekanntschaft er bekanntlich in seiner Erzählung *Aschantee* verarbeitete, als „Paradieses-Menschen“, mit deren Hilfe er sich aus seinem Wiener Alltag heraus in eine arkadische Welt hineinträumte.¹¹³ Altenbergs Zugang macht in mehrfacher Hinsicht die Art und Weise der um 1900 üblichen Auseinandersetzungen mit nicht-europäischen Kulturen anschaulich. Es wurde keineswegs von einer Gleichstellung der fremden mit der eigenen Kultur ausgegangen, sondern die Erhabenheit der letzteren über die erstere vorausgesetzt und mit Besitzansprüchen verbunden. Andererseits erhielten die exotischen Länder eben auch den Vorteil zugesprochen, über Zauber und Schönheiten zu verfügen, die in der eigenen Alltagskultur nicht mehr wahrnehmbar waren. Darüber hinaus wird eine deutliche Abgrenzung zum Exotischen und Nichteigenen eingehalten, was

¹¹² Moe Binarová hat in Rückbindung an die Ästhetik der Dekadenz auf die Ambiguität in Lotis Auseinandersetzung mit und seine Darstellung von exotischen Kulturen hingewiesen und aufgezeigt, dass neben dem Interesse am Fremden sein Zugang kolonialistisch zu nennen ist; d.h. Loti bereiste auch in seinem tatsächlichen Leben entfernte Länder und umgab sich mit ihren Kunst- und Alltagsobjekten, indes er stets die Haltung des Außenstehenden und Konquistadors bewahrte. Vgl. Binarová, Moe: „Pierre Loti et le malaise fin-de-siècle.“ In: Housková, Anna (Hrsg.): *Fin de Siècle* (Auc Philologica 1, Romanistica Pragensia XX). Prag: Univerzita Karlova 2015, S. 27–40; hier S. 34.

¹¹³ Vgl. die dem Text vorangestellte Widmung in: Altenberg, Peter: *Ashantee*. Berlin: S. Fischer 1897: „Ashantee. (Im Wiener Thiergarten bei den Negern der Goldküste, Westküste.) Meinen schwarzen Freundinnen, den unvergesslichen „Paradieses-Menschen“ Akolé, Akóshia, Tíoko, Djôjô, Näh-Badûh gewidmet.“

am Beispiel der in Völkerschauen „ausgestellten“ Ureinwohner fremder Länder besonders drastisch hervortritt. Zwar lässt sich als Differenz zwischen Zionisten und Ästhetizisten ins Feld führen, dass erstere nicht nur das Anschauen, sondern das tatsächliche Einwandern ins fremde Land, das im Falle Palästinas wohlgemerkt als heimatliches Land gedacht wurde, zum Ziel hatten. Aber auch hier ist eine Trennung zwischen der eigenen und der fremden Kultur erkennbar; so fungiert der Orient in der zionistischen Literatur als äußerliche Staffage, der sich optisch, aber nicht inhaltlich genähert wird.

Entsprechend dient die arabische Kultur in *Altneuland* nur als exotische Kulisse und als Kontrast zur jüdischen bzw. westlichen Kultur. Als Friedrich und Kingscourt nach ihrem Inselaufenthalt an der nördlichen Küste Altneulands eintreffen, offenbart sich ihnen ein antikes Städtebild „in alter orientalischer Bauschönheit, graue Festungsmauern, dicke Kuppeln und schlanke Minarets, die sich vom Morgenhimmel reizend abhoben“¹¹⁴. Hier wird eine Atmosphäre des Märchenhaften und Geheimnisvollen geschaffen, indem von einer äußerlich wahrnehmbaren Schönheit die Rede ist, während das Leben der Bewohner hinter Mauern verborgen und somit rätselhaft bleibt. Die im Roman auch nach der Gründung der jüdischen Nation im jüdischen Staat fortbestehende arabische Kultur erzeugt einen Kontrast zur neuen Gesellschaft, die im Gegensatz zur verklärten Welt des Orients das ungetrübte Bild einer jungen und vitalen Kultur offenbart: „Tausende weißer Villen tauchten, leuchteten aus dem Grün üppiger Gärten heraus.“¹¹⁵ Antithetisch stehen sich die gräulich verstaubten Kuppelbauten des Orients und die neu errichteten Villen der Zionisten gegenüber, deren strahlendes Weiß symbolisch für die Makellosigkeit der europäischen Gesellschaft des Judenstaats steht. Sie repräsentiert Offenheit, Reichtum, Fortschritt und lädt die Besucher in den „bequemste[n] und sicherste[n] Hafen des mittelländischen Meeres“¹¹⁶ ein. Die im Roman vorgenommene Differenzierung zwischen einem verborgenen, sich im Schlummerschlaf des Altertums befindenden Orient und einer aufblühenden und dynamischen Zivilisation des Westens, ist einer von mehreren Aspekten des Romans, der postkoloniale Kritiker auf den Plan gerufen hat. Lassen sich aus Herzls Roman zweifelsohne kolonialistische Positionen herauslesen, bezeichnet die Darstellung der orientalischen Kultur allerdings keine ausschließlich politische Haltung. Sie steht im

¹¹⁴ Herzl: *Altneuland*, S. 50.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

Zeichen einer Ästhetik der Dekadenz, in der das Exotische und Fremde zum Experimentierfeld neuer Reize wurde. Das unvertraute Andere diente als Gegenpol, aber auch als Spiegelung der eigenen Kultur; als ein Terrain, das noch geformt werden und in dem die eigenen Ideale noch realisiert werden konnten. Zweifelsohne liegt diesem Zugriff auf den Osten ein Eroberungsdenken zugrunde, das jedoch nicht nur einem eurozentrischen Verständnis zuzuschreiben ist, sondern einer grundlegenden Verfahrensweise von Kunst: Der Künstler formt das Material seines Interesses entsprechend seiner Vorstellung. Vergleichbar einer Annexion wird der Gegenstand eingenommen und in eine individuelle Symbolwelt eingefügt. Inwieweit daraus ein imperialer Akt herauszulesen ist, hängt von der performativen Geltung ab, die das Kunstwerk beansprucht bzw. die dem Kunstwerk zugesprochen werden. Im Falle von *Altneuland*, das dem Rezipienten mit seinem vorangestellten Motto die Wahl lässt, es als Märchen oder als zionistisches Manifest zu verstehen, verliert oder gewinnt die Orientalismuskritik an Bedeutung. Beide Lesarten sollen im Folgenden beleuchtet werden, indem zunächst der im Roman vorhandene kolonialistische Blick auf Palästina und anschließend Herzls ästhetizistische Auseinandersetzung mit der orientalischen Kultur zur Besprechung kommt, wobei beide Positionen unweigerlich miteinander in Verbindung stehen.

7.6.1 Kolonialistische Sichtweisen

Der kolonialistische Blick, mit dem die europäischen Besucher und Einwanderer in Herzls Roman der islamischen Gesellschaft Palästinas begegnen, stellt eine unweigerliche Folge der utopischen Gattung dar. Schließlich funktioniert die Utopie über die Erfahrbarmachung und Aneignung einer fremden Geographie, die, zumindest zu Beginn, aus der einseitigen Perspektive der Neuankömmlinge geschildert wird.¹¹⁷ Als Friedrich und Kingscourt nach ihrem Aufbruch von Wien Richtung Südseeinsel das erste Mal Jerusalem besichtigen, werden sie von einer unzivilisierten, armutsvollen

¹¹⁷ Auf den unmittelbaren Zusammenhang zwischen utopischer Literatur und Kolonialismus hat Gabriel Piterberg in seiner Untersuchung von *Altneuland* hingewiesen und den Roman in der Folge als „utopian colonial novel“ betitelt. (Vgl. Piterberg, Gabriel: *The Returns of Zionism: Myths, Politics and Scholarship in Israel*. London/New York: Verso 2008, S. 37.) Ausgehend von Piterbergs Schlüssen ist Eran Kaplan den kolonialen Bezügen *Altneulands* entsprechend der Lesart eines utopischen Romans nachgegangen (vgl. Kaplan, Eran: *Beyond Post-Zionism*. New York: State University of New York Press 2015, S. 117.) und zu der Folgerung gelangt, dass sich die zionistischen Utopien von der utopischen Tradition dadurch unterscheiden, dass sie ein historisch definiertes Gebiet anvisieren und statt sich von der Geschichtsschreibung abzusondern, an diese anschließen. Vgl. ebd., S. 124.

Bevölkerung abgeschreckt, die den Niedergang des jüdischen Kernlands und symbolisch des Judentums illustriert:

Geschrei, Gestank, ein Geflirr unreiner Farben, ein Durcheinander zerlumpter Menschen in den engen Gassen, Bettler, Kranke, hungernde Kinder, kreischende Weiber, heulende Händler. Tiefer konnte das einst so königliche Jerusalem nicht sinken.¹¹⁸

Über diese schlechtmöglichste Darstellung einer Gesellschaft aus verkümmerten Menschen, inmitten von Lärm und üblen Gerüchen, wird die Aussage getroffen, dass Jerusalem ohne jüdische Führung Anarchie und Verfall anheim gegeben ist. Dabei wird allerdings nicht zwischen der kulturellen oder religiösen Zugehörigkeit der Bewohner differenziert, sondern ganz Jerusalem als ein Ort des Niedergangs beschrieben. Die Schilderungen des Abstoßenden inkludieren auch die jüdische Bevölkerung, denn die europäischen Reisenden fühlen sich von den an der Klagemauer Betenden gestört: „Der widerliche Anblick der geschäftsmäßig betenden Bettler belästigte sie.“¹¹⁹

Es sind demnach nicht nur die arabischen, sondern gleichfalls die jüdischen Bewohner des noch alten Jerusalem, die das negative Bild von der orientalischen Stadt prägen. Das erbärmliche Leben der gesamten Jerusalemer Bevölkerung illustriert das diasporische Leid und spiegelt die traurige vorzionistische Situation wider. Ebenso wie der Osten zur Bezeichnung des Anderen dient, fungiert er teils auch als Spiegelung des Eigenen; entweder als negative oder als positive Projektion des eigenen Zustands. Bevor die jüdische Nation in *Altneuland* errichtet ist, bezeichnet Palästina eine Verwilderung, die es zu überwinden gilt. Nach dem utopischen Zeitsprung in den neu errichteten Staat bleibt die arabische Kultur zwar als Differenzfaktor bestehen, doch unter dem Einfluss des Idealstaats erlebt auch der Orient eine positive Wandlung und das vormalige Chaos weicht „der gemessen ernsten Art der vielen Orientalen“,¹²⁰ die sich nun statt mit Zugtieren mit geräuschlosen Automobilen fortbewegen.

Die westliche befördert somit die positive Entwicklung der östlichen Kultur bzw. das Judentum bereichert die arabische Kultur. Diese Haltung wird im Roman wörtlich formuliert und Zweifel über eine mögliche räuberische Vorgehensweise der Zionisten durch die ihnen wohlgesonnenen Muslime abgewehrt: „Würden Sie den als einen Räuber betrachten, der Ihnen nichts nimmt, sondern etwas bringt? Die Juden haben

¹¹⁸ Herzl: *Altneuland*, S. 41.

¹¹⁹ Ebd., S. 41.

¹²⁰ Ebd., S. 52.

uns bereichert, warum sollten wir ihnen zürnen?“¹²¹ Die in *Altneuland* vertretene Vorstellung, dass alle positiven Entwicklungen Palästinas auf den westlichen Einfluss zurückgehen, bringt jedoch einen deutlichen Eurozentrismus zum Vorschein, den Eva Lezzi als merkmalshaft für die zionistische Ideologie Herzls beschrieben hat. Nicht nur sei in *Altneuland*, laut Lezzi, ganz selbstverständlich von Kolonien die Rede; darüber hinaus werde konsequent die Opposition zwischen einer rückständigen alten, als nicht-europäisch definierten Zivilisation und einer fortschrittlichen neuen, dem Westen zugeschriebenen Kultur konstruiert.¹²²

Während Lezzi die imperiale Denkart betont, die an mehreren Stellen des Romans hervortrete, hat Barbara Lüthi darauf hingewiesen, dass sich im Judenstaat *Altneulands* trotz des „paternalistisch-missionarischen Tons [...] ein Bewusstsein für die komplexe kulturelle und psychologische Problematik zwischen beiden Völkern“ zeige.¹²³ Lüthi bezieht sich in ihrer Argumentation beispielsweise auf jene Stelle im Roman, an der Reschid Bey als Vertreter der arabischen Bevölkerung darauf verweist, dass die Kultur nicht erst durch die neue Gesellschaft nach Palästina gebracht worden sei, sondern auf seine Vorfahren zurückgehe. Entsprechend erhebt er beim Zionisten Steineck Einspruch, der sich damit brüstet, dass die Kultur Altneulands ein jüdischer Verdienst sei:

„Kultur ist alles!“ brüllte Steineck, als ob er einen Widerspruch niederzukämpfen hätte. „Wir Juden haben Kultur hierher gebracht.“ Reschid Bey lächelte freundlich: „Verzeihen Sie, mein Bester! Diese Kultur war auch früher da, wenigstens andeutungsweise. Schon mein Vater hat Orangen in großer Zahl gepflanzt.“ Er wandte sich zu Kingscourt und deutete mit dem Finger nach einer Anlage zur Rechten: „Das weiß ich besser als mein Freund Steineck, denn hier ist meines Vaters Garten, jetzt der meinige.“ Es

¹²¹ Ebd., S. 88. Die Entwicklung der arabischen Bevölkerung unter der zionistischen Staatsgründung wird einheitlich als Aufstieg von einer rückschrittlichen und armutsvollen in eine komfortable und erfolgreiche Existenz geschildert: „Arbeitsgelegenheit, Nahrung, Wohlergehen. Es hat nichts Armseliges und Jämmerlicheres gegeben als ein arabisches Dorf in Palästina zu Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Die Bauern hausten in erbärmlichsten Lehmnestern, die zu schlecht waren für Tiere. Die Kinder lagen nackt und ungepflegt auf der Straße und wuchsen auf wie das liebe Vieh. Heute ist das alles anders. Von den großartigen Wohlfahrtseinrichtungen haben sie profitiert, ob sie wollten oder nicht, ob sie sich der neuen Gesellschaft angliederten oder nicht.“ Ebd.

¹²² Lezzi, Eva: „Kolonialfantasien in der deutsch-jüdischen Literatur um 1900.“ In: Lezzi, Eva/Salzer, Dorothea M. (Hrsg.): *Dialog der Disziplinen. Jüdische Studien und Literaturwissenschaft*. Berlin: Metropol Verlag 2009, S. 437–479; hier S. 445f. Lezzi erörtert in ihrem Aufsatz zudem die Parallelen zwischen Postkolonialer Theorie und Jüdischen Studien. Beide Wissenschaften entwickelten sich in der Folge emanzipatorischer Vorgänge, d.h. einerseits im Zuge einer allmählichen Auflösung der Ghettos und andererseits als Folge einer zunehmenden Dekolonisierung. Zudem werden in beiden Disziplinen vergleichbare Themen wie Vertreibung, Heimatlosigkeit und Unterdrückung behandelt und Strategien der literarischen Repräsentation untersucht. Vgl. ebd., S. 438–443.

¹²³ Lüthi, Barbara: „Das Eigene im Fremden: Erste Begegnungen von Zionisten mit der arabischen Kultur.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 264–267; hier S. 265.

war eine Pracht, wie die wohlgepflegten Bäume dastanden. Auf den immerblühenden Limonenstämmen sah man Blüten, grüne und gelbe Früchte nebeneinander.¹²⁴

Während das obige Zitat ausreichend Diskussionsstoff zur Erörterung von Herzls Vorstellungen einer Völkerverständigung bietet und Herzl an dieser Stelle auch gewollt eine politische Aussage trifft,¹²⁵ verweist der Text noch auf ein anderes Interesse, das ein ästhetisches ist. Den Kommentaren zur agrarwirtschaftlichen Nutzung Palästinas folgt eine Schilderung der orientalischen Flora und so wird der zionistische Gesprächsstoff genutzt, um auf die sinnlichen Reize des Landes einzugehen und das paradiesische Bild einer unvergänglichen Blütenpracht zu zeichnen. Mit der Beschreibung der blühenden Zitrusfrüchte wird innerhalb des Romans außerdem eine Verknüpfung mit einer anderen Passage vorgenommen und zwar mit jener, an der – mit intertextueller Referenz auf Goethe – Mirjam das Lied von den blühenden Zitronen singt, worauf in Kapitel 7.7.1 noch näher eingegangen wird. Abseits der politischen Debatte zieht sich durch *Altneuland* ein ästhetischer Subtext, der über bestimmte Motive eine eigene Narrative entstehen und den Roman als Plädoyer für Sinnlichkeit und Kunst verstehen lässt.

7.6.2 Orient als Ornament

Die Verortung des jüdischen Staates in *Altneuland* auf israelischem Boden kann somit nicht nur über die zionistische Motivation Herzls, die Juden in ihre historische Heimat zurückzuführen, erklärt werden, sondern ebenso anhand seiner Faszination als Dichter für das ästhetische Repertoire nahöstlicher Kultur. Darin zeigt sich mitunter ein Effekt seiner literarischen Sozialisation durch die Literatur des 19. Jahrhunderts. Seit der Epoche der Romantik hatte das Interesse an östlichen Kulturen stark zugenommen. Der Orient diene den Romantikern als beliebte Motivquelle zur Ausformulierung sinnlicher Stimmungen. Friedrich Schlegel etwa pries den Orient als Kultur mit dem größtmöglichen romantischen Gehalt.¹²⁶ Die ästhetische Fruchtbarmachung orientalischer Fantasien war allerdings keine Erfindung des 19. Jahrhunderts, sondern fand bereits zu anderen Zeitpunkten der europäischen Literaturgeschichte statt. Be-

¹²⁴ Herzl: *Altneuland*, S. 86f.

¹²⁵ Lüthi konkludiert, dass Herzls Vorstellung eines jüdischen und islamischen Zusammenlebens, wie es in *Altneuland* zum Ausdruck komme, auf einer „arabische[n] Akkulturation an die westliche Zivilisation“ basiere. Vgl. Lüthi: „Das Eigene im Fremden: Erste Begegnungen von Zionisten mit der arabischen Kultur“, S. 266.

¹²⁶ Vgl. Al-Dabbagh, Abdulla: *Literary Orientalism, Postcolonialism, and Universalism*. New York et al.: Peter Lang 2010, S. 7.

reits in den Werken Shakespeares oder Goethes tritt ein romantisierender Umgang mit orientalischen Motiven zutage, dem die modernen Dichter im Zuge ihrer Wertschätzung der Alten Meister umso mehr Tribut zollten. Sie schlossen an den romantischen Orientalismus ihrer literarischen Vorbilder an und machten ihn zum Bestandteil ihrer „intellektuellen Renaissance“.¹²⁷ Ob daraus eurozentrische oder vielmehr ästhetische Haltungen herauszulesen sind, ist Gegenstand einer postkolonialen Diskussion, deren Urteile von der analytischen Gewichtung soziopolitischer Aspekte abhängen. Setzt man die moderne Dichtung in Bezug mit der europäischen Geschichte des Imperialismus ergeben sich unweigerlich paternalistische Positionen, die über eine rein ästhetizistische Lesart hinausweisen.

Im Falle von Herzl als einem politisch agierenden Dichter wird die gesamte Bandbreite einer Verwendung orientalischer Motive offenbar. Eine politische Relevanz seines Motivgebrauchs lässt sich kaum abstreiten, da er mit seiner Literatur ein offizielles politisches Programm verfolgte und anhand der in *Altneuland* bedienten Orientbilder eine bewusste politische Aussage treffen wollte. Das Morgenland ist bei Herzl nicht nur ästhetisches Material, sondern wirkliches territoriales Ziel. Für die gewünschte Akquise einer nahöstlichen jüdischen Heimstätte suchte Herzl Kontakt zu dortigen Verhandlungspartnern. Nachdem seine Bemühungen um eine Landgewinnung für einen jüdischen Staat durch zahlreiche Treffen und Korrespondenzen mit europäischen Regenten und Diplomaten nur schleppend vorangingen, wandte er sich an den Sultan des Osmanischen Reiches. Die Kontaktaufnahme zum Sultan kann jedoch nicht ausreichend auf den Grund stagnierender Gespräche mit westlichen Verhandlungspartnern zurückgeführt werden.¹²⁸ Sie zeugt auch von der Träumerei des Dichters von einer morgenländischen Abenteuerwelt. So sind Herzls Beschreibungen seiner zwischen 1896 und 1902 mehrfach unternommenen Reisen nach Konstantinopel, wie er sie in seinen *Zionistischen Tagebüchern* festhielt, weniger ein politisches Protokoll als eine Besprechung diverser sinnlicher Eindrücke und ein Beleg für seine Begeisterung von

¹²⁷ Während Raymond Schwab mit seiner 1950 erschienenen Analyse *La Renaissance Orientale* die Auffassung von der ab dem 19. Jahrhundert zunehmenden Auseinandersetzung mit östlichen Kulturen als eine intellektuelle Bewegung prägte, sorgte Edward Said mit seinem knapp dreißig Jahre später publiziertem *Orientalism* für eine Lesart der modernen „orientalischen Renaissance“ als eurozentrisch. Vgl. ebd. S. 8f.

¹²⁸ Eine politische Strategie lässt sich hinter Herzls Kontaktaufnahme zum Sultan jedenfalls nur eingeschränkt ausfindig machen, zumal die Verhandlungen von Anbeginn keine Aussicht auf Erfolg versprachen. Entsprechend bleibt auch bei Jacques Kornberg die Frage nach den Beweggründen von Herzls Kontaktaufnahme mit dem Sultan – „Why did Herzl favor this bold, extravagant diplomatic approach to Jewish nationhood, which contained more than a touch of fantasy?“ – ohne eindeutige Antwort. Vgl. Kornberg: „Theodor Herzl: Zionism as Personal Liberation“, S. 49.

den vielzähligen ungewohnten Reizen, die aus seiner Begegnung mit der orientalischen Kultur hervorgingen. Über die Landschaft und das städtische Treiben poetisierte Herzl ebenso wie über das Aussehen und die Kleidung der osmanischen Bewohner. Offensichtlich verwertete er die in den *Tagebüchern* notierten Eindrücke seiner Konstantinopelbesuche für seine orientalischen Städtebilder in *Altneuland*. Die oben aus dem Roman zitierten Passagen über die Zeugnisse arabischer Lebenswelten in Jerusalem und Haifa erinnern an Herzls Reisebericht seiner Orientfahrt aus den *Zionistischen Tagebüchern*:

18. Juni [1896] Konstantinopel. [...] Wir fuhren durch diese erstaunliche, schöne, schmutzige Stadt. Blendender Sonnenschein, farbige Anmut, zerfallende Gebäude. Vom Fenster des Hôtel Royal geht der Blick über das goldene Horn. Die Häuser an den Hügelhängen stehen im Grün und es sieht aus, wie wenn Gras zwischen den Steinen wüchse, wie wenn die Natur diese verfallende Stadt langsam zurückeroberte. [...] Das Strassenleben ist sonderbar arm und heiter. Die vergitterten Haremsfenster der Häuser sind ein reizendes Geheimnis.¹²⁹

Herzl benutzte hier durchgehend komplementäre Adjektive und komponierte ein Städtebild aus Dichotomien. Konstantinopel als Hauptstadt des Osmanischen Reiches und somit als kultureller Kern des Orients gerät in der visuell basierten Schilderung des Autors zum Inbegriff einer positiven Dekadenz, in der sich Verfall und Schönheit miteinander paaren und eine reizvolle Kulisse bilden. Herzls Beschreibung unterliegt der romantisierenden Wahrnehmung eines Dekadenzdichters, der in den maroden Bauten und schmutzigen Gassen der osmanischen Hauptstadt die Pracht der arabischen Kultur entdeckt und aus dem für den Europäer ungewohnten und chaotischen Alltagsleben etwas Märchenhaftes und Geheimnisvolles herausliest.

Damit wird Herzls Reisebericht jener eurozentrischen Vorstellung vom Orient gerecht, wie sie in den westlichen Ländern im ausgehenden 19. Jahrhundert gepflegt und in Ausstellungen und diversen Medien verbreitet wurde. So sorgte man beispielsweise auf der 1889 in Paris abgehaltenen Weltausstellung dafür, den Anreiz der dort präsentierten orientalischen Länder durch eine bewusst planlose Anordnung der Gassen sowie durch gewollt abgenutzte Gebäude zu erhöhen.¹³⁰ Das dem Orient zuge-

¹²⁹ Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 360.

¹³⁰ Timothy Mitchell hat die Absurdität dieser Orient-Inszenierung auf der Pariser Weltausstellung durch die Erfahrungsberichte einer Delegation ägyptischer Wissenschaftler illustriert, die damals den als „Straße von Kairo“ bezeichneten Ausstellungsbereich besucht und entsetzt auf das künstliche Schaubild reagiert hatten. Es war ein Bazar mit vielfältig duftenden Verkaufsständen geschaffen, fünfzig Esel aus Kairo herangeschifft worden, um die Besucher für einen Franc die Gassen rauf und runter zu führen; weiters hatte man die Anstriche der Gebäude bewusst abgeschürft und hinter der Moscheefassade ein Kaffeehaus mit Tänzerinnen und Derwischen eingerichtet. Vgl. Mitchell, Timothy: „Orientalism

schriebene Andersartige, Chaotische und Undefinierbare wurde demnach methodisch beworben, um die Fantasie der Besucher anzuregen. Entsprechend gestaltete auch Herzl in seinen zionistischen Texten den Orient als Zauber- und Erlebnisland, das vornehmlich als attraktive Kulisse dient. So bleibt in *Altneuland* die arabische Welt durchwegs als Ornament im Hintergrund, ohne näher ergründet zu werden. Der bereits erwähnte Reschid Bey nimmt in der neuen Gesellschaft zwar eine einflussreiche Funktion ein, doch sein Haus und seine Frau – auf die im folgenden Kapitel noch gesondert eingegangen wird – werden nur von außen betrachtet. Hinter der orientalischen Fassade ist kaum mehr originäre Kultur zu erwarten, denn der zwar noch teils arabisch gekleidete und gestikulierende Reschid Bey ist westlich zivilisiert, hat in Berlin studiert und wirft dem vorbeifahrenden David Littwak mit seinen Gästen Friedrich und Kingscourt sogar eine im Dialekt gesprochene deutsche Begrüßung zu:

Vor dem schmiedeeisernen Tore eines Gartens, an dem sie vorbeifuhren, stand ein schöner Mann von etwa fünfunddreißig Jahren. Zur dunklen europäischen Kleidung trug er das rote Fez. Er grüßte nach orientalischer Art, indem er mit der Rechten den Luftschnörkel machte, der das Aufheben und Küssen des Staubes bedeutet. David rief ihm einige Worte in türkischer Sprache zu, worauf Reschid mit leicht norddeutscher Betonung zurückgab: „Wünsche eine recht anjehnehme Unterhaltung!“ Kingscourt riß die Augen auf: „Was ist denn das für’n Muselmännchen?“¹³¹

Das „Muselmännchen“, das neben Kingscourt ebenso bei den Rezipienten des Romans zu Verwunderung führen mag, offenbart sich als eine Konstruktion aus westlichen Bildungswerten und orientalischem Dekor. Bey¹³², als Stellvertreter der arabischen Welt, erscheint in *Altneuland* wie ein Schausteller auf einem Weltausstellungsgelände, der den Besuchern eine Kultur präsentiert, der er selbst gar nicht oder nur noch marginal angehört. Aussehen und Verkleidung genügen jedoch, um mit unbekannten Reizen zu spielen und bei den Betrachtenden orientalische Fantasien auszulösen.

Herzl nutzte die orientalische Staffage in seinem Roman vor allem zur visuellen Ausschmückung der utopischen Nation. Abseits der staatstheoretischen Schilderungen hielt er dadurch den Zugang zu einem „Wonderland“ offen, wie er die morgenländi-

and the exhibitionary order.“ In: Mirzoeff, Nicholas (Hrsg.): *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge 1999, S. 293–303; hier S. 293ff.

¹³¹ Herzl: *Altneuland*, S. 56.

¹³² „Bey“ ist ein türkischer Titel, den Herzl während seiner Besuche beim Sultan kennenlernte. Die höchsten Diener des Sultans führten überwiegend die Bezeichnung „Bey“ in ihrem Namen (beispielsweise der erste Sekretär des Sultans Tahsin Bey oder der Oberste Zeremonienmeister Rasih Ibrahim Bey), so dass davon auszugehen ist, dass Herzl aus seinen Begegnungen mit den zahlreichen Beys in Konstantinopel seine Inspiration für die Namensebung Reschid Beys in *Altneuland* bezog. Vgl. Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899–1904*, S. 257.

sche Kultur bei seinen eigenen Reisen ins Osmanische Reich für sich definierte.¹³³ War das Wunderland Orient für Herzl ein offizielles territoriales Ziel, nutzte er es privat als literarische Inspirationsquelle. Das belegen unter anderem seine Notizen für ein Theaterstück, die in Folge seiner Audienz beim osmanischen Sultan entstanden. Aus seinem Gespräch mit Sultan Abdul Hamid, seinen Begegnungen mit den Bedienten des Sultans und aus den im Palast wahrgenommenen Intrigen bezog Herzl Ideen für ein Dramenkomplott.¹³⁴ Dieses Ergebnis schien ihn über die gescheiterten Verhandlungen hinwegsehen zu lassen und mag erklären, weshalb er von Konstantinopel ohne anhaltendes Zermürben Abschied nahm. Denn zumindest, und das mochte ihm in seinem Selbstverständnis als Schriftsteller genügen, hatte er aus seinen osmanischen Erlebnissen anschauliches Material für seine Dichtkunst gewinnen können.

Der Gebrauch von Orientmotiven in *Altneuland* ermöglichte Herzl die Assoziation des von ihm erdachten Judenstaats mit reizvollen sinnlichen Erfahrungen. Gleichzeitig bot sich ihm die Möglichkeit, die jüdische Nation durch ihre Bebilderung mit einer offenen, fantasievollen morgenländischen Szenerie räumlich unkonkret zu halten. Wie Na'ama Rokem bemerkt hat, werden die Landesgrenzen des Judenstaats im Roman nicht definiert, wodurch die Landschaft als eine Art Text unendlich beschrieben und gestaltet werden kann.¹³⁵ Entsprechend bleibt „Das blühende Land“, wie die Überschrift des Dritten Buches *Altneulands* lautet,¹³⁶ in einem ewigen Frühling begriffen,

¹³³ Herzl verwendete den Begriff „Wonderland“ (aus dem die Editoren der *Tagebücher* eine Anspielung auf Lewis Carolls *Alice in Wonderland* herauslesen – vgl. ebd., S. 794) zur Beschreibung des Palasts des Sultans, während seines erneuten Besuchs im Februar 1902. Gegenüber seinem zionistischen Reisebegleiter Joseph Cowen äußerte er sich über die im Palast üblichen Trinkgelder: „Da wir in Wonderland sind, wie ich meinem guten Joe immer erkläre, muß ich es auch wie ein orientalischer Fürst Goldstücke regnen lassen, wo ich hintrete.“ (Ebd., S. 357). Herzl gefiel sich hier offensichtlich in der Rolle eines Fürsten, der Goldstücke verteilt und nahm selbst wie ein Schauspieler an den Inszenierungen im Sultantalast teil.

¹³⁴ In seinem Audienzbericht gibt Herzl neben politischen Inhalten vor allem seine Eindrücke von der Person des Sultans wieder, die er sich als Titelfigur eines neuen Dramas mit dem Titel „Der Herr“ vorstellte: „Und wieder ein paar Minuten später wurde ich durch das Vorzimmer zurück nach dem rechts vom Eingange liegenden Audienzsaale geführt. »Der Herr« stand vor mir, genau wie ich ihn mir vorgestellt hatte: klein, mager, mit grosser Hakennase, gefärbtem Vollbart, schwacher zitternder Stimme. Er trug seine grosse Uniform vom Selamlık, Mantel über dem Waffenrock, Brillantorden, Handschuhe.“ (Vgl. den Eintrag vom 19. Mai 1901 in: ebd., S. 258). Ein paar Tage später notiert Herzl: „Mein Eindruck vom Sultan war, dass er ein schwacher, feiger, aber durch u. durch gutmüthiger Mensch ist. Ich halte ihn weder für tückisch, noch für grausam, sondern für einen tief unglücklichen Gefangenen, in dessen Namen eine räuberische, infame, verlumpte Camarilla die äussersten Schändlichkeiten begeht. [...] In meiner Theateridee »der Herr« schwebte mir eine solche feige, charakterlose Gesellschaft von Dienern vor, geschwächt u. entnervt durch die Schrecken der Slaverei, wie sie die moderne kapitalistische Abhängigkeit vorstellt. Der »Herr« aber sollte, von einem Komiker gespielt, ein dummer, schwacher, lächerlicher Mensch sein, so dass die Tragik der Abhängigkeit noch erschütternder erschiene durch die Komik des Gebieters.“ Vgl. den Eintrag vom 21. Mai 1901 in: ebd., S. 271f.

¹³⁵ Rokem: *Prosaic Conditions. Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*, S. 76.

¹³⁶ Herzl: *Altneuland*, S. 83.

der eine nie versiegende Blütenpracht hervorbringt: „Alle Raine und Wegränder bedeckt mit herrlichstem Blütenflor, mit kleinen blauen Iris und hochragenden rosenfarbenen Schwertlilien, mit sonnenäugigen Tulpen und prächtigen Orchideen.“¹³⁷ Das nahöstliche Landschaftsparadies beinhaltet in seiner Abstraktion aber ebenso das Unerwartete und Gefahrenvolle. Als Friedrich mit Mirjam Littwak deren erkrankte Mutter in der Familienvilla nahe des Sees Genezareth besucht und sein Blick über die Landschaft schweift, wird die Blüte der Natur durch einige Verfallserscheinungen kontrapunktiert:

Friedrich trat, wie sie [Frau Littwak] ihn anwies, an die Brüstung der Veranda und blickte in die Landschaft hinaus. Da schimmerte der See von Genezareth. Vom Frühling weich die Umrisse der Ufer und fernen Höhen. Jenseits die steilen Abhänge des Dscholan, die sich in den Wassern spiegelten. Am Nordrande des Sees die Mündung des Jordanflusses und dahinter großartig, in schneeiger Majestät der Hermon, wie ein greiser Riese die kleineren Berge, die verjüngten Lande überschauend. Und hier zur Linken, immer näher die milden Buchten, die lieblichen Gestade, die Ebene von Genezareth, Magdala, Tiberias, das neue steinerne Juwel, überragt von den dunklen Mauern der Burgruine auf dem Berge. Und überall ein Grünen und Blühen, eine junge, duftende Welt.

Während am Seeufer der Frühling sprießt, ist der Hermon mit Schnee bedeckt und steht als personifizierter Greis inmitten eines jungen Landes. Auch die von Friedrich wahrgenommene Burgruine bringt ein Moment des Niedergangs in die ansonsten vitale, auflebende Natur. Einerseits verbreitet sich ein wohltuender Duft im nahöstlichen Landschaftsparadies, andererseits halten Dunkelheit und Ableben Einzug.¹³⁸ Der im Roman vor der Gründung des Judenstaats dort wahrgenommene marode, unstete, aber zugleich romantisch-mystische Charakter des Landes setzt sich auch in der realisierten jüdischen Nation fort, wozu die Bespielung orientalischer Motive beiträgt. Herzl griff auf die Tradition des romantischen Orientalismus seiner literarischen Vorväter zurück und entwickelte sie in *Altneuland*, verknüpft mit der Ästhetik der Dekadenz, zu einem Spielfeld von Ambivalenzen und synästhetischen Reizen. War Palästina einerseits zionistisches Zielland, bot die dortige exotische Kultur und Natur vor allem auch ästhetisches Material und diente Herzl zur Auslebung seiner poetischen Fantasien.

¹³⁷ Ebd., S. 108.

¹³⁸ Siehe hierzu auch Absatz 24 und 25 in: Hoffmann: „Zionism and Viennese modernity Aestheticism in Theodor Herzl's Zionist novel *Altneuland*“: <http://trans.revues.org/844> ; DOI : 10.4000/trans.844.

7.7 Patriarchat und Femmes sages

Neben der orientalischen Welt spielt sich in *Altneuland* auch die Welt der Frauen vornehmlich im Hintergrund ab. Zwar werden die Frauen, ebenso wie der Osmane Reschid Bey, als vollwertige und sogar erfolgreiche Mitglieder der neuen Gesellschaft präsentiert, doch stehen sie abseits der zentralen Handlung. Die Hauptereignisse konzentrieren sich auf die Männer Friedrich, Kingscourt und David Littwak. Vom quantitativen Textverhältnis ausgehend, nehmen die Frauenfiguren im Roman eindeutig eine Minderheitsrolle ein, woraus jedoch nicht automatisch auf ihre mindere Bedeutung für die Romanhandlung oder auf einen geringeren Stellenwert der Frau zu schließen ist.

Otto Gildemeister, ein bekannter Bremer Feuilletonist des 19. Jahrhunderts, dessen Essaysammlungen auch zu Herzls Bibliotheksbestand zählten¹³⁹ – und der womöglich eine Vorbildfunktion für Herzl einnahm, insofern er sich sowohl als Übersetzer und Schriftsteller sowie gleicherhand als Politiker einen Namen machte –,¹⁴⁰ kam in seinen Analysen von Shakespeares Dramen zu dem Schluss, dass die dortigen weiblichen Figuren umso bedeutender seien, je unmerklicher sie im Hintergrund agierten. Obwohl „Desdemona, Cordelia, Ophelia [...] lauter Rollen von sehr geringer räumlicher Ausdehnung“ zukommen, meinte Gildemeister in ihren wenigen Worten gewichtige Aussagen zu entdecken, die genügten, „um unsere Phantasie zu selbstschöpferischer Tätigkeit zu befruchten“.¹⁴¹ Gildemeister als ein von Herzl gelesener und ein ihm in sei-

¹³⁹ Vgl. die Bücherliste von Herzls Bibliothek. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2215-2.

¹⁴⁰ Otto Gildemeister (1823-1902), der heute außerhalb Bremens nur noch wenig bekannt ist, wurde im 19. Jahrhundert vor allem für seine altklassischen, englischen und französischen Übersetzungen geschätzt (darunter *Die Göttliche Komödie* von Dante Alighieri, *Der rasende Roland* von Ludovico Ariosto sowie Werke Shakespeares und Lord Byrons), ebenso für seine Feuilletons (ab 1850 gehörte er zu den wichtigsten Beiträgern der *Weserzeitung*). Daneben bekleidete er auch höhere politische Ämter, angefangen vom Staatsarchivar bis zum Senator und Bürgermeister Bremens, wobei er 1890 die Entlassung aus seinen politischen Funktionen beantragte, um sich in seinen verbleibenden Lebensjahren ausschließlich der Schriftstellerei zu widmen. Indem es Gildemeister gelang, gleichzeitig als Schriftsteller und Politiker zu wirken und dabei seine künstlerischen von seinen politischen Erfolgen zu differenzieren, realisierte er ein Berufsmodell, das auch Herzl anstrebte. Vgl. Prüser, Friedrich: „Otto Gildemeister.“ In: Stolberg-Wernigerode, Otto zu (Hrsg.): *Neue deutsche Biographie*. Bd. 6: Gaál-Grasmann. Berlin: Duncker & Humblot 1964, S. 395–396.

¹⁴¹ Gildemeister, Otto: *Zwei Frauengestalten Shaksperes* [1861, 1863]. In: ders.: *Essays*. 2. Bd. 3. Aufl. Berlin: Wilhelm Hertz 1899, S. 86–140; hier S. 91. Die Ursache für das quantitative Zurückstehen der Frauen gegenüber den Männern sieht Gildemeister darin, dass es „den Alltagsumständen ihrer Tätigkeitsfelder“ (ebd., S. 89) entspricht. Die geringere öffentliche Präsenz der Frauen bilde also lediglich die realen gesellschaftlichen Verhältnisse der textlichen Entstehungszeit sowie auch noch Gildemeisters Gegenwart ab.

nem beruflichen Profil verwandter Literat¹⁴² demonstrierte eine für den liberalen, aber dennoch patriarchalen Denker der frühen Moderne paradigmatische Haltung. Den Frauen wird eine einflussreiche Stellung zugestanden, indes ihre Handlungen stets mit der Situation der Männer abgeglichen und davon ausgehend beurteilt werden.¹⁴³

Auch die Frauen in *Altneuland* werden durch einen männlichen Blickwinkel visiert. Die erste weibliche Figur, die im Handlungsgeschehen eine Rolle spielt, ist Ernestine Löffler. Sie besiegelt Friedrichs Lebensüberdruß, indem sie statt mit ihm, eine Verbindung mit dem reichen Kaufmann Weinberger eingeht. Nimmt sie durch ihre Verlobung aktiv Einfluss auf Friedrichs Schicksal, ist sie selbst jedoch ein passiver Charakter, der sich den männlichen Entscheidungen genügsam fügt: „Aber da war schon der Bräutigam wieder neben ihr, legte den Arm mit der Sicherheit des Besitzers um ihre Taille und zog sie fort. Sie lächelte.“¹⁴⁴

Nachdem Ernestine Löffler durch ihre Verlobung bis auf weiteres aus Friedrichs Leben verschwindet, kreuzen gleich darauf Rebekka Littwak und ihre Tochter Mirjam seinen Weg. Letztere trinkt noch an der mütterlichen Brust als Friedrich sie im Wien der Jahrhundertwende das erste Mal im Elendsquartier der Einwanderer antrifft. Zwei Dekaden später begegnet er Mirjam erneut im Judenstaat, wo sie mittlerweile als Englisch- und Französischlehrerin an einem Mädchengymnasium lehrt. Mirjam repräsentiert den Zionismus von weiblicher Seite und wird entsprechend als eine positive und sympathische Figur charakterisiert. Ihre Emanzipation – so die Botschaft des Textes – ist auf ihre zionistische Überzeugung zurückzuführen. Die zionistische Frau fungiert im Roman nicht nur zur Demonstration einer Überwindung des Antisemitismus, sondern auch eines Antifeminismus,¹⁴⁵ wodurch sie eine Doppelfunktion übernimmt und

¹⁴² Eine Gegenüberstellung von Herzl und Gildemeister wäre als noch ausstehendes Projekt anzuregen, um weiterführende Einsichten in ihre beiderseitigen politischen und zugleich literarischen Karrieren zu gewinnen. Hierfür böte ein Vergleich der sowohl von Herzl als auch von Gildemeister genutzten Gattung des Feuilletons einen fruchtbaren Ausgangspunkt.

¹⁴³ Entsprechend heißt es wohlwollend bei Gildemeister, aber unweigerlich androkratisch: „Die Frauenwelt bildet die ganze Hälfte unserer Existenz; ja mehr als das: die andere Hälfte würde nicht sein, was sie ist, wenn man den steten, leisen, mächtigen Gegendruck hinwegnähme, den das Weib auf die Welt des Mannes ausübt.“ Ebd., S. 89.

¹⁴⁴ Herzl: *Altneuland*, S. 26.

¹⁴⁵ Ebenso wie Juden unterlagen auch Frauen im Fin de Siècle rassistheoretischen Diskriminierungen, indem vielerorts „die evolutionär bedingte Suprematie des Mannes“ bewiesen werden wollte. (Vgl. Korotin: „Antisemitismus – Antifeminismus“, S. 11.) Zionistinnen hatten somit „häufig an zwei Fronten zu kämpfen“, was die Angriffe auf den 1893 begründeten überkonfessionell organisierten „Allgemeinen Österreichischen Frauenverein“ belegen. (Vgl. Malleier, Elisabeth: „Vergessene Differenzen: Jüdische Frauen in der Habsburgermonarchie.“ In: Lauritsch, Andrea M. (Hrsg.): *Zions Töchter. Jüdische Frauen in Literatur, Kunst und Politik*. Wien: LIT Verlag 2006, S. 355–369; hier S. 369). Elisabeth Malleier hat in

ihr auch eine doppelte Bedeutung zukommt. Allerdings erfolgt die Emanzipation der Frau bei Herzl nach wie vor im Rahmen einer traditionellen Rollenverteilung, die den Mann privilegiert und, obwohl die Frau rechtlich gleichgestellt ist, ihm die Entscheidungshoheit zugesteht. Die weibliche Emanzipation in *Altneuland* äußert sich nicht als Aufbegehren gegen die Männer, sondern als Mitarbeit an deren Programmen. Entsprechend erklärt David Littwak dem verwunderten Kingscourt über die Geschlechterverhältnisse in der neuen Gesellschaft:

Daß sie [die Frauen] das aktive und passive Wahlrecht haben, ist selbstverständlich. Sie haben treu mit uns gearbeitet am Aufbau unserer Einrichtungen, ihre Begeisterung für unseren Hochgedanken hat den Mut der Männer beflügelt. Es wäre die häßlichste Undankbarkeit gewesen, wenn wir sie an den Gesindetisch unseres Hauses oder in ein verschämtes Serail verwiesen hätten.¹⁴⁶

Das Stichwort des Serails greift Kingscourt auf, um sich nach Reschid Bey zu erkundigen und inwieweit die Teilnahme an der neuen Gesellschaft für Minderheiten, für Nichtjuden oder Frauen, eine verpflichtende Auflage sei. David greift der Ausformulierung der Frage vorweg und erklärt, dass die neuen Rechte gar nicht genutzt werden wollten und gerade die Frauen an ihrer politischen Gleichstellung wenig Interesse zeigten: „Glauben Sie nur ja nicht, daß die Hausmütterlichkeit bei uns darunter gelitten habe. Meine Frau zum Beispiel geht nie in eine Versammlung.“¹⁴⁷ Neben der Rolle als Mutter, der sich die Zionistinnen in *Altneuland* hingebungsvoll widmen, besteht die Alternative für unverheiratete Frauen in ihrem Engagement für die Wohltätigkeit. Das Beispiel Dr. Sascha Eichenstamms macht dies deutlich. Die Tochter eines russischen Augenarztes, die Friedrich und Kingscourt bereits bei ihrer ersten Jerusalemreise noch als Assistentin ihres Vaters antreffen, leitet nach dem Zeitsprung in die neue Gesellschaft eine berühmte Augenklinik. David erklärt den Besuchern die Rolle Dr. Sascha Eichenstamms wie folgt:

Ein braves Frauenzimmer, hat nicht geheiratet und widmete ihr Leben, ihre geschickte Hand den armen Leidenden. Sie ist so recht ein Beispiel, welcher Nutzen die alten Mädchen, die einsamen Frauen in einer vernünftigen Gesellschaft werden können. Ehemals wurden sie verspottet oder als Last empfunden. Bei uns wirken sie sich und anderen zum Heile.¹⁴⁸

ihrem Aufsatz die rechtliche und soziale Situation jüdischer, politisch aktiver Frauen in Wien zwischen 1890 und 1938 untersucht und deutlich gemacht, dass letztere mit deutlichen Benachteiligungen konfrontiert waren, indem sie beispielsweise offiziell erst nach dem Ersten Weltkrieg selbstständig Vereine gründen durften. Ebd., S. 160.

¹⁴⁶ Herzl: *Altneuland*, S. 60.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S. 61.

Die Frage nach dem „Nutzen“ einer Frau steht zweifellos im Widerspruch zum weiblichen Emanzipationsgedanken. Obwohl Sascha das um 1900 keinesfalls selbstverständliche Privileg eines Medizinstudiums zukommt und sie im Roman das einflussreiche Amt einer Klinikdirektorin ausübt, zieht ihr beruflicher Rang keine aktive Machtausübung nach sich. Denn die vorbildliche und alleinstehende Ärztin verschreibt sich der Aufopferung für die Kranken. Zwar sind die Frauen in Herzls utopischem Staat im Hinblick auf ihre akademische Ausbildung und Berufsausübung emanzipiert, doch machen sie von ihrer Selbstbestimmung nur eingeschränkt Gebrauch. Ihre Einflussgewalt stimmt die Frau auf die Vorgabe des Mannes ab, so dass die potentielle *Femme fatale* am Ende – um einen alternativen Terminus für die zionistischen Frauenfiguren einzuführen – stets die Rolle einer „*Femme sage*“ übernimmt und den Fatalismus gegen Weisheit, Bescheidenheit und persönliche Zurücknahme eintauscht. Dennoch oder gerade deshalb, weil die weiblichen Charaktere in *Altneuland* weniger Raum einnehmen und ihre Aktivitäten im Hintergrund stehen, wird ihnen eine mystische Komponente zuteil, die das Interesse an ihnen erhöht. Inwieweit sie dabei mit den Frauenfiguren aus der Dekadenzdichtung vergleichbar sind, gilt es im Folgenden zu erörtern.

7.7.1 Die Frau als Symbol

Die Charaktere der Frauen reichen in den Texten der Dekadenz von der berechnenden Kokotte bis hin zur unerfahrenen Kindfrau, deren Gemeinsamkeit in ihrer verhängnisvollen Wirkung auf die männlichen Figuren besteht. Frauen fungieren in der Dekadenz häufig als Verführerinnen und wirken bewusst oder unbewusst auf die Schicksale der in ihren Bannkreis Gezogenen ein. Indes bleibt ihr Wesen unnahbar und die Frau meist eine Fremde.¹⁴⁹ Selbst die Beziehungen zu den Müttern sind oft von einer unüberbrückbaren Distanz gekennzeichnet; so auch im Falle von Des Esseintes zu seiner Mutter, zu der er aufgrund der dichten Vorhänge ihrer Gemächer – hinter denen

¹⁴⁹ In einer bereits älteren, aber immer noch lesenswerten Untersuchung zu Frauenbildern um 1900 ist Ute Luckhardt den Stigmatisierungen des Weiblichen anhand der These „Die Frau als Fremde“ nachgegangen. Luckhardt verweist auf die von männlicher Seite gezielt vorgenommene Abgrenzung der Frau vom Mann, insofern die Frau im Zuge der Veränderungen und Demokratisierungsprozesse der Moderne zunehmend zum Feindbild avancierte. Entweder kam es dadurch zur Ausprägung negativer Stereotypen oder aber zu Idealisierungen des Weiblichen. Indem die Frau beispielsweise als positive Allegorie von Mütterlichkeit, Freiheit oder Moderne Einsatz fand, wurde das weibliche Geschlecht abstrahiert und gleichzeitig entsexualisiert. Das dämonische Gefahrenpotential erfuhr dadurch eine Auflösung im Bereich des Symbolischen. Vgl. Luckhardt, Ute: „Die Frau als Fremde. Frauenbilder um die Jahrhundertwende.“ In: Volkov, Shulamit/Stern, Frank (Hrsg.): *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte. Bd. XXI. Neuere Frauengeschichte*. Tel Aviv: Universität Tel Aviv 1992, S. 99–126; hier S. 102ff.

sie sich in der Erinnerung ihres Sohnes zeitlebens abschirmte, und im Zuge ihrer geistesabwesenden Träumereien – keine Vertraulichkeit herstellen konnte.¹⁵⁰

Die angebliche psychische Labilität des weiblichen Geschlechts, seine vermeintliche Anfälligkeit für Fantastereien, einhergehend mit den Zuschreibungen von Hysterie und emotionaler Unberechenbarkeit, prägen im 19. Jahrhundert nicht nur den medizinischen Diskurs, sondern ebenso das gesellschaftliche Geschlechterdenken. In den Texten der Dekadenz kommen die weiblichen Stereotypen des *Fin de Siècle* in einer häufigen Überspitztheit zur Ausformulierung und illustrieren die epochenüblichen

vielfältigen Bestrebungen der Marginalisierung von Weiblichkeit durch Domestizierung (Ehefrau/Mutter), Infantilisierung und Entmündigung (Kindfrau/Muse), Dämonisierung (*Femme fatale*/Hure), Pathologisierung (kränkelnde oder hysterische (Ehe)frau) und deren Übergangsversionen.¹⁵¹

Während es nicht die eine typische Frau der Dekadenzdichtung gibt, besteht das Typische in ihrer abseitigen Stellung von den als normal bescheinigten Handlungsweisen. Ihre Andersartigkeit macht sie indes in mehrfacher Hinsicht attraktiv; für den bürgerlichen Eskapisten ebenso wie für den modernen Pionier oder den dekadenten Abenteuerer. Ihre Funktion besteht überwiegend darin, reizvoll bzw. aufreizend zu sein, d.h. nur mehr durch ihre Wirkung auf und ihre Wahrnehmung durch andere Bedeutung zu erhalten.

In *À rebours* wird diese Funktionalisierung des Weiblichen bis ins Extreme gesteigert, indem die Auseinandersetzung mit der Frau gar nicht mehr in einer direkten Begegnung, sondern nur noch anhand ihrer Betrachtung im Bild stattfindet. Auch in *Altneuland* trifft Friedrich bevor er die erwachsene Mirjam wiedersieht auf ihr gemaltes Porträt.¹⁵² Die Frau selbst ist nicht oder noch nicht präsent. Sie ist lediglich das Ergebnis männlicher Imagination. So ergibt sich das Frauenbild in *À rebours* aus Des Esseins

¹⁵⁰ Des Esseintes' Mutter, die er als eine „hochgewachsene, stille, weiße Frau“ beschreibt – „une longue femme, silencieuse et blanche“ – stirbt an einer undefinierten Erschöpfung, nachdem sie ihre Tage zu meist in ihrer eigenen Gedankenwelt in künstlich abgedunkelten Räumen zugebracht und ihrem Sohn nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Vgl. Huysmans: *À rebours*, S. 72f; bzw. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 46f.

¹⁵¹ Pohle, Bettina: „Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust.“ In: Tebben, Karin (Hrsg.): *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 86–102, hier S. 90f. Pohle begründet diese Klischeebildungen des Weiblichen mit dem Bestreben der Männer, der durch die Moderne ausgelösten Destabilisierung traditioneller Rollenbilder entgegenzuwirken und das bestehende Patriarchat aufrecht zu erhalten. Ebd., S. 90.

¹⁵² In Friedrichsheim hängen im reich dekorierten Salon auch einige Porträts von Mitgliedern der Familie Littwak. Neben einem Gemälde von Davids Eltern erblickt Friedrich eine Darstellung Mirjams, die ihn bannt und fragen lässt: „„Und wer ist das?““ Er deutete nach einem Ölbilde, das über dem mächtigen Kamin hing. Es war das Porträt einer schlanken, schwarzlockigen jungen Dame von großer Schönheit.“ (Herzl: *Altneuland*, S. 58). Der Umstand, dass Mirjam zunächst nur über ihr Abbild als äußerst attraktive Frau beschrieben wird, verleiht ihrem Charakter mystische und wirkungsmächtige Züge.

tes' Analysen von Gustave Moreaus Salome-Darstellungen. Anhand ausführlicher Ekphrasen zum erotischen Tanz der infantilen Stieftochter des Herodes wird das Weibliche gänzlich abstrahiert und als weder zeitlich noch kulturell fassbar beschrieben:

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.¹⁵³

In Moreaus Bildsprache und deren Deutung durch Des Esseintes repräsentiert Salome einerseits eine Regierende, die das Zepter der Weisheit und Liebe in der Hand hält, und andererseits eine Chimäre inmitten aufreizender Requisiten. Ihre Bestimmung wechselt somit zwischen ihrer Anerkennung als Fürstin, sogar als eine Heilige, und im direkten Gegensatz dazu als ein bedrohliches Mischwesen. Die Doppeldeutigkeit der ihr zugewiesenen Symbole, allen voran der Lotusblume,¹⁵⁴ macht sie zu einer ambivalenten Erscheinung, zu einem wahrhaftigen Trugbild, wie es der Hinweis auf ihre „chimériques robes“ suggeriert. Einerseits repräsentiert sie Überzeitlichkeit, Erhabenheit und die Totalität des Sinnlichen, andererseits verweisen ihre Attribute auf Zwiespältigkeit und auf die Brüchigkeit aller Werte. Wesentlich ist dabei die Darstellung der Frau als mythologische Figur, wodurch sie der Gegenwart entrückt wird und ihre Andersartigkeit umso deutlicher hervortritt.¹⁵⁵ Die Frau ist dabei niemals Subjekt, sondern stets Referenzobjekt einer aus männlicher Perspektive erschlossenen Welt.

¹⁵³ Huysmans: *À rebours*, S. 133. Übers.: „Der Maler schien übrigens ausdrücklich außerhalb der Jahrhunderte bleiben zu wollen: Er gab keine Herkunft, kein bestimmtes Land oder Zeitalter an, sondern stellte Salome in diesen ungewöhnlichen Palast, dessen Stil grandios und konfus war, kleidete sie in prunkvolle und schimärische Gewänder, setzte ihr irgendein Diadem in Form eines phönizischen Turms auf das Haupt, gleich dem der Salombo, und gab ihr schließlich das Zepter der Isis, die heilige Blume Ägyptens und Indiens, den großen Lotos, in die Hand.“ Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 104.

¹⁵⁴ Des Esseintes sinniert über die Lotusblume als Bestandteil ägyptischer Bestattungszereemonien, bei denen in die Genitalien weiblicher Leichname Lotusblüten eingeführt wurden, um eine Reinigung bzw. neben der Vergoldung von Zähnen und Nägeln, eine rituelle Veredelung der Verstorbenen vorzunehmen. Eros und Thanatos sind somit gleicherhand im Lotussymbol vereint. Vgl. Huysmans: *À rebours*, S. 133f.

¹⁵⁵ Das Motiv der mythischen Weiblichkeit fungiert in der Kunst des Fin de Siècle als Hinweis auf und gleichermaßen als Überwindung einer kulturellen und ästhetischen Unbeständigkeit. Es wird zum Spiegelbild einer Epoche des Übergangs und zugleich zu einem Sinnbild der Befreiung und Verewigung: „Wenn nun die Frau als ahistorisches und einheitliches, naives Wesen konstruiert wird, kann sie auch zum Mythos im Bild werden: Bild einer verlorenen, unzerstörten Ganzheit.“ Vgl. Karentzos, Alexandra: *Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*. Marburg: Jonas Verlag 2005, S. 28.

Auch in *Altneuland* werden die Frauen ausschließlich aus dem Blickwinkel der männlichen Figuren wahrgenommen. Denn das Interesse an ihren Charakteren beschränkt sich weitestgehend auf die Frage, welchen Einfluss sie auf die Empfindungen und Handlungen der Protagonisten ausüben. Wenngleich nicht als laszive Tänzerin, wie die in *À rebours* beschriebene Salome Moreaus, die sich bewusst in Szene setzt, so treten auch in Herzls Roman die Frauen durchaus als Betörende in Erscheinung.

Die bereits als verhängnisvolle Jugendliebe Friedrichs genannte Ernestine Löffler steht bei ihrem ersten Auftritt im Roman am heimischen Piano und begrüßt Friedrich neben den übrigen zum Bankett geladenen Gästen in der Erscheinung eines lebenswürdigen bürgerlichen Mädchens. Im Blick des Verliebten inkarniert sie Unschuld und Grazie: „Wie sie jetzt dastand, schlank, anmutreich, das holde Haupt lieblich geneigt, entzückte sie seine Augen.“¹⁵⁶ Kontrastiert wird ihre vermeintliche Unbedarftheit allerdings durch den unsympathischen Verlobten an ihrer Seite, dem sie sich fraglos ergibt. Ernestine repräsentiert in Erscheinung und Auftreten eine Femme fragile, in ihrer Wirkung auf Friedrich jedoch vielmehr eine Femme fatale, da sie ihn durch ihre Schönheit und Freundlichkeit fesselt, aber ihn durch ihre opportunistische Verlobung mit Weinberger abweist. Noch in seinem abgeschiedenen Südseedomizil gibt sich Friedrich seinen Träumereien an Ernestine als potentielle Idealfrau hin und erkennt erst nach einem unerwarteten Wiedersehen im Judenstaat das Trugbild der ehemals Verehrten. Gut zwanzig Jahre nach dem letzten Treffen mit seiner Jugendliebe, trifft Friedrich im Judenstaat beim Besuch der Oper auf eine unschön gealterte Ernestine, die er zunächst in ihrer Tochter wiederzuerkennen glaubt und dann als „die fette, verblühte, in allzu grelle Farben gekleidete Dame auf dem Nebensitze“¹⁵⁷ identifiziert:

In diesem Augenblick zerfiel etwas in Staub, was zwanzig Jahre überdauert hatte. In der Einsamkeit von Kingscourts Insel hatte er an Ernestine gelegentlich mit Wehmut zurückgedacht, sein erster Groll war milderer Stimmungen gewichen, und zum Schluß war diese ganze Liebe in verdämmernde Rosenfarben getaucht. Aber wenn er von ihr träumte, sah er sie in der Gestalt jener Zeit. Den natürlichen Vorgang des Alterns erblickte er nun plötzlich in einem Ergebnisse, das ihn betroffen machte. Er empfand Scham und auch Erleichterung. Um dieses Weib hatte er sich gegrämt. War es möglich?¹⁵⁸

Die Demaskierung der Geliebten, ihre Entlarvung als Trugbild ist innerhalb der Dekadenzdichtung ebenso präsent wie die Faszination, welche die Frau auf den Mann ausübt und ihre häufige Idealisierung. Letztere kann, muss aber nicht in Ernüchterung

¹⁵⁶ Herzl: *Altneuland*, S. 21.

¹⁵⁷ Ebd., S. 80.

¹⁵⁸ Ebd.

enden. So vermag eine andere Frauenfigur in *Altneuland*, nämlich Mirjam, die für sie entfachte Begeisterung aufrecht zu erhalten.

Unter den Frauen in *Altneuland* spielt Mirjam die größte Rolle, da sie als zukünftige Frau Friedrichs zur Komplementierung von dessen zionistischem Glück beiträgt und für die Konstruktion und Botschaft des Romans somit entscheidend ist. Während sie im Vergleich zu Ernestine dem fatalistischen Frauenmotiv durch ihre Tugendhaftigkeit widerspricht, versteht sie es jedoch ebenso Friedrich zu verzaubern. Während Mirjam selbst sogleich für den aus seiner Inselenklave zurückgekehrten, einstigen Gönner ihrer Familie entbrennt, zieht letzterer zunächst keine Liebesbande in Betracht. Doch als Mirjam im Hause des Malers Isaak mit ihrer meisterhaften Stimme das kanonische Repertoire romantischer Lieder zum Besten gibt, zieht sie Friedrich in ihren Bann:

Und in dieser Stille hörte man auf einmal den Gesang einer Frauenstimme, die durch Mauern und Türen gedämpft herausklang. Nun wollte erst recht keiner mit lauter Rede stören. „Wer ist die Sängerin?“ sagte Friedrich flüsternd. „Wie, Sie wissen es nicht?“ entgegnete Isaaks. „Fräulein Mirjam!“ Der Meister erhob sich und schritt in den Säulengang. Er öffnete geräuschlos die Tür des Musikzimmers, in das die beiden Damen sich vorhin zurückgezogen hatten. Jetzt kam der herrliche Gesang voll heraus. Mirjam, die sich nicht belauscht wußte, sang der Lady Lillian Schumann und Rubinstein und Wagner, Verdi, Gounod – die Musik aller Völker vor. Unerschöpflich flossen die Melodien, und eine Seligkeit überkam den zuhörenden Friedrich im Kreise dieser erlesenen Geister, die still und hoch das Leben in den edelsten Formen verwirklichten: in Schönheit und Weisheit. Als aber die Sängerin Mirjam das Lied anhub, das er immer sehr geliebt hatte, das sehnsuchtsvolle Lied aus Mignon: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...“ da sagte Friedrich halblaut vor sich hin: „Dies ist das Land.“¹⁵⁹

Zunächst fällt ein scheinbar deutlicher Unterschied auf, der Mirjam vom geläufigen Rollenbild der Verführerinnen der Dekadenzdichtung abhebt. Sie ist keine Salome, die bewusst vor den Augen des Mannes ihre Kunst darbietet und sich selbst und ihre Reize gewollt inszeniert, sondern sie singt hinter verschlossener Tür in vertrauter Damenrunde. Doch wenngleich sich Mirjam nach Meinung der ins Musikzimmer hineinschleichenden Männer „nicht belauscht wußte“, hält sie ihre Stimme keinesfalls zurück; schließlich durchdringt ihr Gesang die Mauern des Künstlerpalasts. Dass Mirjam, die bereits seit längerer Zeit Gefallen an Friedrich gefunden hat¹⁶⁰ und ihn in hörbarer Entfernung weiß, mit seiner Anziehung durch ihre Lieder möglicherweise rechnet,

¹⁵⁹ Ebd., S. 171.

¹⁶⁰ Deutlich wird das vor allem als Mirjam kurzzeitig glaubt, Friedrich sei bereits verlobt, da er ihr mitteilt, seine Verpflichtung zu einer bestimmten Person halte ihn davon ab, sich den Judenstaat als neue Heimat zu wählen: „Da wurde sie [Mirjam] um einen Schatten blässer und ihre Stimme zitterte leicht: „Sie sind nicht frei?“ „Nein, ich bin für Lebenszeit an jemanden gebunden.“ Sie sagte tonlos: „Darf man wissen, wer es ist?“ „Mr. Kingscourt!“ Und er setzte ihr sein Verhältnis zu dem Alten auseinander [...]. Mirjams Gesicht hatte sich bei dieser Auskunft aufgehellt.“ Ebd., S. 107.

kann jedenfalls nicht ausgeschlossen werden. Anders gesagt: Die aus männlicher Perspektive bzw. die aus der internen Fokalisierung Friedrichs erfolgende Beurteilung von Mirjams scheinbar unbewusster Reizausübung bietet keine Gewähr für ihre ganzheitliche Ahnungslosigkeit. Inwieweit nun Mirjam mit ihrem Gesang berechnend verfährt oder nicht, so ergibt sich die Möglichkeit ihres Vergleichs mit den weiblichen Rollenbildern der Dekadenz weniger aus ihrer charakterlichen Darstellung als aus ihrer symbolischen Funktionalisierung.

Stellt die Frau in der Dekadenzdichtung eine „universale Leerstelle“ dar, die anschließend mit allerlei männlichen Wünschen und Begierden besetzt werden kann,¹⁶¹ passiert gleiches in Herzls Roman, in dem die Frau zur Trägerin einer zionistischen Botschaft gemacht wird. Anhand von Mirjams Gesang lässt Herzl das Idealbild einer nationaljüdischen Kultur entstehen. Mirjams Liedrepertoire verweist auf einen westlichen Bildungskanon, wie er Herzl als Grundlage einer judenstaatlichen Gesellschaft vor Augen schwebte. Als wohlerzogene, musisch gebildete und attraktive (Haus-)Frau verkörpert Mirjam die zionistische Idealfrau, die, vergleichbar mit einer Austria, Germania oder Marianne, wie eine Nationalallegorie anmutet. Friedrichs Begeisterung von den dargebotenen Liedern gilt nicht der Sängerin, sondern dem zionistischen, vielmehr goetheschen Traumland, das er damit assoziiert. So wie in *À rebours* nicht die Person Salomes von Interesse ist, sondern lediglich der über sie abrufbare orientalische Erlebniskosmos, so fungiert auch Mirjam in *Altneuland* nur als Projektionsfläche einer eklektizistischen Idealkultur. Mirjam ist im wortwörtlichen Sinne Sprachrohr einer männlichen (Musik-)Geschichtsschreibung, indem sie, wie oben zitiert, Lieder von „Schumann und Rubinstein und Wagner, Verdi, Gounod“ singt. Nebenbei tritt durch diese Auswahl, die Herzl als „Musik aller Völker“ bezeichnet, erneut sein bereits erwähnter Eurozentrismus zu Tage. Er taucht nicht zufällig an dieser Stelle auf, denn neben einem westlichen verweist er ebenso auf ein männliches Überlegenheitsdenken und steht im Kontext von Herzls patriarchalem Zionismus.

Welche Komponisten sind es, die über Mirjams Meisterstimme Auszeichnung erhalten und welche Aussage treffen sie über die Sängerin bzw. um welche Art von Kanon han-

¹⁶¹ Vgl. Taeger: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*, S. 10f. Laut Annemarie Taeger ist die Frau in der Dekadenz deshalb „universale Leerstelle“, weil sie in der Imagination des Mannes Teile seines eigenen unrealisierbaren Wesens verkörpert und deshalb kontinuierlich Projektionsfläche einer unerfüllbaren Begierde bleibt. Daraus ergeben sich auch ihre teils bedrohlichen und destruktiven Züge, insofern sie die Identität des Mannes gefährdet. Im Zionismus hingegen wird die weibliche Bedrohung dadurch überwunden, dass die Frau als Unterstützerin des Mannes seine Identität und die damit einhergehende zionistische Ideologie stärkt.

delt es sich? Der angeführte Liederkanon beinhaltet nur die Namen bestimmter Komponisten und überlässt die übrigen Assoziationen zu Werken und Stilrichtungen dem Rezipienten. Zu den Genannten zählen Robert Schumann, berühmt für seine Vertonungen klassischer und romantischer Texte, sowie der in seiner Nachfolge stehende, getaufte jüdisch-russische Komponist Anton Rubinstein; außerdem die beiden gleichaltrigen, aber sehr unterschiedlichen Einflussgrößen der frühen Moderne, Richard Wagner und Giuseppe Verdi; und zuletzt der Franzose Charles Gounod, der sich neben seinen Beiträgen zur klerikalen Musik um die Opéra lyrique verdient machte. Allgemein kann also festgehalten werden, dass es sich einheitlich um Komponisten des 19. Jahrhunderts handelt, deren Werke mehr oder weniger der Epoche der Romantik zuzurechnen sind. Um zunächst jenen Teil der vorangestellten Frage aufzugreifen, welche Bedeutung dieser Kanon für die Figur Mirjams aufweist, so kann er damit beantwortet werden, dass die Auswahl der Komponisten, die eine Auswahl Mirjams darstellt, einem bestimmten Stereotyp weiblicher Interessen Folge leistet. Indem Mirjam ein ausschließlich romantisches Musikrepertoire wählt, entsteht das klischeehafte Bild der Frau als gemütvolle Kunstliebhaberin, bei der sich alles auf Gefühlsästhetik konzentriert.

Allerdings zielt der Komponistenkanon in seiner narrativen Einbindung weniger auf eine Charakterisierung Mirjams als auf eine weitere Ausformulierung der entsprechenden zionistischen Programmatik des Romans. Da es sich um Lieder handelt, geht es nicht nur um die Musik, sondern auch um die Textbezüge der Komponisten. Sie alle vertonten Werke und Gedichte von Goethe,¹⁶² was eine weitere Spur zu Herzls Auffassung von Goethe als Inbegriff aller Kultur legt. Nicht zuletzt erfolgt am Ende des oben zitierten Textausschnitts, durch das in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Mignon gesungene Lied „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn“¹⁶³, ein deutlicher Verweis auf den deutschen Dichterfürsten bzw. im Sinne der zionistischen Botschaft auf einen jüdischen Staat mit italienischer Landschaft und goethescher Dichtung. Aus der Auswahl der Liederkomponisten kann außerdem ein weiterer Verweis auf Heinrich Heine her-

¹⁶² Neben verschiedenen Rückgriffen der einzelnen Komponisten auf Goethes Werk, setzten sich alle fünf mit Goethes *Faust* auseinander. Schumann komponierte die *Szenen aus Goethes Faust* (WoO 3), Rubinstein *Faust, musikalisches Bild nach Goethe* (Op. 68), Richard Wagner *Eine Faust-Ouvertüre* (WV 59), Verdi das nach Gretchens Monolog „Meine Ruh ist hin“ benannte Lied *Perduta ho la pace* und Gounod die gleichnamige Oper *Faust*.

¹⁶³ In welcher Vertonung Mirjam das Goethe-Gedicht singt, wird im Text nicht vermerkt. Von den gelisteten Komponisten vertonten sowohl Schumann (*Lieder für die Jugend*, Op. 79, darin Nr. 28 „Mignon“ sowie *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister*, Op. 98, darin Nr. 1 „Kennst du das Land?“) als auch Anton Rubinstein (*Lieder und Requiem für Mignon*, Op. 91) die Verse Mignons. Möglicherweise hatte Herzl auch eine der anderen bekannten Vertonungen von Schubert (D. 321), Beethoven (Op. 75) oder Liszt (S. 275) im Kopf.

ausgelesen werden. Denn nicht nur Rubinstein komponierte sechs Lieder (Op. 32) nach Heines Versen, auch Gounod vertonte ein Gedicht aus Heines *Buch der Lieder* (Die Nordsee, Erster Zyklus, VII. „Nachts in der Kajüte“), nämlich das Lied „À toi mon cœur“; und selbst Wagner hatte sich während seiner Pariser Zeit mit „Les deux grenadiers“ (WV 60) einer Vertonung von Heines *Die beiden Grenadiere* angenommen.¹⁶⁴ Allen voran war jedoch Schumann mit über vierzig Heine-Vertonungen, die selbst die Anzahl seiner Goethe-Vertonungen bei weitem übersteigen, bekanntlich einer der größten Verehrer des jüdischen Dichters.¹⁶⁵ Somit ist es durchaus möglich, dass Mirjam beinahe ausschließlich Heine-Lieder singt, wodurch ihre Gesangkunst mit einer nationaljüdischen Lesart des Romans vereinbar wäre.

Nichtsdestotrotz steht mit Goethe die Deutsche Klassik im Vordergrund, wobei der Bezug auf Mignon gleichzeitig eine Anbindung an die Kunst der Romantik und Dekadenz ermöglicht. Mignon, die in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als knabenhaftes Mädchen unter Zirkusleuten aufwächst, wird von Wilhelm freigekauft. Doch als Künstlerin, die sich weitestgehend durch Tanz und Gesang gebärdet und als eine kindliche, androgyne Frau findet sie in seiner Welt keinen Platz und stirbt am Ende. In dieser Lesart wurde Mignon im 19. Jahrhundert von den Romantikern „mit der Welt der Ästhetik“ assoziiert und als „Symbol der untergehenden Poesie“ verstanden.¹⁶⁶ Mignons Gleichsetzung mit Kunst und in Ergänzung dazu ihre Charakterisierung als Kindfrau prädestinieren sie für die Rollenbilder des Weiblichen im Fin de Siècle.

War Herzl in seiner Assoziation Mirjams mit Mignon im Hinblick auf seine nationaljüdische Propaganda vermutlich vorrangig darauf bedacht, das Bild einer treuen, Seh-

¹⁶⁴ Nachdem Wagner und Heine während ihrer beider Exilzeit in Paris aufgrund vergleichbarer politischer und kunsttheoretischer Positionen noch eine brüderliche Freundschaft verband, änderte sich das Verhältnis durch „die antisemitische Kehre, die Wagner 1848/49“ vollzog. In deren Folge geriet auch Heine in Wagners Kritik bzw. zunächst jene Musikerkollegen, die – obwohl Wagner mit seiner *Grenadiere*-Vertonung selbst dazu zählte – „die von Heine »gedichteten Lügen« in Musik setzen.“ Vgl. Geck, Martin: *Wagner. Biographie*. München: Siedler 2012, S. 79.

¹⁶⁵ Von den etwa 270 Liedern, die Schumann schrieb, führt Heine mit vierzig Gedichten die Liste der von Schumann vertonten Gedichte zahlenmäßig an. Nach ihm folgen mit 26 Texten Friedrich Rückert, mit 19 Gedichten Goethe und mit 16 Texten Joseph von Eichendorff. Ausgehend von dieser quantitativen Vorrangstellung Heines in den Vertonungen Schumanns, vertritt Udo Rauchfleisch die These, dass Schumann für Heines Gedichte eine besondere Vorliebe hatte und sich mit dessen Motiven auch persönlich identifizierte. Vgl. Rauchfleisch, Udo: *Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 70.

¹⁶⁶ Grewe, Cordula: „Mignon als Allegorie des Poetischen: Goetherezeption und Kunsttheorie in der deutschen Malerei der Spätromantik.“ In: Hinderer, Walter (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 307–344; hier S. 312.

sucht weckenden Frau als positive Allegorie des Zionismus zu verstärken,¹⁶⁷ so bietet die Figur Mignons ebenso Anknüpfungspunkte an die Ästhetik der Dekadenz.

7.7.2 Weibliche Emanzipation ohne Fatalismus

Herzls Frauenfiguren besitzen in *Altneuland* in ihrer Reizausübung auf den Mann durchaus Merkmale der fatalistischen weiblichen Charaktere in der Dekadenzdichtung. Da sie jedoch Bestandteil einer zionistischen Botschaft sind, in der die Frauen als Unterstützerinnen des Mannes agieren, wird die von ihrer Selbstständigkeit ausgehende – zumindest aus männlicher Perspektive als eine solche wahrgenommene – Gefahr in einen Vorteil umgewandelt. An die Stelle schicksalhafter Verführung tritt im Zionismus tatkräftige Mithilfe.

Zwar demonstrieren die weiblichen Figuren in Herzls Roman ein autonomes Handeln und weisen einen hohen Grad an Bildung auf – sie sind Lehrerinnen wie Mirjam oder Ärztinnen wie Sascha Eichenstamm –, doch steht ihre Emanzipation in Übereinkunft mit einem nach wie vor patriarchalen System. Durch den Zionismus kann die Femme fatale gewissermaßen gezähmt und verbürgerlicht werden.

Genießen die Frauen in der neuen Gesellschaft des Judenstaats soziale Gleichberechtigung und besitzen das Stimmrecht, so machen sie von letzterem kaum Gebrauch und widmen sich aus freien Stücken ihrer Rolle als Mutter, Unterrichtende oder soziale Wohltäterin. Beispielsweise entscheidet sich Sarah Littwak, die Frau Davids, nach ihrem anfänglichen politischen Engagement ganz selbstverständlich für eine häusliche Zukunft. David erklärt den Besuchern Friedrich und Kingscourt den Werdegang seiner Frau wie folgt:

[...] sie hat unseren Buben gesäugt und bei dieser Gelegenheit ihre unveräußerlichen Rechte ein bißchen vergessen. Früher gehörte sie der radikalen Opposition an. So habe ich sie auch kennengelernt, als Gegnerin. Jetzt macht sie mir nur noch zu Hause Opposition – freilich die allergetreueste, die man sich denken kann.¹⁶⁸

Im Zuge ihres Mutterdaseins „vergisst“ die Rebellin schlichtweg ihre radikale Veranlagung und überlässt in der Folge dem Mann alle politischen Entscheidungen. Es ist also

¹⁶⁷ Grewe widmet sich im oben zitierten Aufsatz vor allem den Bildinterpretationen Mignons in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich von Goethes Romanfigur zunehmend wegbewegten. So stellte der Düsseldorfer Maler Christian Köhler seine Mignon beispielsweise als betont weibliche Figur dar, die mit der knabenhaft-kindlichen Mignon aus *Wilhelm Meister* kaum mehr Gemeinsamkeiten hat (ebd., S. 314). Entsprechend dieser rezeptionsästhetischen Verwandlung Mignons von einer infantil-androgynen zu einer sehr weiblichen Frau, deren Überzeichnung bereits ins Kitschige weist, rechnete Herzl bei seiner Leserschaft vermutlich mit eben jener Assoziation eines attraktiven weiblichen Charakters, der sofort als Symbol von Vertraulichkeit und eines positiven Sehnsens verstanden wird.

¹⁶⁸ Herzl: *Altneuland*, S. 60.

nicht mehr der Mann, der die Rechte der Frau einschränkt, sondern sie selbst nimmt diese nach ihrer gewonnenen Gleichberechtigung zurück, weil sie die Ausübung ihrer Rechte zur Vervollkommnung ihres Glücks nicht benötigt.

Ebenso wenig wie Sarah hegt Mirjam weiterführende Ambitionen, von ihrer Emanzipation politisch Gebrauch zu machen. Von der Rolle der folgsamen Schwester, die gemeinsam mit Bruder und Schwägerin wohnt, tritt sie später in die Rolle der treuen Frau an Friedrichs Seite. Insofern Mirjam emanzipiert ist, ohne jedoch feministische Politik zu betreiben, kann aus ihrem Namen¹⁶⁹ auch der Verweis auf ein reales Ebenbild aus der zionistischen Bewegung herausgelesen werden: Myriam Schach war eine der bekanntesten und aktivsten weiblichen Verfechterinnen des Zionismus im Kreise Herzls, stellte jedoch die Führungsrolle der Männer nicht in Frage.¹⁷⁰ Wie Vincent Vilmain über Schach und weitere Zionistinnen ihrer Zeit vermerkt hat, gilt es ihre eingeschränkte Emanzipation im Kontext der Gesellschaft des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu betrachten. Angesichts einer damals noch durchwegs konservativen, männerorientierten Gesellschaft stellten das öffentliche Auftreten einer Frau und ihr selbstständiges Engagement für ein politisches Programm bereits einen progressiven Schritt weg vom üblichen Rollenverständnis dar. Dass Myriam Schach heute jedoch weitestgehend unbekannt ist und ihr Beitrag zur Emanzipation der Frau in der Geschichtsschreibung beinahe keine Erwähnung findet, verweist auf eine Inkongruenz in ihrem Einsatz für die Unabhängigkeit der Frau und ist laut Vilmain damit zu erklären, dass Schach eine Verfechterin von Herzls Zionismus war und die Frau darin als Individuum nicht vorkam.¹⁷¹ Vilmain charakterisiert Myriam Schach entsprechend als

¹⁶⁹ Der in variablen Schreibweisen vorkommende Name „Miriam“, der im Judentum zu den geläufigen weiblichen Vornamen gehört, da ihn die Schwester von Moses und Aaron trägt, war u.a. der Name einer 1896 in Wien begründeten zionistischen Frauenbewegung, die sich der Unterstützung jüdischer Kolonien in Palästina annahm. Vgl. Berkowitz, Michael: „Transcending “Tzimmes and Sweetness”: Recovering the History of Zionist Women in Central and Western Europe, 1897–1933.“ In: Sacks, Maurie (Hrsg.): *Active Voices. Women in Jewish Culture*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1995, S. 41–62; hier S. 47.

¹⁷⁰ Vgl. Gmür: „«Es ist nicht an uns Frauen, die grossen Fragen zu lösen.» Die Aufgabe der zionistischen Frau im Spiegel der ersten zehn Zionistenkongresse“, S. 296.

¹⁷¹ Vgl. Vilmain, Vincent: „The path of Myriam Schach (1867–1956).“ In: *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*. Nr. 16, Women and Books (2) (Herbst 2008), S. 174–195; hier S. 175. Schach wuchs in Litauen auf, emigrierte im Alter von sechzehn Jahren mit ihrer Familie nach Deutschland und anschließend nach Paris. Bevor sie zur Verfechterin eines politischen Nationaljudentums wurde, entdeckte sie den Feminismus für sich, fand dann aber in Paris Anschluss an die zionistische Bewegung und im dortigen Umfeld ihre Bestimmung. Die Quellenlage zu ihrer Biografie ist, wie Vilmain deutlich macht, dürftig und auch Schachs eigene biographische Aufzeichnungen bieten keine genügenden und verlässlichen Informationen über ihre privaten und zionistischen Entwicklungen. Der Mangel an Quellenmaterial stellt eine häufige Hürde in der Erforschung der Rolle der Frau im Zionismus dar.

„emancipated woman who did not advocate the emancipation of women“¹⁷² und genau diesem Rollenbild trägt auch die Figur Mirjams neben allen weiteren Zionistinnen in Herzls Roman Rechnung.

Anstelle der Männer erheben in *Altneuland* ausschließlich die Frauen selbst die Stimme gegen die Berufstätigkeit der Frau und ihre Emanzipation. So provoziert die verheiratete Ernestine Weinberger Friedrich mit der Frage: „[...] wie gefällt Ihnen Mirjam Littwak? Ich meine nicht: äußerlich. Sie ist ja ganz hübsch. Aber ihre Art, ihre Pose. Sie tut ein bißchen groß mit Pflichterfüllung und solchen Scherzen. Sie spielt Lehrerin. Das ist jetzt hier das Neueste.“¹⁷³ Friedrich erwidert Ernestines eifersüchtigen Kommentar, indem er als Mann die Emanzipation der Frau in Schutz nimmt: „Meine Gnädige, so viel ich weiß, spielt Fräulein Littwak nicht die Lehrerin, sondern sie ist es wirklich. Sie nimmt ihre Aufgabe so ernst, wie es sich gebührt.“¹⁷⁴ Insofern die Sympathieverteilung der Figuren deutlich zugunsten Friedrichs ausfällt, wird deutlich gemacht, dass der Mann die Emanzipation der Frau unterstützt. Jedoch ist sie es selbst, die entweder aktiv gegen die weibliche Emanzipation opponiert, weil sie, wie Ernestine, gar nicht die Rolle der traditionellen Ehefrau aufgeben möchte, oder weil sie wie die selbstständigen Zionistinnen das patriarchale System trotz allem nicht in Frage stellt. Damit wird im Roman einerseits die aktive Mitgestaltung der Frau an der neuen Gesellschaft beworben, andererseits eine traditionelle Geschlechtertrennung vorgenommen und die Führungsrolle dem Mann zuerkannt; sogar umso mehr als die männliche Autorität nun auch noch von weiblicher Seite legitimiert ist. Über dieses Ungleichgewicht zwischen weiblicher Emanzipation und ihrer gleichzeitigen Einschränkung in *Altneuland* hat Matti Bunzl resümiert:

In the context of the complex social order articulated in the utopian novel, this situation at once signified Herzl's socially progressive stance and his belief in women's utility for the Zionist movement [... But] the practices of everyday life depicted in the text suggests a rather conventional, late nineteenth-century, bourgeois gender model. Indeed, the women of *Altneuland* are consistently identified through the stereotypical male-centred roles of mother, sister and wife. And even so emancipated a woman as Mirjam Littwak accepts and defends *Altneuland*'s rigid gender dichotomy with uncanny vigour.¹⁷⁵

Besonders deutlich wird das Einverständnis der Frauen mit einer männlichen Entscheidungshoheit am Beispiel Fatma Beys, der Frau Reschid Beys. Sie tritt nicht ein-

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Herzl: *Altneuland*, S. 122.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Bunzl: „Theodor Herzl's Zionism as Gendered Discourse“, S. 82f.

mal körperlich in Erscheinung, sondern wird lediglich durch ihren Gesang wahrgenommen, der aus dem Haus der mohammedanischen Familie dringt. Mirjam und Sarah verteidigen Fatmas Existenz in verschlossenen Räumen abseits der Öffentlichkeit. Als die Neuankömmlinge Friedrich und Kingscourt im Vorbeifahren an Beys Haus „den Gesang einer wundervollen Frauenstimme“¹⁷⁶ hören, werden sie von den jüdischen Gastgeberinnen, Davids Schwester Mirjam und seiner Frau Sarah, über die Sängerin wie folgt aufgeklärt:

Mirjam sagte: „Die da singt ist die Gattin Reschid Beys. Sie ist unsere Freundin, ein sehr artiges gebildetes Geschöpf. Wir kommen oft mit ihr zusammen, aber nur in ihrem Hause. Die mohammedanischen Gebräuche, an denen Reschid festhält, machen es ihr schwer, zu uns zu kommen.“ „Aber Sie dürfen nicht glauben, daß Fatma sich darum nicht wohl fühlte,“ fügte Sarah hinzu. „Es ist eine vollkommen glückliche Ehe. Sie haben reizende Kinder. Nur tritt die Frau nicht aus ihrer friedlichen Abgeschlossenheit heraus. Das ist gewiß auch eine Form der Glückseligkeit. Ich begreife sie ganz gut, obwohl ich ein vollberechtigtes Mitglied der neuen Gesellschaft bin. Wenn es der Wunsch meines Mannes wäre, würde ich ohne weiteres das Leben Fatmas führen.“ „Das kann ich bestätigen“, ergänzte Mirjam, indem sie ihre Hand liebkosend auf die Hand der neben ihr sitzenden Schwägerin legte.¹⁷⁷

Anhand der Figur Fatmas wird allerdings nicht nur die „artige“ Subordination der Frau unter den Mann bekräftigt, sondern auch der religiöse Toleranzgedanke zum Ausdruck gebracht.¹⁷⁸ Im Zuge ihrer doppelten Funktionalisierung als Symbol für ein von weiblicher Seite gutgeheißenes Patriarchat ebenso wie für Religionsfreiheit verschwindet die Person Fatmas völlig. Sie ist nur noch ein Zeichenträger, der auf etwas verweist; ein in seiner wortwörtlichen Bedeutung realisiertes Lautbild, das lediglich gehört, aber nicht mehr gesehen werden kann. Da sich in ihrer Figur das Motiv der randständigen Frau mit dem Motiv des Orients vereint, markiert Fatma das ultimative Andere, das nach Meinung Eva Lezzis „aufgrund der Konzeption von Geschlecht und kultureller Alterität seitens des „westlichen“ Autors eingesperrt und sprachlos bleiben muss.“¹⁷⁹

Umso mehr gleicht die Figur Fatmas einer Frauenfigur der Dekadenzliteratur. Die Motivdopplung Frau und Orient ermöglicht im Sinne einer ästhetizistischen Dichtung eine doppelte Reizausübung. Als orientalische Frau, wie Salome, ist auch Fatma die Eigenschaft des Geheimnisvollen zugeschrieben. Dadurch, dass sie statt zu tanzen ihren

¹⁷⁶ Herzl: *Altneuland*, S. 73.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. Lezzi: „Kolonialfantasien in der deutsch-jüdischen Literatur um 1900“, S. 460. Lezzi weist allerdings darauf hin, dass die religiöse Gleichberechtigung, die hier lanciert wird, gleichzeitig eine Einschränkung erfährt, indem die jüdischen Frauen Mirjam und Sarah als Wortführerinnen der mohammedanischen Fatma auftreten und somit gegenüber letzterer eine Vorrangstellung erhalten.

¹⁷⁹ Ebd., S. 461. Lezzi stützt ihre Analyse auf Gayatri Spivaks *Can the Subaltern Speak?* und beschreibt Fatmas Position als privilegiert, aber gleichzeitig unüberwindbar randständig.

Gesang erklingen lässt und gar nicht mehr sichtbar ist, wird ihr eine sogar noch größere mystische Dimension zuteil als Moreaus Salome in *À rebours*. Die Frau bzw. die durch sie zum Ausdruck gebrachte Kunst ist vollkommen abstrahiert und das Prinzip des Ästhetizismus somit auf die Spitze getrieben. Es wird in Herzls Text allerdings dadurch konterkariert, dass Fatma Mutter mehrerer Kinder ist und sich somit über das für die Dekadenzdichtung typische „antigenerische Prinzip“¹⁸⁰ hinwegsetzt. In ihrer Rolle als Mutter überkommt sie die ihr zugeschriebene Leerstelle, indem sie selbst Schöpferin, und zwar von Kindern, ist. In der Dekadenzdichtung hingegen wird die natürliche Reproduktion zugunsten des artziellen Erzeugens des Künstlers unterbunden. Kunst und Kinder stehen im eindeutigen Konkurrenzverhältnis, weshalb der Ästhetizist Des Esseintes beim Beobachten der Nachbarskinder auch entsetzt bemerkt: „Quelle folie que de procréer des gosses!“¹⁸¹ Die Dekadenz predigt Keuschheit; nicht zuletzt, um der Frau als vermeintliche Verführerin zu entgehen, wie Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter* seine Argumente gegen die Emanzipation der Frau begründet. In seiner ebenso antifeministischen wie antisemitischen geschlechtertheoretischen Abhandlung – die aufgrund ihrer diskursiven Bezüge zur Psychopathologie des Fin de Siècle und ihrer exzentrischen Polemik vielmehr Dekadenzdichtung zu nennen wäre – beschreibt Weininger die weibliche Emanzipation als

nur ein Hinüberwollen von der Mutterschaft zur Prostitution; sie ist als Ganzes mehr Dirnen-Emanzipation als Frauen-Emanzipation, und sicherlich ihren wirklichen Resultaten nach vor allem: ein mutigeres Hervortreten des kokottenhaften Elementes im Weibe. Was neu scheint, das ist das Verhalten der Männer. Mit unter dem Einfluß des Judentums sind sie heute nahe daran, der weiblichen Wertung ihrer selbst sich zu fügen, ja selber sie sich anzueignen. Die männliche Keuschheit wird verlacht, gar nicht

¹⁸⁰ Aage Hansen-Löve gebraucht den Begriff des „antigenerischen Prinzips“ zur Beschreibung der modernen Literaturen um 1900, die sich gegen die natürliche zugunsten einer artifiziiellen Schöpfung richteten: „der Sexus und das Genetische als orthodoxes, traditionelles, kanonisches Kreativitätsprinzip sind hier ersetzt durch das heterodoxe, häretische, provokative Prinzip eines jenseits von Natur und Schöpfung erfolgenden autonomen „Er-Zeugens“ von Werken, die der Schöpfung hinzugefügt werden – und diese nicht nach dem Prinzip einer ontologischen oder biologischen Mimesis reproduzieren, repräsentieren oder fortpflanzen. Das Artefakt des Künstlermenschen ist „demiurgisch“ im Sinn einer gnostischen Gegen-Schöpfung, welche die vorhandene Welt als Missgeburt, als defekte und defiziente Kreation nicht nur repariert, sondern total neu erschafft.“ (Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: „„Geschaffen – nicht gezeugt“: Antigenerisches Schreiben.“ In: Hansen-Löve, Aage A./Ott, Michael/Schneider, Lars (Hrsg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 195–224; hier S. 196.) Lässt sich die zionistische Literatur Herzls, die ja ebenfalls einer artifiziiellen Schöpfung, jener des Judenstaats und eines neuen, nationalstolzen jüdischen Menschen verschrieben ist, einerseits dem antigenerischen Prinzip der Dekadenz zuordnen, steht sie gleicherhand im Zeichen einer Verwirklichung göttlicher Entscheide im Sinne einer Erhaltung des Judentums durch dessen generische Fortsetzung.

¹⁸¹ Huysmans: *À rebours*, S. 258. Übers.: „Welch ein Wahnsinn, Kinder zu zeugen!“ (Vgl. Huysmans: *Gegen den Strich*, S. 224.) Das Zitat steht im Kontext von Des Esseintes' Reflexionen über die Grausamkeit des menschlichen Überlebenskampfes (die Dorfjungen, die er beobachtet, balgen sich um ein Schnittlauchbrot), die vielen Krankheiten und Leiden, was ihm das freiwillige Fortsetzen menschlichen Daseins als absurd und lächerlich erscheinen lässt.

mehr verstanden, das Weib vom Manne nicht mehr als Sünde, als Schicksal empfunden, die eigene Begierde weckt im Manne keine Scham mehr.¹⁸²

Weininger unterstellt der Frau jene fatalistischen, berechnenden Wesensmerkmale, welche die Frauenfiguren der Dekadenz auszeichnen. Zusätzlich rekurriert er auf das Klischee des verweiblichten jüdischen Mannes und beschreibt Judentum und Weiblichkeit als eine miteinander verstrickte Bedrohung ehrbarer Männlichkeit. Will sich der Zionist über diese Anklage hinwegsetzen, muss er, um das Judentum zu verteidigen, auch für die weibliche Emanzipation eintreten bzw. die Frau zumindest als aufrichtigen, vertrauenswürdigen Charakter rehabilitieren. Entsprechend dominieren bei den Frauenfiguren in *Altneuland* die Eigenschaften einer Femme sage. Ihre teils noch zu erkennenden fatalistischen Wesenszüge, die durch gesangliche, mystische Bannkraft oder Schönheit aufscheinen, werden zugunsten der Mutterschaft abgetreten. Letztere bedeutet in ihrem Zugeständnis an eine generische Pflicht eine Überwindung der Dekadenz und ein nationaljüdisches Bekenntnis gleichermaßen.

¹⁸² Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* [1903]. Nachdruck der 1. Aufl. Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs sowie Beiträge aus heutiger Sicht von Annegret Stopczyk, Gisela Dischner und Roberto Calasso. München: Matthes & Seitz Verlag 1980, S. 443.

8. Konklusion

Die Lektüre von Theodor Herzls *Altneuland* nach Kriterien der Dekadenzdichtung und im direkten Vergleich mit einem ihrer wesentlichen Werke, dem Roman *À rebours* von Joris-Karl Huysmans, hat eine Reihe von Ähnlichkeiten im Gebrauch bestimmter Motive aufgezeigt: Angefangen vom Motiv des Außenseitertums und der Melancholie, der Suche nach einem geeigneten Lebensraum, nach der freien Auslebung der eigenen Ideologie und in der Folge der Kreation einer Utopie, über die Beschäftigung mit Exotik, Spielarten des Dandytums und dem Hang nach Exklusivität, bis hin zur Mystifizierung von Weiblichkeit und des Orients sowie dem Zugeständnis an die Kunst als höchste Bewertungsinstanz.

Zum einen ergeben sich diese Überschneidungen aus der beiderseitigen Auseinandersetzung von Dekadenzdichtern und Zionisten mit den soziokulturellen Veränderungen des Fin de Siècle. Die grundsätzliche Frage, die ihren Werken zugrunde liegt, nämlich wie und wo der Mensch – und der jüdische Mensch im Besonderen – in der Moderne einen ihm gemäßen Platz finden kann, stellt eine epochenspezifische Fragestellung dar. Zum anderen bestrebten die Anhänger beider Bewegungen eine Novellierung des bestehenden gesellschaftlichen bzw. ästhetischen Wertesystems und nahmen eine Protesthaltung ein. Im Zionismus ist dieser Protest mit einer klaren Forderung und einem Ziel verbunden, nämlich mit der Stärkung des Judentums und dessen nationalstaatlicher Souveränität. In der Dekadenz bezieht sich der Protest auf den Anspruch, eine unabhängige Poetik ausüben zu können. Da dieses Ziel jedoch nur indirekt formuliert wird, und zwar performativ durch eine ästhetizistische Dichtung, ist das kulturpolitische Programm der Dekadenzdichter weniger offensichtlich.

Der prinzipielle Unterschied zwischen Dekadenzdichtung und zionistischer Literatur besteht folglich darin, dass erstere selbstreferentiell verfährt und letztere über das literarische Feld hinausweist und realpolitische Veränderungen beansprucht. Solange der Zionismus allerdings Literatur bleibt und sich nicht in einer tatsächlichen politischen Handlung äußert, kann auch er nur systemintern verfahren und Zion primär als poetische Hypothese formulieren. Hinzu kommt, dass nicht alle Zionisten die Realisierung einer jüdischen Nation unterstützten und den Zionismus auf die Literatur beschränkt sehen wollten. Aus den Konflikten, die die Zugehörigkeit zum Judentum mit sich brachte, bezogen jüdische Schriftsteller die Inspiration für ihr dichterisches

Schaffen und fürchteten im Falle einer Auflösung der Krise um die Grundlage ihrer Poesie und auch ihrer Identität, zumal sie letztere durch eben jenen Konflikt einer territorialen Heimatlosigkeit definiert sahen. So verstand beispielsweise der zionistische Romancier Max Viola¹ das diasporische Leid als wesentlichen Zusammenhalt des Judentums und opponierte, wie zahlreiche weitere seiner kulturzionistischen Kollegen, gegen die Gründung einer jüdischen Nation. In einem Brief an Theodor Herzls Schwager Paul Naschauer, in dem Viola Stellung zu Herzls *Judenstaat* bezog, schrieb er:

Meine Liebe zum Judentum ist auf das Innigste verknüpft mit dem Unglück des Judentum, und wenn dieses Unglück verschwindet, verkümmert meine Liebe; diese zwei können bloß beisammen leben, im Sterben getrennt. Das behauptet ja auch Herzl; der Druck hat die Juden erhalten, der Druck einigt sie [...].²

Viola beharrt hier auf der Ambivalenz jüdischer Existenz als deren Grundlage. Darin kommt ein zentraler Berührungspunkt mit der Dekadenzdichtung zum Ausdruck, der darin besteht, dass bewusst auf die Konstruktion von Gegensätzen und Zwiespälten zur Erzeugung unerwarteter, neuer Reize gesetzt wurde. Das melancholische Moment, also das Sehnen nach Veränderung bei gleichzeitigem Festhalten am Leiden, bildet einen charakteristischen Bestandteil der Literatur von Dekadenzdichtern und Zionisten gleichermaßen. Gerade innerhalb der Dekadenzdichtung entsteht aus der Melancholie, aus psychischer und physischer Labilität und Orientierungslosigkeit ein chronischer Zustand. Er hat Bestand, weil er als identitätsstiftendes Merkmal der Dekadenzdichtung fungiert; und auch im Zionismus ist es das diasporische Leid, das die Juden eint. Zudem dient dieses Leidmotiv, das zugleich Leitmotiv ist, in poetologischer Hinsicht als ein narratives Triebmittel, denn Kummer und Krankheit erfordern Handlungen. Sie erzeugen eine Sehnsucht nach Besserung und aus der Sehnsucht kann die Realisierung des Gewünschten hervorgehen, die allerdings in der zionistischen Literatur ebenso wenig eine konsequente Ausarbeitung findet, wie in der Dekadenz. Gerade die zionistische Lyrik zeugt von Betonungen des Sehnsuchtsmotivs, wobei dieses Festhalten an Wunschträumen anhand einer literarischen Tradition erklärt werden kann, nämlich als Merkmal der Literatur der Romantik. Letztere prägte die Dichtergeneration des Fin de Siècle und lässt das Interesse der Dekadenzdichter und Zionisten für utopische Entwürfe auch als Bestandteil eines literaturgeschichtlichen Verlaufs ver-

¹ Zu einem der bekanntesten zionistischen Romane Max Violas gehört der Bildungsroman *Salomon Tulpenthal. Ein moderner Roman* (1903), in dem der Protagonist nach einem beschwerlichen Reifeprozess zum jüdischen Nationalismus findet. Vgl. Gelber: *Melancholy Pride*, S. 50f.

² Viola, Max [Viola, Edmund]: Brief an Paul Naschauer. 27./28. Februar 1896. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2021–4. Viola versandte den Brief aus der westungarischen Stadt Szombathely (Steinamanger) und war zu jener Zeit, wie der Briefkopf verrät, als Dr. Edmund Viola in Pest wohnhaft und als Landes- und Wechselgerichts-Advocat tätig.

stehen. Für den Zionismus folgt daraus die Erkenntnis seiner Verwicklung in ästhetische Prozesse. Seine Motive sind somit auch jenseits politischer Ziele erklärbar und ermöglichen, ihn als eigenständige literarische Bewegung zu begreifen.

Gesellschaftliche Relevanz erhielten Kunst und Literatur im Fin de Siècle auch ohne weiteres Zutun ihrer Verfasser, insofern die Gesellschaft um 1900 den Künsten, insbesondere in der Wiener Moderne, wie William Johnston erklärt hat, mehr Aufmerksamkeit und Ernst entgegenbrachte als der Politik. Johnston verweist in seiner österreichischen Kulturanalyse auf die Bedeutung des Burgtheaters für die Wiener Gesellschaft und dass das Publikum von den Schauspielern „das Letzte“ verlangte und „eine Aufsichtsfunktion [erfüllte], deren Akribie auch nicht das kleinste Detail entging.“³ Die auf der Bühne und in der Literatur verhandelten Themen entfalteten bei den aufmerksamen Zuschauern und Rezipienten somit eine nachhaltige Wirkung. Die Entscheidung für die Literatur zum Zwecke zionistischer Propaganda lag für einen Wiener Schriftsteller wie Herzl nicht nur im Hinblick auf seine persönlichen Ambitionen als Dichter, sondern auch aufgrund des hohen sozialen Stellenwerts der Künste nahe. Die moderne Literatur wurde als Spiegel epochenspezifischer Veränderungen verstanden und diente gleichzeitig als deren Instrument. Zionistische Schriftsteller wie Herzl konnten somit für ein politisches Programm eintreten und im gleichen Zuge an literarischen Reformen partizipieren. Die Literatur fungierte dabei als eine Art Transitraum und als eine Brücke zwischen den Epochen.⁴

Wie sich in der zionistischen und in der Dekadenzliteratur ein politisches mit einem ästhetischen Interesse paarte und wie beide Bewegungen ihre Motivation und ihre Motive aus vergleichbaren Reformbestrebungen bezogen, hat der Vergleich zwischen dem Fürsprecher des Zionismus, Theodor Herzl, und dem Heerführer der Wiener Moderne, Hermann Bahr, deutlich gemacht. Im Zuge ihrer journalistischen Tätigkeit waren sie beide aufmerksame Beobachter kultureller Entwicklungen und hegten den Anspruch, an den Umbrüchen des modernen Zeitalters mitzuwirken. Im Palais Bourbon verfolgten sie die Konflikte einer jungen demokratischen Regierung und erlebten

³ Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, S. 136.

⁴ Nach Meinung Na'ama Rokems war Prosa Herzl deshalb ein hilfreiches Medium, weil ihr die Fähigkeit zugestanden wird, als symbolische Klammer zwischen zwei Epochen zu fungieren. Literatur, vor allem prosaische Literatur, habe sich Herzl als Möglichkeit angeboten, einen Übergang zwischen Vergangenheit und Moderne zu finden. Vgl. Rokem: *Prosaic Conditions. Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*, S. 83.

durch die Rezeption der französischen Literatur ihrer Gegenwart die ästhetischen Reformen der Moderne. Wie zahlreiche andere Künstler und Intellektuelle des Fin de Siècle prägte sie ihr Aufenthalt in Paris und sie importierten den dortigen Reformgeist, gemäß ihrer eigenen Interpretation und an die eigene Ideologie angepasst, nach Wien. Bereits bei den Franzosen, insbesondere bei Maurice Barrès war eine Verbindung von poetischem und politischem Engagement zu Tage getreten, die Herzl zwar aufgrund von Barrès' nationalistischer und antisemitischer Haltung abgelehnt, aber später selbst als zionistischer Schriftsteller bekräftigt hatte. Eine Trennung zwischen ästhetischen und politischen Bewegungen im Fin de Siècle erweist sich nicht nur am Beispiel von Barrès, Herzl oder Bahr als Trugbild. Gerade in der Wiener Moderne können die soziokulturellen von literarischen Entwicklungen nicht ausgenommen werden, zumal bestimmte Gattungen, wie die Kaffeehausliteratur, die Interaktion der modernen Schriftsteller mit der bürgerlichen Gesellschaft unter Beweis stellen.

Auffällig ist die Heterogenität sowohl von Dekadenzdichtung als auch von zionistischer Literatur. Die Divergenzen zwischen den Autoren und ihren jeweiligen ästhetischen und politischen Zielen stellen geradezu ein Charakteristikum beider Bewegungen dar und führten nicht nur zu internen Konflikten, sondern erschweren auch ihre Definition. Während in der französischen Dekadenz Baudelaire, Bajou oder Huysmans ihre individuellen Dekadenzmanifeste schrieben oder in Wien die sogenannten Jung-Wiener in keiner einheitlichen Gruppe mit einem feststehenden Programm auftraten, hatte auch der Zionismus viele Gesichter, von denen Theodor Herzls allerdings heute noch das bekannteste ist und teils als das ausschließliche gilt. Einerseits sind die Meinungsdivergenzen zwischen Ost- und Westjuden zu berücksichtigen, andererseits zwischen Zionisten mit unmittelbaren nationalstaatlichen Forderungen und jenen, die primär das Selbstbewusstsein der Juden fördern und eine anstandslose Assimilation verhindern wollten. Problematisch, wenngleich bisher ohne geeignete Alternative, ist die begriffliche Unterscheidung zwischen Kulturzionismus und politischem Zionismus, weil dadurch suggeriert wird, dass ersterer nichts mit Politik und letzterer nichts mit Literatur zu tun hat. Dass aber gerade der politische Zionismus in der Person Herzls eine ästhetisch gedachte Bewegung war, hat die Darlegung seiner inszenatorischen Interessen, die Analyse seiner *Zionistischen Tagebücher* und seines Romans gezeigt. Aufschlussreich war dabei die Berücksichtigung seiner Rezeption moderner Literatur, die durch die Rückverfolgung seiner privaten Büchereinkäufe und kommentierten Lektüren zu dem Ergebnis geführt hat, dass Herzl mit zentralen Werken und

Theorien der Dekadenz vertraut war. Entsprechend ist *Altneuland* von Motiven der Dekadenz durchzogen, die teils zur direkten Unterstützung zionistischer Propaganda dienten, vor allem aber ästhetizistische Passagen hervorbrachten. Ihre Gegenüberstellung mit Passagen aus *À rebours* hat die Verwandtschaft zwischen Dekadenzdichtung und zionistischer Literatur, zumindest zwischen Herzl und Huysmans, bestätigt.

Kamen in einzelnen Kapiteln der vorliegenden Arbeit auch andere zionistische Autoren – darunter Nathan Birnbaum, Max Bodenheimer, Martin Buber, Berthold Feiwel, Else Lasker-Schüler, Max Nordau, André Spire und Israel Zangwill – mehr oder weniger ausführlich zur Sprache, konnte nur vereinzelt auf ihre Werke eingegangen werden. Weiterführende Analysen dieser Texte und ihr Vergleich mit Motiven der Dekadenz können hier nur angeregt werden und versprechen zusätzliche Erkenntnisse über die Verschwisterung beider Bewegungen.

Nationaljudentum und Dekadenz gleichen sich jedenfalls – in dieser Hinsicht mag eine Generalisierung zulässig sein – in ihrer ästhetischen bzw. politischen Radikalität. Darin besteht ihre Beziehung zu den soziokulturellen Vorgängen des Fin de Siècle, die im Zeichen der Emanzipation, aber auch der Radikalität stehen. Dekadenzdichtung und Zionismus sind beide moderne Bewegungen und markieren einen Aufbruch in doppelter Hinsicht: einerseits einen Aufbruch vergangener (Schreib-) Traditionen und andererseits einen Aufbruch in eine neue Zeit. Die Jahre um die Jahrhundertwende sorgten für eine zusätzliche Steigerung der modernen Rebellion, insofern zeitliche Wenden zu Brüchen und Neuanfängen motivieren.⁵ Ebenso wie die Zionisten eine jüdische Renaissance proklamierten, strebten die Dekadenzdichter nach der Überwindung einer kulturellen Dekadenz und einer stilistischen Neuerung. Dass diese Überwindung und die Loslösung aus dem Zustand sozialer Abhängigkeit und des Verfalls in der Dekadenzdichtung im Vergleich zur zionistischen Literatur nicht ganzheitlich funktioniert und die Utopie am Ende scheitert – in *Altneuland* wird der Idealstaat realisiert, in *À rebours* muss der Protagonist seine paradiesische Enklave verlassen –, hängt nicht zuletzt mit dem begrifflichen Verhängnis der Dekadenzdichtung zusammen, deren Name sie an den Niedergang dauerhaft bindet.

⁵ Vgl. Kimmich/Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 9f. Laut Kimmich und Wilke markiert die Zeit um 1900 den „ersten großen Abschnitt der Moderne“, die ihre Fortsetzung in der bis zum Zweiten Weltkrieg anschließenden „Klassischen Moderne“ fand. Den dritten und letzten Abschnitt der Moderne bildet schließlich die „Postmoderne“.

Sowohl Dekadenzdichter als auch Juden hatten mit Vorurteilen ihrer vermeintlichen Degeneration umzugehen. Sie schrieben dagegen in der Überzeugung ihres ästhetizistischen Vermögens bzw. der Widerstandskraft des Judentums an und ergriffen auch reale Maßnahmen, sei es durch die Verteidigung eines Muskeljudentums oder durch das Ausleben eines Dandytums, um von der Rolle der Diskriminierten in die Rolle der Überlegenen zu wechseln. Da jedoch gegen die Macht der Klischees gesellschaftlich nicht anzukommen war und im Falle des Zionismus die den Juden entgegengebrachten antisemitischen Vorurteile durch eine direkte Erwiderung mit gegensätzlichen, aber analogen Argumenten zusätzlich verstärkt wurden, konnte die Opposition nur innerhalb der Literatur ganzheitlich zum Erfolg führen. Deshalb konzentrierte sich auch Herzl in späteren Jahren wieder zunehmend auf seine dichterischen Tätigkeiten, da die Literatur jene Ziele ausformulieren ließ, die politisch nicht durchsetzbar waren. Ebenso wie die Dekadenzdichter huldigten die Zionisten der Literatur und den Künsten als verlässliches Wertesystem, als eine souveräne Instanz, die eine eigene Welt gestalten konnte und der zugestanden wurde, auch die Wirklichkeit mitzugestalten. Diese Anerkennung der Dekadenz bzw. der zionistischen Literatur als ein kreativer Akt stellt ein Sakralisierungsverfahren dar, das im Falle des Zionismus seine Befeindung durch orthodoxe Juden erklärt und im Falle der Dekadenz begründet, weshalb zahlreiche ihrer Autoren Interesse an religiösen Kulturen zeigten. Diese nahtlosen Übergänge zwischen Kunst, Religion und Politik bringen ebenso wie die diskursive Verknüpfung von Psychopathologie und Rassentheorie die für das Fin de Siècle bezeichnende Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen wissenschaftlichen und kulturellen Disziplinen zum Ausdruck.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass durch den Vergleich von Dekadenz und Zionismus sowohl für die zionistische als auch für die Dekadenzliteratur neue kulturpolitische und neue ästhetische Aspekte erschlossen werden konnten. Weder war die Dekadenzdichtung eine rein ästhetizistische noch war der Zionismus um 1900 eine überwiegend politische Bewegung. Der Zionismus, ebenso und gerade der sogenannte politische Zionismus, lässt sich in Folge der obigen Analyseergebnisse sogar primär als Dichtung begreifen. Sie spiegelt den Motivkatalog der Dekadenz in allen wesentlichen Motiven wider. Da Melancholie und Leid einen konstitutiven Bestandteil jüdischer Geschichte bilden und umso mehr eine tragende Funktion innerhalb der jüdischen Literatur übernehmen, konnten politische Errungenschaften den zionistischen Schriftstellern dieses Motiv nicht ersetzen. Am 4. Juni 1902, zwei Jahre vor seinem

Tod, notierte Herzl in sein *Tagebuch*: „Jetzt bin ich ein alternder u. berühmter Mann. Die junge Zeit war mir trotz ihrer Melancholien lieber“⁶. Selbst wenn Herzl hier nostalgisch, vielleicht auch ein wenig kokettierend spricht, gibt er sich als Poet zu erkennen, dem das Schwelgen in Schwermut als Ausgang künstlerischer Tätigkeit ein wertvolles Gut bedeutet, das mit politischem Ruhm nicht vergolten werden kann. Wohl ahnte er schon, dass letzterer von geringerer Dauer sein würde als seine Literatur. Konnte sich der Zionismus schon zu Herzls Lebzeiten in Wien nicht flächendeckend etablieren, verlor er dort nach seinem Tod umso mehr an Bedeutung. Die wichtigsten politischen Institutionen wurden nach Köln verlegt⁷ und auch das Zentralorgan seiner zionistischen Bewegung, *Die Welt*, konnte sich nur bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs halten. Überdauert hat hingegen Herzls literarisches Vermächtnis, sein utopischer Roman *Altneuland*, der heute paradoxerweise als politisches Zeugnis gilt.

⁶ Herzl: *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899–1904*, S. 399.

⁷ Zwar gab es 1909 über 24 Zionistenvereinigungen in Österreich und 1913 tagte der elfte Zionistenkongress in Wien, aber der Zionismus hatte dort nicht mehr jene Präsenz wie zu Lebzeiten Herzls. Vgl. Haber: „Zionismus in Österreich“, S. 111.

9. Bibliographie

Archiv- und Quellentexte

A

ACHAD HA'AM [Ginsberg, Ascher]:

- „Altneuland.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 4 (April 1903), S. 227–244.
- „Der Mensch drinnen. Ein Brief an den Redakteur des *Pardes*“ [1891]. In: ders.: *Am Scheideweg*. 1. Bd. Aus dem Hebr. übers. v. Friedlaender, Israel. 2. erw. Aufl. Berlin: Jüdischer Verlag 1913, S. 83–95.

ALTENBERG, Peter: *Ashantee*. Berlin: S. Fischer 1897.

AUERBACH, Elias: „Die Situation im Zionismus.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 4 (April 1904), S. 218–226.

B

BAECK, Leo: *Das Wesen des Judentums* [1905]. 2. Aufl. Frankfurt a. Main: J. Kauffmann 1922.

BAHR, Hermann:

- *Austriaca* [1911]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. XI). Hrsg. v. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2011.
- Brief an Theodor Herzl vom 17. Oktober 1894. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/971-7.
- Brief an Theodor Herzl vom 9. September 1895. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/971-2.
- Brief an Theodor Herzl vom 8. März 1897. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/971-6.
- „Burgtheater. („Tabarin“, Schauspiel in einem Act frei nach Catulle Mendès von Theodor Herzl. „Verbotene Früchte“, Lustspiel in drei Aufzügen nach einem Zwischenspiel des Cervantes von Emil Gött. Zum ersten Mal aufgeführt am 2. Mai).“ In: *Die Zeit*, Nr. 31 (4. Mai 1895), S. 74–75.
- „Christen über die Judenfrage.“ In: *Die Welt*. Heft 25 (19.11.1897), S. 8–9.
- *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview* [1894]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. III). Hrsg. v. Claus Pias. Weimar: VDG 2005.
- „Der neue Maeterlinck.“ In: *Die Zeit*, Nr. 75 (7.3.1896), S. 157–158.
- *Die Überwindung des Naturalismus* [1891]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. II). Hrsg. v. Claus Pias. 2. Aufl. Weimar: VDG 2013.
- „Erinnerung.“ In: *Die Welt*. Heft 27 (3.7.1914), S. 693.
- *Selbstbildnis* [1923]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. XVIII). Hrsg. v. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2011.
- *Studien zur Kritik der Moderne* [1894]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. IV). Hrsg. v. Claus Pias. Weimar: VDG 2005.
- *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. 1890-1900*. Bd. 2 von 5. Hrsg. v. Moritz Csáky. Wien et al.: Böhlau 1996.
- *Wien* [1907]. (Hermann Bahr. Kritische Schriften Bd. XXII). Hrsg. v. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2012.
- „Zionismus.“ In: *Neue Freie Presse* Nr. 21888 (22.8.1925), S. 1–3.

BAJU, Anatole: „Les Décadents et la vie.“ In: *Le Décadent. Revue littéraire bi-mensuelle*. Nr. 5 (15.–29. Februar 1888), S. 1–4.

BAUDELAIRE, Charles:

- *Le peintre de la vie moderne* [1863]. In: Pichois, Claude (Hrsg.): *Baudelaire. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1976, S. 683–724.
- *Les paradis artificiels*. Hrsg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard 2007.
- *L'Idéal* [Gedicht]. In: *Les Fleurs du Mal* [1861]. Hrsg. v. John E. Jackson. Paris: Le Livre de Poche 2014, S. 67–68.
- *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* [1857]. In: Poe, Edgar Allan: *Nouvelles histoires extraordinaires*. Übers. v. Charles Baudelaire. Vorw. v. Tzvetan Todorov. Paris: Gallimard 1974, S. 23–47.

BIRNBAUM, Nathan:

- *Die nationale Wiedergeburt des jüdischen Volkes in seinem Lande, als Mittel zur Lösung der Judenfrage. Ein Appell an die Guten und Edlen aller Nationen*. Wien: Selbstverlag des Verfassers 1893.
- [Acher, Matthias]: „Etwas über Houston Stewart Chamberlain.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum* Heft 12 (Dezember 1902), S. 795–804.

BODENHEIMER, Max Isidor: *Eine Vision* [Gedicht, 1891]. In: Bodenheimer, Henriette Hannah (Hrsg.): *So wurde Israel. Aus der Geschichte der zionistischen Bewegung. Erinnerungen von Dr. Max Isidor Bodenheimer*. Frankfurt a. Main: Europäische Verlagsanstalt 1958, S. 10–17.

BOURGET, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Alphonse Lemerre 1883.

BRIEGER-WASSERVOGEL, Lothar: „Elias Jacowlewitsch Günzburg.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 3 (März 1904), S. 161–168.

BUBER, Martin:

- „Herzl und die Historie.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 8–9 (August 1904), S. 583–594.
- „Jüdische Renaissance.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 1 (Januar 1901), S. 7–10.

C

CHAMBERLAIN, Houston Stewart: *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts. II. Hälfte*. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann 1899.

CORALNIK, Abraham:

- „Das jüdische Kulturproblem und die Moderne.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 5 (Mai 1904), S. 290–306.
- „Der Zionismus als soziale Erscheinung. Der Klassenkampf im Judentum [Artikel in drei Fortsetzungen].“ In: *Die Welt*. Heft 3 (16. Januar 1903), S. 11–12; *Die Welt*. Heft 4 (23. Januar 1903), S. 12–13; *Die Welt*. Heft 5 (30. Januar 1903), S. 11–13.
- „Der ‚wissenschaftliche‘ Zionismus.“ In: *Die Welt*. Heft 23 (5. Juni 1903), S. 5–6.

COUSIN, Victor: *Du vrai, du beau et du bien* [1853]. Paris: Didier 1863.

D

D'ANNUNZIO, Gabriele: *I romanzi della rosa. Trionfo della morte* [1894]. Mailand: Fratelli Treves 1924.

E

EBENSTEIN, B. [Trietsch, Davis]: „Die Zukunft des Orients.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*. Heft 5 (Mai 1901), S. 321–328.

F

FEIWEL, Berthold: „Strömungen im Zionismus.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 10 (Oktober 1902), S. 688–694.

G

GAUTIER, Théophile: „Charles Baudelaire“ [1868]. Vorwort in: Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Calmann-Lévy 1934, S. I–LXXIII.

GEIS, Saly: „Der Zionismus und sein Verhältnis zum gesetzestreuen Judentum.“ In: *Der Israelit. Ein Central-Organ für das orthodoxe Judentum*. Heft 21 (13.03.1899), S. 399–401.

GILDEMEISTER, Otto: *Zwei Frauengestalten Shaksperes* [1861, 1863]. In: ders.: *Essays*. 2. Bd. 3. Aufl. Berlin: Wilhelm Hertz 1899, S. 86–140.

H

HARDY, Thomas: *Jude the Obscure*. Hrsg. v. Patricia Ingham. Oxford et al.: Oxford University Press 2002.

HEINE, Heinrich: *Prinzessin Sabbath* [Gedicht, 1851]. In: ders.: *Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß. Text* (Historisch-kritische Gesamtausgabe Bd. 3/1). Bearb. v. Frauke Bartelt, komment. v. Alberto Destro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1992, S. 125–129.

HERZL, Theodor:

- *Briefe und Tagebücher. Briefe und Autobiographische Notizen 1866–1895*. Bd. 1 von 7. Hrsg. v. Alex Bein et al. Berlin et al.: Propyläen Verlag 1983.
- *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1895–1899*. Bd. 2 von 7. Hrsg. v. Alex Bein et al. Berlin et al.: Propyläen Verlag 1983.
- *Briefe und Tagebücher. Zionistisches Tagebuch 1899–1904*. Bd. 3. von 7. Hrsg. v. Alex Bein et al. Berlin et al.: Propyläen Verlag 1985.
- Bücherliste von Herzls Bibliothek. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2215-2.
- Bücherrechnungen
 - Von der Buchhandlung Karl v. Hölzl. Wien, I., Operngasse Nr. 4. Wien, Juli 1890, an Herrn Dr. Theodor Herzl. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2171-8.
 - Von der Buchhandlung Karl v. Hölzl. Wien, I., Operngasse Nr. 4. Wien, Jänner 1891, an Herrn Dr. Theodor Herzl. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2171-9.

- Von der Buchhandlung Karl v. Hölzl. Wien, I., Operngasse Nr. 4. Wien, Jänner 1902, an Herrn Dr. Theodor Herzl. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2172-41.
- *Das Palais Bourbon. Bilder aus dem französischen Parlamentsleben*. Leipzig: Duncker & Humblot 1895.
- „Das Palais Bourbon. IX. Die Schule des Journalisten.“ In: *Neue Freie Presse* Nr. 11106 (27. Juli 1895), S. 1–3.
- [Jungmann, H.]: *Die Heimkehr*. In: *Neue Freie Presse*. In Fortsetzungen ab Nr. 12780 (23.03.1900) bis Nr. 12803 (15.04.1900).
- *Die unsterbliche Stadt*. In: ders: *Feuilletons. Erster Band*. Wien/Leipzig: Wiener Verlag 1904, S. 271–279.
- Eröffnungsrede, gehalten auf dem Ersten Zionistenkongress 1897 in Basel. In: *Zionisten-Congress in Basel (29., 30. und 31. August 1897). Officielles Protocoll*. Wien: Verlag des Vereines Erez Israel 1898, S. 4–9.
- „Floquet.“ In: *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*. Nr. 69 (25. Jänner 1896), S. 50–51.
- „Jung-Oesterreich.“ In: *Neue Freie Presse* Nr. 11688 (7.3.1897), S. 1–3.
- Notizblatt [Paris, 18. Juni 1895]. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/3082-2.
- *Streber und Genossen* [Romanfragment, 6.4.1883]. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/452-4.
- »Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen«. *Altneuland/Der Judenstaat*. 2. Aufl. Hrsg. v. Julius H. Schoeps. Königstein i. T.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1985.
- *Wiener Roman* [Romanfragment, um 1882]. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/452-6.

HESS, Moses: *Rom und Jerusalem. Die letzte Nationalitätenfrage* [1862]. Nachwort v. Theodor Zlocisti. Wien/Jerusalem: R. Löwit 1935.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Das Gespräch über Gedichte* [1903]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7 von 10 (Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen). Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a. Main: Fischer 1979, S. 495–509.

HUYSMANS, Joris-Karl:

- *À rebours* [1884]. Hrsg. v. Marc Fumaroli. 2. Aufl. Paris: Gallimard 1983.
- *Gegen den Strich*. Aus d. Frz. übers. v. Hans Jacob. Berlin: Ullstein 1998.

J

JAFFÉ, Robert: „Alfred Nossig’s Skulpturen.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 3 (März 1901), S. 191–194.

JENSEN, Wilhelm: *Die Juden von Cölln* [1869]. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.

K

KELLNER, Leon:

- „Lord Beaconsfield.“ In: *Die Welt*. Heft 1 (4. Juni 1897), S. 13–15.
- „Lord Beaconsfield. Fortsetzung.“ In: *Die Welt*. Heft 2 (11. Juni 1897), S. 13–15.

KRAUS, Karl:

- *Die demolirte Literatur* [1897]. Hrsg. v. Dieter Kimpel. Steinbach: Anabas 1972.

- *Eine Krone für Zion* [1898]. In: *Karl Kraus. Frühe Schriften. 1892–1900. 2. Bd. 1897–1900.* Hrsg. v. Joh. J. Braakenburg. München: Kösel-Verlag 1979, S. 298–314.
- „Philosophen.“ In: *Die Fackel.* Heft 303–304 (31.05.1910), S. 39–44.
- *Zur Überwindung des Hermann Bahr* [1893]. In: *Karl Kraus. Frühe Schriften. 1892–1900. 1. Bd. 1892–1896.* Hrsg. v. Joh. J. Braakenburg. München: Kösel-Verlag 1979, S. 103–114.

L

LAFORGUE, Jules:

- *A propos de Hamlet* [1886]. In: ders.: *Moralités légendaires* [1887]. Hrsg. v. Pascal Pia. Paris: Gallimard 1977, S. 207–210.
- *Complainte sur certains temps déplacés* [Gedicht]. In: ders.: *Les Complaintes suivies des premiers poèmes* [1885]. (Poésies complètes I). Hrsg. v. Pascal Pia. Paris: Gallimard 1979, S. 114.
- *Moralités légendaires* [1887]. Hrsg. v. Pascal Pia. Paris: Gallimard 1977.

LINDEN, Gustav von: *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum. Eine Widerlegung der W. Marr'schen Polemik in historischer und allgemeiner Beziehung; zugleich eine Mahnung an das deutsche Volk und an die deutschen Fürsten.* 2. Aufl. Leipzig: Gustav Körner 1879.

LOMBROSO, Cesare: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte.* Leipzig: Philipp Reclam jun. 1887.

LOTZE, Rudolph Hermann: *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele.* Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1852.

LUBLINSKI, Samuel: „Noch einmal Chamberlain.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatschrift für modernes Judentum.* Heft 2 (Januar 1903), S. 79–84.

M

MANDELSTAMM, Max Emmanuel: Rede, gehalten auf dem Zweiten Zionistenkongress 1898 in Basel. In: *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des II. Zionisten-Congresses gehalten zu Basel vom 28. bis 31. August 1898.* Wien: Verlag des Vereines Erez Israel 1898, S. 77–91.

MANN, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen.* (Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1). Hrsg. v. Hermann Kurzke. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag 2009.

MEISELS, Samuel: „Judenhamlet.“ In: *Dr. Adolf Brülls Populär-wissenschaftliche Monatsblätter zur Belehrung über das Judentum für Gebildete aller Konfessionen.* Nr. 7 (1. Juli 1901), S. 150–155.

MONTESQUIEU: *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* [1734]. (Œuvres Complètes de Montesquieu, Bd. 2). Hrsg. v. Françoise Weil et al. Oxford: Voltaire Foundation 2000.

MORÉAS, Jean:

- *Les premières armes du symbolisme* [1889]. Hrsg. v. Michael Pakenham. Exeter: University of Exeter Press 1973.
- „Un Manifeste Littéraire. Le Symbolisme.“ In: *Le Figaro. Supplément Littéraire* (18.09.1886), S. 150–151.

N

NIETZSCHE, Friedrich:

- *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* [1883–1885]. Nachw. v. Josef Simon. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008.
- *Der Antichrist* [1895]. (Das Hauptwerk, Bd. 4. Zur Genealogie der Moral). Hrsg. v. Jost Perfhall. München: Nymphenburger 1990, S. 361–457.
- *Der Fall Wagner* [1888]. (Das Hauptwerk, Bd. 4. Zur Genealogie der Moral). Hrsg. v. Jost Perfhall. München: Nymphenburger 1990, S. 177–223.
- *Götzen-Dämmerung* [1889]. (Friedrich Nietzsche. Werke in vier Bänden, Bd. IV). Wien: Caeser Verlag 1980, S. 371–429.

NISARD, Désiré: *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Bd. 2. Brüssel: Louis Hauman 1834.

N.N.: „Baseler Programm“ [1897]. In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 22.

N.N.: „Zur Judenfrage.“ In: *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*. Nr. 69 (25. Jänner 1896), S. 51–54.

NORDAU, Max:

- Brief an Theodor Herzl, 12.10.1902. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/1697-15.
- Brief an Theodor Herzl, 16.4.1903. In: Central Zionist Archives Jerusalem, Herzl-Akte H1/1697-26.
- *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* [1883]. 13. Aufl. Leipzig: B. Elisher 1888.
- *Entartung* [1892–93]. Hrsg. v. Karin Tebben. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013.
- Rede, gehalten auf dem Zweiten Zionistenkongress 1898 in Basel. In: *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des II. Zionisten-Congresses gehalten zu Basel vom 28. bis 31. August 1898*. Wien: Verlag des Vereines Erez Israel 1898, S. 14–27.

P

PINSKER, Leo: *Autoemancipation! Mahnruf an seine Stammesgenossen von einem russischen Juden*. Berlin: Commissions-Verlag von W. Issleib (G. Schuhr) 1882.

POLGAR, Alfred: *Theorie des »Café Central«* [1927]. In: Hosemann, Jürgen/Wörgötter, Bettina (Hrsg.): *Wien. Ein literarischer Streifzug*. Frankfurt a. Main: S. Fischer 2011, S. 162–169.

R

RABBI JEHUDA BEN SABBATAI: *Der Weiberfeind*. Übers. v. Leopold Stein. In: *Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur*. Heft 1 (1906), S. 200–260.

RABINOVICI, Doron/SZNAIDER, Natan: *Herzl Relo@ded. Kein Märchen*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2016.

REDACTION UND ADMINISTRATION der Zeitschrift *Selbst-Emancipation!*: „Stammesgenossen!“ In: *Selbst-Emancipation!* Nr. 1, Jahrgang 1885 (1. Februar 1885), S. 1.

RODENBACH, Georges:

- *Bruges-la-morte* [1892]. Vorw. v. Gaston Compère. Brüssel: Éditions Jacques Antoine 1977.
- *Das tote Brügge. Erzählungen*. Aus d. Frz. übers. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Fulda: Festa 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Discours sur les sciences et les arts. Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste*. Französisch/Deutsch. Hrsg. v. Béatrice Durand. Stuttgart: Reclam 2012.

S

SCHACH, Fabius: „Der jüdische Essay.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 4 (April 1906), S. 255–262.

SCHÄCHTER, Maximilian: „Assimilation.“ In: Verbands der Vereine für jüdische Geschichte und Literatur in Deutschland (Hrsg.): *Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Literatur*. 9. Bd. Berlin: Verlag von M. Poppelauer 1906, S. 107–120.

SCHNITZLER, Arthur:

- *Briefe. 1875–1912*. Hrsg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. Main: S. Fischer 1981.
- *Der Weg ins Freie* [1908]. Frankfurt a. Main: S. Fischer 1998.

SCHIRMER, W.: *Ahasver. Ein Mahnruf in der Judenfrage*. Danzig: Kafemann 1891.

SHAKESPEARE, William: *Hamlet, Prince of Denmark*. Hrsg. v. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press 2009.

V

VIOLA, Max [Viola, Edmund]: Brief an Paul Naschauer, 27./28. Februar 1896. In: Central Zionist Archives, Jerusalem. Herzl-Akte H1/2021-4.

VOLKELT, Johannes: *Ästhetik des Tragischen*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1897.

W

WEININGER, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* [1903]. Nachdruck der 1. Aufl. Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs

sowie Beiträge aus heutiger Sicht von Annegret Stopczyk, Gisela Dischner und Roberto Calasso. München: Matthes & Seitz Verlag 1980.

WERNER, Siegmund: „Die jüdischen Studentenverbindungen in Österreich.“ In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*. Heft 6 (Juni 1901), S. 415–422.

Z

ZANGWILL, Israel: *The Primrose Sphinx*. In: ders.: *Dreamers of the Ghetto*. London/New York: Harper & Brothers 1898, S. 424–429.

ZINGERLE, Ignaz und Josef (Hrsg.): *Das Birkenreis*. In: dies. (Hrsg.): *Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland*. Regensburg: Friedrich Pustet 1854, S. 26–30.

ZLOCISTI, Theodor: *Erster Sterbetag* [Gedicht]. In: *Die Welt*. Heft 40 (5. Oktober 1900), S. 12.

ZOLA, Émile: *Le roman expérimental* [1880]. Paris: Garnier-Flammarion 1971.

Sekundärliteratur

A

AJOURI, Philip: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*. Berlin: Akademie Verlag 2009.

AL-DABBAGH, Abdulla: *Literary Orientalism, Postcolonialism, and Universalism*. New York et al.: Peter Lang 2010.

AREND, Stefanie: *Innere Form: Wiener Moderne im Dialog mit Frankreich*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010.

ASHBY, Charlotte:

- „Introduction. The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture.“ In: dies. et al. (Hrsg.): *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*. New York et al.: Berghahn Books 2013, S. 1–8.
- „The Cafés of Vienna: Space and Sociability.“ In: dies. et al. (Hrsg.): *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*. New York et al.: Berghahn Books 2013, S. 9–31.

AVINERI, Shlomo: *Theodor Herzl and the Foundation of the Jewish State*. London: Phoenix 2008.

B

BACHLEITNER, Norbert:

- „Eine soziologische Theorie des literarischen Transfers. Erläutert am Beispiel Hermann Bahrs.“ In: Mitterbauer, Helga/Scherke, Katharina (Hrsg.): *Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passagen Verlag 2005, S. 147–156.

- „Zionistische Propaganda durch literarische Fiktion. Die Belletristik in Theodor Herzls Zeitschrift *Die Welt* (im Vergleich mit Dr. Blochs *Österreichischer Wo- chenschrift*).“ In: Haug, Christine et al. (Hrsg.): *Populäres Judentum. Medien, De- batten, Lesestoffe*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 65–83.

BALEANU, Avram Andrei: *Ahasver. Geschichte einer Legende*. Übers. aus dem Rumän. v. Georg Aesch. Berlin: be.bra wissenschaft 2011.

BALK, Claudia: *Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Du- se*. Frankfurt a. Main: Stroemfeld 1994.

BARTHES, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil 1973.

BARZ, Christiane: *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandina- vischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*. Leipzig/Berlin: Edition Kirch- hof & Franke 2003.

BAßLER, Moritz (Hrsg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. 2. Aufl. Tübingen/Basel: A. Francke 2011.

BEAUMONT, Matthew: „The new woman in nowhere: feminism and utopianism at the fin de siècle.“ In: Richardson, Angelique/Willis, Chris (Hrsg.): *The New Woman in fic- tion and fact. Fin-de-Siècle Feminisms*. London: Palgrave 2001, S. 212–223.

BEIER, Nikolaj: *‘Vor allem bin ich ich...’ Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk*. Göttingen: Wallstein Verlag 2008.

BELLER, Steven:

- „Herzl’s Tannhäuser: The Redemption of the Artist as Politician.“ In: Wistrich, Robert S. (Hrsg.): *Austrians and Jews in the Twentieth Century*. New York: St. Martin’s Press 1992, S. 38–57.
- „Soziale Schicht, Kultur und die Wiener Juden um die Jahrhundertwende.“ In: Botz, Gerhard et al. (Hrsg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemi- tismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Czernin 2002, S. 67–83.
- „‘The Jew belongs in the coffeehouse’. Jews, Central Europe and Modernity.“ In: Ashby, Charlotte et al. (Hrsg.): *The Viennese Café and Fin-de-Siècle Culture*. New York et al.: Berghahn Books 2013, S. 50–77.

BERGMANN, Werner:

- *Geschichte des Antisemitismus*. München: C.H. Beck 2011.
- „Judenfrage.“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Juden- feindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000, S. 147–150.

BERKOWITZ, Michael:

- „Transcending ‘Tzimmes and Sweetness’: Recovering the History of Zionist Women in Central and Western Europe, 1897–1933.“ In: Sacks, Maurie (Hrsg.): *Active Voices. Women in Jewish Culture*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1995, S. 41–62.
- *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*. Cambridge et al.: Cambridge University Press 1993.

BERNHEIMER, Charles: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Hrsg. v. T. Jefferson Kline u. Naomi Schor. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 2002.

BIASINI, Nadia Guth: „Theodor Herzl.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 149–154.

BIASINI, Nadia Guth/MARCOLLI, Patrick: „Der Traum von der Moderne. Literarische Verarbeitungen zionistischer Ideen bei Israel Zangwill und Theodor Herzl.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 161–165.

BIEMANN, Asher D.: „Aesthetic Education in Martin Buber: Jewish Renaissance and the Artist.“ In: Zank, Michael (Hrsg.): *New Perspectives on Martin Buber*. (Religion in Philosophy and Theology, Bd. 22). Tübingen: Mohr Siebeck 2006, S. 85–110.

BINAROVÁ, Moe: „Pierre Loti et le malaise fin-de-siècle.“ In: Housková, Anna (Hrsg.): *Fin de Siècle* (Auc Philologica 1, Romanistica Pragensia XX). Prag: Univerzita Karlova 2015, S. 27–40.

BOYARIN, Daniel: *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley et al.: University of California Press 1997.

BRAUNGART, Wolfgang:

- *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer 1997.
- *Ritual und Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.
- „Verehrung, Kult, Distanz. Notizen zur Einführung.“ In: ders. (Hrsg.): *Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004, S. 1–9.

BRENDECKE, Arndt: *Die Jahrhundertwenden. Eine Geschichte ihrer Wahrnehmung*. Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 2000.

BRENNER, Michael: *Kleine jüdische Geschichte*. München: Verlag C.H. Beck 2012.

BRITTNACHER, Hans Richard: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de Siècle*. Köln et al.: Böhlau 2001.

BOURDIEU, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992]. Übers. v. Achim Ruser. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1999.

BURGERS, Johannes Hendrikus: „The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory.“ In: Härmänmaa, Marja/Nissen, Christopher (Hrsg.): *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*. New York: Palgrave MacMillan 2014, S. 165–182.

BUNZEL, Wolfgang: „Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende.“ In: Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert*

bis zur Gegenwart. Band 7. Naturalismus. Fin de Siècle. Expressionismus 1890-1918. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2000, S. 287–299.

BUNZL, Matti: „Theodor Herzl's Zionism as Gendered Discourse.“ In: Robertson, Ritchie/Timms, Edward (Hrsg.): *Theodor Herzl and the Origins of Zionism*. Edinburgh: Edingburgh University Press 1997, S. 74–86.

C

CATANI, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

COLLOTTI, Enzo: „Nationalism, anti-Semitism, socialism and political Catholicism as expressions of mass politics in the twentieth century.“ In: Teich, Mikulás/Porter, Roy (Hrsg.): *Fin de Siècle and its legacy*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 80–97.

CONNOR, Steven: „Modernism and Postmodernism.“ In: Cooper, David E. (Hrsg.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell 1992, S. 288–293.

CRESZENZI, Luca: „Moderne und *décadence* um 1900.“ In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmut (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 317–327.

CRUISE, Colin: „Religion and Sexuality.“ In: Calloway, Stephen (Hrsg.): *The cult of beauty. The Victorian Avant-Garde 1860–1900*. (Ausstellungskatalog Victoria and Albert Museum London, 2.4.–17.7.2011, Musée d'Orsay Paris, 12.9.2011–15.1.2012, Fine Arts Museums of San Francisco, 18.2.–17.6.2012). London: V&A Publishing 2011, S. 236–237.

D

DAHM, Annkatrin: *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

DERRIDA, Jacques: *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit 1972.

DEKEL, Mikhal: *The Universal Jew. Masculinity, Modernity and the Zionist Moment*. Evanston, IL: Northwestern University Press 2010.

DENISOFF, Dennis: „Decadence and aestheticism.“ In: Marshall, Gail (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge et al: Cambridge University Press 2007, S. 31–52.

DEPELCHIN, Davy: „Im Banne des Orients. Motive und Erscheinungsformen einer künstlerischen Strömung.“ In: Diederer, Roger/Depelchin, Davy (Hrsg.): *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*. (Ausstellungskatalog der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 28.1.–1.5.2011). München: Hirmer 2010, S. 15–33.

DESTRO, Alberto: „Erläuterungen [zu Prinzessin Sabbath].“ In: Heine, Heinrich: *Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß. Apparat* (Historisch-kritische

Gesamtausgabe der Werke, Bd. 3/2). Bearb. v. Frauke Bartelt, komment. v. Alberto Destro. Hamburg: Hoffmann und Campe 1992, S. 875–884.

DETHLOFF, Klaus:

- *Theodor Herzl oder Der Moses des Fin de Siècle*. Wien et al.: Böhlau 1986.
- „Theodor Herzl und Frankreich.“ In: Allerhand, Jacob/Weiser, Peter (Hrsg.): *5. Internationales Theodor Herzl Symposium Wien. 14.–17. Juni 2004, Wiener Rathaus. Der Bericht*. Wien: Ideenagentur Austria 2004, S. 75–81.

DETTMAR, Ute/KÜPPER, Thomas (Hrsg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam 2007.

DI PASQUALE, Maria E.: „Joséphin Péladan: Occultisme, Catholicisme, and Science in the Fin de Siècle.“ In: *RACAR: revue d'Art canadienne/Canadian Art Review*. Bd. 34, Nr. 1 (2009), S. 53–61.

DUCREY, Guy: „Hermann Bahr und die dekadente Lehre Catulle Mendès.“ In: Benay, Jeanne/Pfabigan, Alfred (Hrsg.): *Hermann Bahr – Für eine andere Moderne*. Bern: Peter Lang 2004, S. 325–338.

E

EBNER-PFEUTI, Rosemarie: „Sehnsucht – Übermensch.“ In: Heuser, Manfred et al. (Hrsg.): *Sehnsucht*. Innsbruck/Wien: Verlag Integrative Psychiatrie 1994, S. 102–106.

EINFALT, Michael: *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich 1919–1929*. Tübingen: Max Niemeyer 2001.

ELLMANN, Richard: „The uses of decadence. Wilde, Yeats, Joyce.“ In: *The ordering mirror. Readers and contexts*. Bennington: Bennington College 1993, S. 115–133.

ERBE, Günter:

- „Aristokratismus und Dandytum im 19. und 20. Jahrhundert.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 11–27.
- *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln et al.: Böhlau 2002.

F

FEICHTINGER, Johannes: „Komplexer k.u.k. Orientalismus: Akteure, Institutionen, Diskurse im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich.“ In: Born, Robert/Lemmen, Sarah (Hrsg.): *Orientalismen in Ostmitteleuropa. Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 31–63.

FISHMAN, Talya: „A Medieval Parody of Misogyny: Judah ibn Shabbetai's *Minhat Yehudah sone hanashim*.“ In: *Prooftexts. The representation of women in Jewish literature*. Bd. 8, Nr. 1 (Januar 1988), S. 89–111.

FLATAU, Elke: *Der wissenschaftliche Autor. Aspekte seiner Typologisierung am Beispiel von Einstein, Sauerbruch, Freud und Mommsen*. Wiesbaden: Springer 2015.

FLIEDL, Konstanze:

- „... ein solcher „Bube“. Hermann Bahrs Stellungen zum Antisemitismus.“ In: Lachinger, Johann (Hrsg.): *„Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne.“ Hermann Bahr-Symposium Linz 1998.* (Jahresbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Bd. 5). Linz: Adalbert Stifter Institut 2001, S. 131–144.
- „Ich bin ich. Ernst Mach und die Folgen.“ In: Beutner, Eduard/Tanzer, Ulrike (Hrsg.): *Literatur als Geschichte des Ich.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 173–184.

FLUDERNIK, Monika: „Religion und Ästhetik im Fin de siècle: Von den Präraphaeliten zu Oscar Wildes Salome.“ In: Fludernik, Monika/Huml, Ariane (Hrsg.): *Fin de Siècle.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 85–121.

FLYNN, Suzanne J.: „Hardy in (A Time of) Transition.“ In: Morgan, Rosemarie (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Thomas Hardy.* Surrey, England/Burlington, USA: Ashgate Publishing 2010, S. 87–100.

FRANKENSTEIN, Ruben: „Zionismus: Allein Männersache? Der vergessene Beitrag zionistischer Frauen am Beispiel Betty Frankensteins.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität.* Basel et al.: Karger 1997, S. 297–298.

FRENZEL, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* 6. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 2008.

FROMME, Patricia: „Die Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Culturfrage (Eugen Dühring, 1881).“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Publikationen.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 345–351.

FUNKE, Hans-Günter: *Reise nach Utopia: Studien zur Gattung Utopie in der französischen Literatur.* (Politica et Ars Bd. 7). Münster: LIT Verlag 2005.

G

GALLAGHER, Catherine/GREENBLATT, Steven: *Practicing New Historicism.* Chicago/London: The University of Chicago Press 2000.

GAUGUSCH, Georg: „Der jüdische Hausbesitz in der Wiener Innenstadt und der Ringstraßenzone bis 1885.“ In: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): *Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard. A Jewish Boulevard.* (Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, 25.3.–4.10.2015). Wien: Amalthea Signum 2015, S. 89–134.

GECK, Martin: *Wagner. Biographie.* München: Siedler 2012.

GEHRKE, Hans-Joachim: „Der zwiespältige Held. Zur Ambivalenz des Heroismus im antiken Griechenland.“ In: Meyer, Marion/Hoff, Ralf von den (Hrsg.): *Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike.* Freiburg i. Br. et al.: Rombach 2010, S. 37–54.

GELBER, Mark:

- „Heine, Herzl, and Nordau: Aspects of the Early Zionist Reception.“ In: ders. (Hrsg.): *The Jewish Reception of Heinrich Heine*. Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 139–151.
- *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000.

GENZ, Julia: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*. München: Wilhelm Fink 2011.

GEORG-LAUER, Jutta: „Der unbestimmte Mensch und der Übermensch.“ In: Hetzel, Andreas (Hrsg.): *Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Festschrift für Gerhard Gamm*. Bielefeld: transcript 2009, S. 169–180.

GISBERTZ, Anna-Katharina: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München: Wilhelm Fink 2009.

GILMAN, Sander L.: *Love + marriage = death. And other essays on representing difference*. Stanford: Stanford University Press 1998.

GLASSMANN, Bernard: *Benjamin Disraeli. The fabricated Jew in myth and memory*. Lanham, Maryland: University Press of America 2002.

GLOVER, David: „Imperial Zion: Israel Zangwill and the English Origins of Territorialism.“ In: Bar-Yosef, Eitan/Valman, Nadia (Hrsg.): *‘The Jew’ in Late-Victorian and Edwardian Culture. Between the East End and East Africa*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2009.

GMÜR, Priska: „«Es ist nicht an uns Frauen, die grossen Fragen zu lösen.» Die Aufgabe der zionistischen Frau im Spiegel der ersten zehn Zionistenkongresse.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 292–296.

GOLCZEWSKI, Frank: „Pogrome in der Ukraine.“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Ereignisse, Dekrete, Kontroverse*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011, S. 303–308.

GOMBRICH, Ernst H.: *Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionsbemerkung*. Hrsg. v. Emil Brix und Frederick Baker. 2. Aufl. Wien: Passagen Verlag 2011.

GORCEIX, Paul: „Maurice Maeterlinck, vecteur du concept de «mystique» chez Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke.“ In: Baßler, Moritz/Châtellier, Hildegard (Hrsg.): *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900. Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Straßburg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 223–238.

GRABNER-HAIDER, Anton/DAVIDOWICZ, Klaus S./PRENNER, Karl: *Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015.

GRABOWSKI, Hans-Ludwig: *Kennzeichen »Jude«. Antisemitismus, Entrechtung, Verfolgung, Vernichtung und die Rationierung von Nahrungsmitteln und Verbrauchsgütern für*

Juden in Großdeutschland und den besetzten Gebieten 1939 bis 1945. Hrsg. v. Wolfgang Haney. Berlin: Battenberg 2014.

GRAF, Friedrich Wilhelm: *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur.* München: C.H. Beck 2007.

GREWE, Cordula: „Mignon als Allegorie des Poetischen: Goetherezeption und Kunsttheorie in der deutschen Malerei der Spätromantik.“ In: Hinderer, Walter (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 307–344.

GRUNDMANN, Heike: „*Mein Leben zu erleben wie ein Buch*“. *Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2003.

GUGELOT, Frédéric: *La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885–1935).* Paris: CNRS 2010.

GUTSCHE, Victoria Luise: *Zwischen Abgrenzung und Annäherung: Konstruktionen des Jüdischen in der Literatur des 17. Jahrhunderts.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014.

H

HABER, Peter: „Zionismus in Österreich.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität.* Basel et al.: Karger 1997, S. 110–111.

HÄGGLUND, Martin: „The Necessity of Discrimination: Disjoining Derrida and Levinas.“ In: *Diacritics.* Bd. 34, Nr. 1. (Spring, 2004), S. 40–71.

HARDY, Florence Emily: *The later years of Thomas Hardy 1892–1928.* Cambridge et al.: Cambridge University Press 2011.

HAUMANN, Heiko: „Judentum und Zionismus.“ In: ders. (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität.* Basel et al.: Karger 1997, S. 2–21.

HAUPT Sabine/WÜRFFEL, Stefan Bodo:

- „Einleitung: Epoche – Politik – Kultur.“ In: dies./ders. (Hrsg.): *Handbuch Fin de Siècle.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S. 1–47.
- „Geistige Zentren des Fin de Siècle: Paris, Wien, Berlin, München, London, Prag, Petersburg.“ In: dies./ders. (Hrsg.): *Handbuch Fin de Siècle.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S. 159–194.

HAUSENBICHL, Angelika M.: „Jüdische Emanzipation. Ein Blick in das Vereinsleben der Donaumonarchie am Beispiel der akademischen Vereine *Kadimah* und *Jüdische Kultur*.“ In: Adunka, Evelyn et al. (Hrsg.): *Jüdisches Vereinswesen in Österreich im 19. und 20. Jahrhundert.* Innsbruck et al.: Studienverlag 2011, S. 31–44.

HALL, Jason David/MURRAY, Alex (Hrsg.): *Decadent Poetics. Literature and Form at the British Fin de Siècle.* Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2013.

HANSEN-LÖVE, Aage A.: „„Geschaffen – nicht gezeugt“: Antigenerisches Schreiben.“ In: Hansen-Löve, Aage A./Ott, Michael/Schneider, Lars (Hrsg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 195–224.

HANSON, Ellis: *Decadence and Catholicism*. Cambridge: Harvard University Press 1997.

HEINRICH, Elisabeth: *Religionskritik in der Neuzeit. Hume, Feuerbach, Nietzsche*. Freiburg/München: Karl Alber 2001.

HENNEKE-WEISCHER, Andrea: „Die deutsch-jüdische Kulturgemeinschaft.“ In: Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hrsg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S. 256–278.

HERSEY, G. L.: „Delacroix's Imagery in the Palais Bourbon Library.“ In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Bd. 31 (1968), S. 383–403.

HEUBERGER, Rachel: „Die Stellung der Frau im Judentum.“ In: Archiv der deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): *Ariadne Heft 23 (Mai 1993): Jüdin – Deutsche – Deutsche Jüdin? Auswirkungen des Antisemitismus in Deutschland*. Hamburg: Rowohlt 1993, S. 5–8.

HÖDL, Klaus: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*. Wien: Picus Verlag 1997.

HÖFNER, Eckhard: „Zola – und kein Ende? Überlegungen zur Relation von Wissenschaft und Literatur. Der *Roman expérimental* und der Hypothesen-Streit im 19. Jahrhundert.“ In: Klinkert, Thomas/Neuhofer, Monika (Hrsg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800*. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 127–166.

HOFFMANN, Christina Marie-Charlotte:

- „Hermann Bahr und der Zionismus. Über Bahrs Bekanntschaft mit Theodor Herzl.“ In: Zelić, Tomislav (Hrsg.): *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 2016, S. 87–102.
- „Jüdische Renaissance und Renaissance des Kitsch. Beispiele aus der deutschsprachigen zionistischen Lyrik um 1900.“ In: Hoffmann, Christina/Öttl, Johanna (Hrsg.): *Renaissancen des Kitsch* (antikanon Bd. 1). Wien/Berlin: Turia + Kant 2016, S. 43–70.
- „Literarische Stilsuche mithilfe der Malerei. Die visuelle Ästhetik der Dekadenzliteratur am Beispiel von Hermann Bahrs *Die gute Schule* (1890).“ In: Danielczyk, Julia et al. (Hrsg.): *Zurück in die Zukunft. Digitale Medien, historische Buchforschung und andere komparatistische Abenteuer. Festschrift für Norbert Bachleitner*. Wiesbaden: Harrassowitz 2016, S. 179–188.
- „Zionism and Viennese modernity. Aestheticism in Theodor Herzl's Zionist novel *Altneuland*.“ In: *TRANS. Revue de littérature générale et compare*. Online-Ausgabe 16 | 2013 (online seit 7.8.2013). URL : <http://trans.revues.org/844> ; DOI : 10.4000/trans.844

HRISTEVA, Galina: „Nervenkunst': Psychoanalyse und Literatur.“ In: Pankau, Johannes G. (Hrsg.): *Fin de Siècle. Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 19–35.

HÜCHTGER, Dietlind: *Geschichte als Performance. Politische Bewegungen in Galizien um 1900*. Frankfurt a. Main: Campus Verlag 2014.

I

IM, Yeeyon: „Oscar Wilde’s *Salomé*: Disorienting Orientalism.“ In: *Comparative Drama*. Bd. 45, Nr. 4 (2011), S. 361–380.

J

JAMATI, Paul: *André Spire. Une étude et un choix de poèmes*. Paris: Seghers 1962.

JANIK, Allan: „Die Wiener Kultur und die jüdische Selbsthass-Hypothese. Eine Kritik.“ In: Botz, Gerhard et al. (Hrsg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Czernin 2002, S. 113–126.

JOHNSTON, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938 [The Austrian Mind – An Intellectual and Social History 1848–1938, 1972]*. 4. erg. Aufl. Wien et al.: Böhlau 2006.

JORN, Asger: *Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst*. Aus dem Frz. übers. v. Inge Leipold. München: Klaus Boer Verlag 1990.

K

KAFITZ, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.

KALMAR, Ivan: „Jewish Orientalism.“ In: Borrás, Judit Targarona/Sáenz-Badillos, Angel (Hrsg.): *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century*. Bd. 2. Leiden et al.: Brill 1999, S. 307–315.

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. (Werkausgabe Bd. X). Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. 1. Aufl. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974.

KAPLAN, Eran: *Beyond Post-Zionism*. New York: State University of New York Press 2015.

KARENTZOS, Alexandra: *Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*. Marburg: Jonas Verlag 2005.

KIENZL, Lisa: *Nation, Identität und Antisemitismus. Der deutschsprachige Raum der Donaumonarchie 1866 bis 1914*. Göttingen: V&R unipress 2014.

KIMMICH, Dorothee/WILKE, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

KIRSCH, Adam: *Dandy, Poet, Staatsmann. Die vielen Leben des Benjamin Disraeli*. Aus d. Engl. übers. v. Katharina Förs u. Bernhard Jendricke. Berlin: Insel Verlag 2011.

KOCIUBIŃSKA, Edyta: „Dandysme ou le goût de la provocation.“ In: *Romanica Silesiana*. Bd. 7 (2012), S. 39–48.

KOHLBAUER-FRITZ, Gabriele: „Familiengeschichten. Die Ringstraßenpalais und ihre Bewohner.“ In: dies. (Hrsg.): *Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard. A Jewish Boulevard*. (Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, 25.3.–4.10.2015). Wien: Amalthea Signum 2015, S. 23–58.

KOKKINEN, Nina: „Occulture as an analytical tool in the study of art.“ In: *Aries*. Bd. 13 (2013), S. 7–36.

KOOPMANN, Helmut:

- „Fin de Siècle und Décadence – Erscheinungsformen, Begründungen, Gegenbewegungen.“ In: Pankau, Johannes G. (Hrsg.): *Fin de Siècle. Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 69–87.
- „Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900.“ In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Jahrhundertende – Jahrhundertwende (I. Teil)*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft 1976, S. 189–224.

KOPPEN, Erwin: „Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur.“ In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Jahrhundertende – Jahrhundertwende (I. Teil)*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft 1976.

KOPPENFELS, Werner von: *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

KORNBERG, Jacques: „Theodor Herzl: Zionism as Personal Liberation.“ In: Gelber, Mark H./Liska, Vivian (Hrsg.): *Theodor Herzl: From Europe to Zion*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S. 43–56.

KOROTIN, Ilse: „Antisemitismus – Antifeminismus.“ In: Archiv der deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): *Ariadne Heft 23 (Mai 1993): Jüdin – Deutsche – Deutsche Jüdin? Auswirkungen des Antisemitismus in Deutschland*. Hamburg: Rowohlt 1993, S. 9–16.

KOTOWSKI, Elke-Vera: „Jüdischer Selbsthass.“ In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000, S. 168–169.

KOTTOV, Andrea: *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900*. Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 2006.

KROBB, Florian: „Weibliches Schreiben im *Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur* 1912–1918. Ulla Wolff-Frank, Anna Goldschmidt, Auguste Hauschner.“ In: Haug, Christine et al. (Hrsg.): *Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe*. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 133–150.

KRUPP, Michael: *Die Geschichte des Zionismus*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2001.

KUPFER, Alexander: *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1996.

KURREIN, Adolf: *Der Zionismus, der Fortschritt, die Humanität und die Sozial-Politik des jüdischen Volkes*. Brunn: Jüdische Volksstimme (ca.) 1890.

L

LAMPRECHT, Gerald: „»Allein der Antisemitismus ist heute nicht mehr eine bloße Idee...«: Strategien gegen den Antisemitismus in Österreich.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879-1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 153–179.

LANGE, Sigrid: „Einleitung. Die Aisthesis des Raums in der Moderne.“ In: dies. (Hrsg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 7–21.

LEFEBVRE, Henri: *La production de l'espace*. 4. Aufl. Paris: Anthropos 2000.

LEIßE, Olaf: *Der Untergang des österreichischen Imperiums. Otto Bauer und die Nationalitätenfrage in der Habsburger Monarchie*. Marburg: Tectum Verlag 2012.

LENZEN, Verena: „Judentum zwischen Emanzipation, Akkulturation, Assimilation und «jüdischer Renaissance».“ In: Arens, Edmund et al. (Hrsg.): *Integration durch Religion? Geschichtliche Befunde, gesellschaftliche Analysen, rechtliche Perspektiven*. Zürich: Pano Verlag 2014, S. 103–115.

LE RIDER, Jacques:

- *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque [Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennois, 2003]*. Wien: Passagen Verlag 2007.
- *Les Juifs Viennois à la Belle Époque*. Paris: Albin Michel 2013.

LESSING, Theodor: *Der jüdische Selbsthass*. Berlin: Jüdischer Verlag 1930.

LEVINE, Robert S.: „Uncle Tom's Cabin in Frederick Douglass' Paper: An Analysis of Reception.“ In: *American Literature*. Bd. 64, Nr. 1 (März 1992), S. 71–93.

LEWIS, Pericles: *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.

LEZZI, Eva: „Kolonialfantasien in der deutsch-jüdischen Literatur um 1900.“ In: Lezzi, Eva/Salzer, Dorothea M. (Hrsg.): *Dialog der Disziplinen. Jüdische Studien und Literaturwissenschaft*. Berlin: Metropol Verlag 2009, S. 437–479.

LIESSMANN, Konrad Paul: *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: facultas.wuv 2013.

LUBKOLL, Christine: „Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900.“ In: dies. (Hrsg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle*. Freiburg i. Breisgau: Rombach Verlag 2002, S. 83–110.

LUCKHARDT, Ute: „Die Frau als Fremde. Frauenbilder um die Jahrhundertwende.“ In: Volkov, Shulamit/Stern, Frank (Hrsg.): *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte. Bd. XXI. Neuere Frauengeschichte*. Tel Aviv: Universität Tel Aviv 1992, S. 99–126.

LÜTHI, Barbara: „Das Eigene im Fremden: Erste Begegnungen von Zionisten mit der arabischen Kultur.“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 264–267.

M

MACH, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* [1886]. Neudruck d. 6. verm. Aufl. Jena 1911. (Ernst-Mach-Studienausgabe Bd. 1). Hrsg. v. Gereon Wolters. Berlin: Xenomoi 2008.

MALINOVICH, Nadia: „Orientalism and the construction of Jewish identity in France, 1900–1932.“ In: *Jewish Culture and History*. Bd. 2, Nr. 1 (1999), S. 1–25.

MALLEIER, Elisabeth: „Vergessene Differenzen: Jüdische Frauen in der Habsburgermonarchie.“ In: Lauritsch, Andrea M. (Hrsg.): *Zions Töchter. Jüdische Frauen in Literatur, Kunst und Politik*. Wien: LIT Verlag 2006, S. 355–369.

MANTL, Wolfgang: „Modernisierung und Dekadenz.“ In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende*. 2. Aufl. Wien et al.: Böhlau 1996, S. 80–100.

MARCHAND, Suzanne L.: *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship*. Cambridge et al.: Cambridge University Press 2009.

MARR, Wilhelm: *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum*. Bern: Rudolph Costenoble 1879.

MARYŠKA, Christian: „Die prächtigste moderne Stadt der Welt. Kunst und Kultur inmitten der größten Baustelle Europas.“ In: Pfundner, Michaela (Hrsg.): *Wien wird Weltstadt. Die Ringstraße und ihre Zeit*. (Ausstellungskatalog Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 21.05–1.11.2015). Wien: Metroverlag 2015, S. 58–69.

MAURER, Karl/WEHLE, Winfried: „Vorwort.“ In: dies. (Hrsg.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag 1991, S. 7–10.

MCGUINNESS, Patrick: *Poetry and Radical Politics in fin de siècle France. From Anarchism to Action française*. Oxford: Oxford University Press 2015.

MEYER, Hajo G.: *Judentum, Zionismus, Antizionismus und Antisemitismus. Versuch einer Begriffsbestimmung*. Berlin: Frank & Timme 2009.

MEYER, Michael A.: „Ich bin der Ewige, Dein Gott, Du sollst'. Das Vermächtnis Leo Baecks für das Progressive Judentum heute.“ In: Homolka, Walter (Hrsg.): *Leo Baeck - Philosophical and Rabbinical Approaches. With an Introduction by Parliamentary State Secretary Thomas Rachel*. Berlin: Frank & Timme 2007, S. 37–48.

MEYER-SICKENDIEK, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Wilhelm Fink 2009.

MITCHELL, Timothy: „Orientalism and the exhibitionary order.“ In: Mirzoeff, Nicholas (Hrsg.): *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge 1999, S. 293–303.

MONTEL, Angelika: „Women and Zionist Journalism. ‚Frauen in der Welt der Männer‘.“ Übers. v. Ritchie Robertson. In: Robertson, Ritchie/Timms, Edward (Hrsg.): *Theodor Herzl and the Origins of Zionism*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1997, S. 87–95.

MOOG-GRÜNEWALD, Maria: „Poetik der Décadence. Eine Poetik der Moderne.“ In: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 165–194.

MOSS, Kenneth: „Renaissance and Decadence: *Di Literarische Monatsschriften* and its critical reception.“ In: *Jewish Social Studies*. Bd. 8, Nr. 1 (2001), S. 153–198.

MOSSE, George L.: „Ist der Nationalismus noch zu retten? Über gerechtfertigten und ungerechtfertigten Nationalismus.“ In: Berghahn, Klaus L. et al. (Hrsg.): *Responsibility and Commitment. Ethische Postulate der Kulturvermittlung. Festschrift für Jost Hermand*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 1996, S. 37–47.

MÜLLER, Martin Anton: „Das Selbstbildnis als Quelle.“ In: Müller, Martin Anton et al. (Hrsg.): *Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*. Bern et al.: Peter Lang 2014, S. 165–184.

MÜLLER, Michael R.: *Stil und Individualität. Die Ästhetik gesellschaftlicher Selbstbehaftung*. München: Wilhelm Fink 2009.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Landnahme und Schiffbruch: Carl Schmitt, Theodor Herzl, Joseph Roth. Eine Forschungsskizze.“ In: Betten, Anne/Fliedl, Konstanze (Hrsg.): *Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 32–47.

MÜLLER-SEIDEL, Walter: „Zeitbewußtsein um 1900. Literarische Moderne im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext.“ In: Mölk, Ulrich (Hrsg.): *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Göttingen: Wallstein Verlag 1999, S. 13–34.

MURET, Maurice: *L'esprit juif. Essai de psychologie ethnique*. Paris: Perrin 1901.

N

NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004.

O

OR, Tamara: *Vorkämpferinnen und Mütter des Zionismus. Die deutsch-zionistischen Frauenorganisationen (1897-1938)*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 2009.

OSTERHAMMEL, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. 3. Aufl. München: C.H. Beck 2009.

P

PACHE, Walter: *Degeneration/Regeneration. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen Dekadenz und Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.

PALACIO, Jean de: *La décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres 2011.

PATER, Walter: *Studies in the History of the Renaissance*. Hrsg. v. Matthew Beaumont. Oxford: Oxford University Press 2010.

PAWEL, Ernst: *The Labyrinth of Exile. A Life of Theodor Herzl*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1989.

PECK, Clemens: *Im Labor der Utopie. Theodor Herzl und das »Altneuland«-Projekt*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2012.

PERSON, Jutta: *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870-1930*. (Studien zur Kulturpoetik, Bd. 6). Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

PFABIGAN, Alfred: „Zweite Aufklärung, Irrationalismus und Mystik im Wien des Fin de Siècle.“ In: Dürhammer, Ilija (Hrsg.): *Mystik, Mythen und Moderne. Trakl, Rilke, Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen*. Wien: Praesens 2010, S. 34–46.

PFUNDNER, Michaela: „Einleitung.“ In: dies. (Hrsg.): *Wien wird Weltstadt. Die Ringstraße und ihre Zeit*. (Ausstellungskatalog Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 21.05–1.11.2015). Wien: Metroverlag 2015, S. 9–21.

PIA, Pascal: „Préface.“ In: Laforgue, Jules: *Moralités légendaires* [1887]. Hrsg. v. Pascal Pia. Paris: Gallimard 1977, S. 7–15.

PITERBERG, Gabriel: *The Returns of Zionism: Myths, Politics and Scholarship in Israel*. London/New York: Verso 2008.

PLAPP, Laurel: *Zionism and Revolution in European-Jewish Literature*. New York/London: Routledge 2008.

POHLE, Bettina: „Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust.“ In: Tebben, Karin (Hrsg.): *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 86–102.

POLLAK, Michael: „Kulturelle Innovation und soziale Identität im Wien des Fin de Siècle.“ In: Botz, Gerhard et al. (Hrsg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Wien: Czernin 2002, S. 97–111.

PRÜSER, Friedrich: „Otto Gildemeister.“ In: Stolberg-Wernigerode, Otto zu (Hrsg.): *Neue deutsche Biographie*. Bd. 6: Gaál–Grasmann. Berlin: Duncker & Humblot 1964, S. 395–396.

PULZER, Peter: „Spezifische Momente und Spielarten des österreichischen und des Wiener Antisemitismus.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reakti-*

on des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879–1914). Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 129–144.

PYLE, Forest: *Art's Undoing. In the Wake of a Radical Aestheticism*. New York: Fordham University Press 2014.

R

RASCH, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*. München: C.H. Beck Verlag 1986.

RATHKOLB, Oliver: „Gewalt und Antisemitismus an der Universität Wien und die Badeni-Krise 1897. Davor und danach.“ In: ders. (Hrsg.): *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. Und 20. Jahrhundert*. Göttingen: V & R unipress 2013, S. 69–92.

RAUCHFLEISCH, Udo: *Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.

REINHARZ, Jehuda: *Dokumente zur Geschichte des Deutschen Zionismus. 1882–1933*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 1981.

ROBERTS, Mary Louise: *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*. Chicago/London: The University of Chicago Press 2002.

ROCHELSON, Meri-Jane: „Zionism, Territorialism, Race, and Nation in the Thought and Politics of Israel Zangwill.“ In: Bar-Yosef, Eitan/Valman, Nadia (Hrsg.): *‘The Jew’ in Late-Victorian and Edwardian Culture. Between the East End and East Africa*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2009, S. 144–160.

ROKEM, Na’ama: *Prosaic Conditions. Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*. Illinois: Northwestern University Press 2013.

ROSE, Alison: *Jewish Women in Fin de Siècle Vienna*. Austin, Texas: University of Texas Press 2008.

ROSE, Jacqueline: *The question of Zion*. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2005.

ROZENBLIT, Marsha L.:

- „Segregation, Anpassung und Identitäten der Wiener Juden vor und nach dem Ersten Weltkrieg.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879–1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 227–239.
- „The Jews of Germany and Austria: A Comparative Perspective.“ In: Wistrich, Robert S. (Hrsg.): *Austrians and Jews in the Twentieth Century*. New York: St. Martin’s Press 1992, S. 1–18.

RÜTHERS, Monika:

- „«Muskeljuden» und «weibische Juden».“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel et al.: Karger 1997, S. 320–323.

- „Von der Ausgrenzung zum Nationenstolz. «Weibische» Juden und «Muskeljuden».“ In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Der Traum von Israel. Die Ursprünge des modernen Zionismus*. Weinheim: Beltz Athenäum 1998, S. 319–329.

S

SAID, Edward: *Orientalism* [1978]. New York: Vintage Books 2003.

SAPOSNIK, Arie Bruce: „Europe and its Orient in Zionist Culture before the First World War.“ In: *The historical journal* Bd. 49, Nr. 4 (Dezember 2006), S. 1105–1123.

SCHÄTZING, Frank: „Vorwort.“ In: Wilhelm Jensen: *Die Juden von Cölln*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 5–9.

SCHAFFER, Talia: „Nothing but foolscap and ink’: Inventing the new woman.“ In: Richardson, Angelique/Willis, Chris (Hrsg.): *The New Woman in fiction and fact. Fin-de-Siècle Feminisms*. London: Palgrave 2001, S. 39–52.

SCHEIBLE, Helmut: *Literarischer Jugendstil in Wien*. München/Zürich: Artemis Verlag 1984.

SCHENKER, Anatol: *Der jüdische Verlag 1902–1938*. Tübingen: Max Niemeyer 2003.

SCHICKEDANZ, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt a. Main et al.: Peter Lang 2000.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: „Decadence and Antiquity: The Educational Preconditions of *Jung-Wien*.“ In: Nielsen, Erika (Hrsg.): *Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History*. München: Wilhelm Fink Verlag 1982, S. 32–45.

SCHOEPS, Julius H.:

- „Der jüdische Dandy: Die Selbstinszenierung des Theodor Herzl.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 175–194.
- *Theodor Herzl. Wegbereiter des Zionismus*. Zürich/Frankfurt: Musterschmidt Göttingen 1975.

SCHOLEM, Gershom: *Sabbatai Zwi. Der mystische Messias*. Aus d. Hebr. übers. v. Angelika Schweikhart. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag 1992.

SCHORSKE, Carl: *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York: Alfred A. Knopf 1980.

SCHUHEN, Gregor: „Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men’s Studies.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 29–42.

SCHWARTZ, Yigal: *The Zionist Paradox. Hebrew Literature and Israeli Identity*. Aus d. Hebr. übers. v. Michal Sapir. Lebanon, New Hampshire: Brandeis University Press 2014.

SCHWARZ, Egon: *Wien und die Juden. Essays zum Fin de Siècle*. München: C.H. Beck 2014.

SESSLER, Brigitte: *Hamlet – ein lyrisches Politikum? Hamlet in deutschsprachigen Gedichten vom 18. Jahrhundert bis heute*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.

SIMMEL, Georg: *Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen*. Ausgew. u. Nachw. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2008.

SIMONIS, Annette: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000.

SPERA, Danielle: „Eine magische Würde.“ In: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): *Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard. A Jewish Boulevard*. (Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, 25.3.–4.10.2015). Wien: Amalthea Signum 2015, S. 7–16.

SPRENGEL, Peter/STREIM, Gregor: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien et al.: Böhlau Verlag 1998.

STAUDACHER, Anna L.: „Zwischen Emanzipation und Assimilation: Jüdische Juristen im Wien de Fin-de-Siècle.“ In: Walter, Robert et al. (Hrsg.): *Hans Kelsen: Leben – Werk – Wirksamkeit*. Wien: Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung 2009, S. 41–53.

STAUFFER, Isabelle:

- „Die Femme Dandy – eine vergessene Tradition? Die Marquise d’Espard, Coco Chanel und Drag Kings.“ In: Knoll, Joachim H. et al. (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 43–61.
- *Weibliche Dandys. Blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln et al.: Böhlau 2008.

STANISLAWSKI, Michael: *Zionism and the Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*. Berkely et al.: University of California Press 2001.

STEAD, Evanghélia: *Le monstre, le singe, et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l’Europe fin-de-siècle*. Genf: Droz 2004.

STEFFEN, Barbara: „Wien um 1900. Ein Gesamtkunstwerk.“ In: dies. (Hrsg.): *Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk*. (Ausstellungskatalog Fondation Beyeler Riehen/Basel, 26.9.2010–16.01.2011). Basel: Hatje Cantz 2010, S. 9–21.

STRATHAUSEN, Carsten: *The Look of Things. Poetry and Vision around 1900*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 2003.

STREIM, Gregor: *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

T

TAEGER, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1987.

TALMON, Jacob L.: *Die Geschichte der totalitären Demokratie III*. Hrsg. v. Uwe Backes. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

TAYLOR, Dennis: „Hardy and *Hamlet*.“ In: Wilson, Keith (Hrsg.): *Thomas Hardy Re-appraised. Essays in Honour of Michael Millgate*. Toronto et al.: University of Toronto Press 2006, S. 38–54.

THEISOHN, Philipp: *Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur. Eine andere Poetik der Moderne*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005.

THEODORSEN, Cathrine: *Leopold Andrian, seine Erzählung Der Garten der Erkenntnis und der Dilettantismus in Wien um 1900*. Hannover-Laatzten: Wehrhahn Verlag 2006.

THONACK, Klaus: *Selbstdarstellung des Unbewußten. Freud als Autor*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.

THORUN, Claudia: *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle*. Hildesheim et al.: Georg Olms Verlag 2006.

TIETENBERG, Anne Kristin: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*. Berlin: LIT Verlag 2013.

TIMMS, Edward: „Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne.“ In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende*. 2. Aufl. Wien et al.: Böhlau 1996, S. 128–143.

V

VILMAIN, Vincent: „The path of Myriam Schach (1867–1956).“ In: *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*. Nr. 16, Women and Books (2) (Herbst 2008), S. 174–195.

VIVANCO, Pablo: „Das »Jüdische Wien« des Fin de siècle – Trends und Grenzen der Historiographie der 1980er und 1990er Jahre.“ In: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden*. Bd. 14, Heft 2 (2004), S. 511–536.

VOLKOV, Shulamit: *Die Juden in Deutschland 1780–1918*. 2. Aufl. München: Oldenbourg 2000.

W

WACHTEN, Johannes: „Theodor Herzl als Literat.“ In: Leser, Norbert (Hrsg.): *Theodor Herzl und das Wien des Fin de Siècle*. Wien et al.: Böhlau 1987, S. 139–158.

WALLAS, Armin A.: „Jüdische Identität(en) in Mitteleuropa – Literarische Modelle der Identitätskonstruktion. Einleitende Bemerkungen.“ In: ders. (Hrsg.): *Jüdische Identität(en) in Mitteleuropa – Literarische Modelle der Identitätskonstruktion*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002, S. 1–15.

WEIß, Johannes: „Antinomien der Moderne.“ In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende*. 2. Aufl. Wien et al.: Böhlau 1996, S. 51–61.

WEITZMANN, Walter R.: „Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879-1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 197–224.

WESTERWELLE, Karin: „Baudelaires Rezeption der Antike. Zur Deutung von Spleen und Idéal.“ In: dies. (Hrsg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 27–75.

WHYTE, George R.: *Die Dreyfus-Affäre: die Macht des Vorurteils*. Aus dem Engl. übers. v. Oliver Mallick. Frankfurt a. Main: Peter Lang 2010.

WIELER, Michael: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.

WILKE, Brigitte: *Vergangenheit als Norm in der platonischen Staatsphilosophie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997.

WISTRICH, Robert S.:

- *Die Juden Wiens im Zeitalter Kaiser Franz Josephs* [*The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, 1989]. Wien et al.: Böhlau 1999.
- „Theodor Herzl: Between Myth and Messianism.“ In: Gelber, Mark H./Liska, Vivian (Hrsg.): *Theodor Herzl: From Europe to Zion*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S. 7–22.

WITTMANN, Jean-Michel: „L'égotisme de Barrès vu par Bahr. Ou les paradoxes de la décadence.“ In: Benay, Jeanne/Pfabigan, Alfred (Hrsg.): *Hermann Bahr – Für eine andere Moderne*. Bern: Peter Lang 2004, S. 311–324.

WOODHOUSE, John: *Gabriele D'Annunzio. Defiant archangel*. Oxford et al.: Clarendon Press 1998.

WUNBERG, Gotthart: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001.

WUTHENOW, Ralph-Rainer: „Der Europäische Ästhetizismus.“ In: Piechotta, Hans Joachim et al. (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1. Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 112–135.

WYRWA, Ulrich: „Die Entstehung des Antisemitismus in Europa und die Reaktion des europäischen Judentums: Eine Einleitung.“ In: Wyrwa, Ulrich (Hrsg.): *Einspruch und Abwehr. Die Reaktion des europäischen Judentums auf die Entstehung des Antisemitismus (1879-1914)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2010, S. 13–22.

Z

ZIEGLER, Robert: *Beauty Raises the Dead. Literature and Loss in the Fin de Siècle*. Newark et al.: University of Delaware Press 2002.

ZIMMERMANN, Moshe: *Wilhelm Marr. The Patriarch of Anti-Semitism*. New York/Oxford: Oxford University Press 1986.

ZUDRELL, Petra: *Der Kulturkritiker und Schriftsteller Max Nordau. Zwischen Zionismus, Deutschtum und Judentum*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Zusammenfassung/Abstract

Die Arbeit widmet sich einer Untersuchung zionistischer Literatur im Fin de Siècle nach den Kriterien der Dekadenzdichtung. Ausgehend von der These, dass der Zionismus um 1900, der vorderhand eine Bewegung von Schriftstellern war, von den ästhetischen Neuerungen der Moderne beeinflusst wurde, erfolgt zunächst eine Gegenüberstellung von Dekadenz und Zionismus im Kontext ihrer kulturgeschichtlichen Entstehungsbedingungen. Daraus geht hervor, dass beide eine Emanzipationsbewegung verkörpern, wobei die Dekadenzdichter nach einer ästhetischen Unabhängigkeit strebten und die Zionisten für die nationale Unabhängigkeit des Judentums eintraten. Zur Verbreitung und Durchsetzung ihrer Ziele nutzten die Zionisten das Medium der Literatur und verwendeten in ihrer Prosa und Lyrik Motive, die für die Dekadenzdichtung typisch sind: Dazu gehören die Suche nach der eigenen Identität, Melancholie und Krankheit, Elitedenken und die Gestaltung eines neuen Lebensraums; außerdem Mystifizierungen von Weiblichkeit, Orientalismus und die Sakralisierung von Kunst und Literatur. Am Beispiel der Wiener Moderne werden diese Überschneidungen kulturpolitisch hinterfragt und anhand der Begegnung zwischen Hermann Bahr als Vertreter der Dekadenzdichtung und Theodor Herzl als Heerführer des Zionismus näher beleuchtet. Abschließend wird eine Analyse von Herzls Roman *Altneuland* in einem direkten Vergleich zur sogenannten Bibel der Dekadenz, zu Joris-Karl Huysmans' *À rebours*, vorgenommen, wodurch die motivischen Gemeinsamkeiten beider Bewegungen an konkreten Textbeispielen illustriert werden. Die Untersuchung macht sowohl durch literarische Beispiele als auch anhand soziokultureller Faktoren deutlich, dass die Zionisten am Ästhetizismus des Fin de Siècle partizipierten und die Werke der modernen Literatur teils auch aktiv rezipierten. Für den zionistischen Forschungsdiskurs bedeutet dieses Resultat, dass der Zionismus um 1900 als eine eigenständige literarische Bewegung gelesen werden kann; für die Dekadenzdichtung wiederum geht daraus ihre Einbindung in kulturpolitische Entwicklungen hervor, die ihrer Anschauung als eine rein ästhetizistische Bewegung widersprechen.

The dissertation investigates Zionist literature at the turn of the nineteenth to the twentieth century in the face of the Decadent movement. Based on the assumption that Zionism around 1900 – having been primarily a movement of writers – was influenced by the aesthetic innovations of modernism, Decadence and Zionism are initially contrasted in terms of their similar cultural and historical preconditions. Both of them can be understood as a result of modern emancipation, with Decadent writers seeking aesthetic independency and Zionists aspiring toward an autonomous Jewry. In order to propagate and enforce their goals, Zionists resorted to prose and poetry, making use of motifs that are characteristic of Decadent literature, including: the search for identity, melancholy and illness, elitism and designs of an ideal living space; moreover the mystification of femininity, Orientalism and the sanctification of art and literature. Using the example of Viennese Modernism these overlaps in motifs are scrutinized by linking Hermann Bahr's Decadent movement with Theodor Herzl's Zionism. Finally, Herzl's novel *Altneuland* is compared to the so-called Bible of Decadence, Joris-Karl Huysmans's *À rebours*, which illustrates the motivic similarities on a concrete textual basis.

Taking both literary examples and socio-cultural issues into account, this comparative study shows that Zionists actively participated in fin de siècle's aestheticism and that Zionism can therefore be read as a modern literary movement. As to the Decadent movement, its comparison with Zionism calls attention to its involvement in cultural debates and reveals that Decadence is not limited to aesthetic concerns.